

**DER WIEDERAUFBAU DES NEUEN MUSEUMS
IN BERLIN ALS INSZENIERUNG DER EIGENEN
GESCHICHTE. DER WANDEL IM UMGANG MIT
FRAGMENTEN IM VERGLEICH ZUM WIEDERAUFBAU DER
GLYPTOTHEK IN MÜNCHEN**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der
Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Alice Klose aus Catania (Italien)

Referent: Prof. Dr. Alexis Joachimides

Korreferent: Prof. Dr. Hubertus Kohle

Tag der mündliche Prüfung: 22. Januar 2015

INHALTSVERZEICHNIS

KAPITEL 1: PROBLEMSTELLUNG UND AUSGANGSTHESEN DER ARBEIT 6

1.1 Aktueller Forschungsstand zu Geschichte und Wiederaufbau des Neuen Museums	10
1.2 Aktueller Forschungsstand zu Geschichte und Wiederaufbau der Glyptothek...	25

KAPITEL 2: DAS HISTORISCHE NEUE MUSEUM 30

2.1 Gründung des Neuen Museums durch Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und Friedrich August Stüler (1841–1855)	30
2.2 Die klassizistische Architektur des Neuen Museums	33
2.3 Die räumliche Anordnung der Sammlungen.....	39
2.4 Die Konzeption des Neuen Museums: Exemplarische Beschreibung anhand ausgewählter Sammlungen	50
2.4.1 Ägyptische Sammlung.....	50
2.4.2 Sammlung der Gipsabgüsse.....	57

KAPITEL 3: WIEDERAUFBAU DES NEUEN MUSEUMS NACH SEINER ZERSTÖRUNG IM ZWEITEN WELTKRIEG 65

3.1 Erste Wiederaufbauversuche in der DDR-Zeit.....	67
3.2 Übergangszeit nach der Wende	80
3.3 Wettbewerb für den Wiederaufbau des Neuen Museums.....	88
3.4 Das Wiederaufbauprojekt David Chipperfields.....	107
3.5 Diskussion um das Projekt David Chipperfields	114

KAPITEL 4: INSZENIERUNG DER KUNSTWERKE IM NEUEN MUSEUM NACH DEM WIEDERAUFBAU	122
4.1 Die neue Architektur des Neuen Museums.....	124
4.2 Die räumliche Anordnung der Sammlungen. Drei Möglichkeiten der Inszenierung	133
4.2.1 Die Inszenierung der Ausstattung aus dem 19. Jahrhundert: Niobidensaal ..	134
4.2.2 Die Inszenierung der Fragmente: Römischer Saal.....	140
4.2.3 Die Inszenierung der Exponate: Griechischer Saal.....	145
4.3 Das Spannungsfeld der Beziehung zwischen Exponaten und Architektur	149
4.4 Die Organisation der Sammlungen im museologischen Programm	154
KAPITEL 5: DIE HISTORISCHE GLYPTOTHEK	162
5.1 Gründung der Glyptothek durch Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze (1816–1830)	162
5.2 Die klassizistische Architektur der Glyptothek.....	167
5.3 Die räumliche Anordnung der Sammlung	170
5.4 Konzeption der Glyptothek	183
5.5 Charakter und Zielsetzung der Glyptothek	194
KAPITEL 6: WIEDERAUFBAU DER GLYPTOTHEK NACH IHRER ZERSTÖRUNG IM ZWEITEN WELTKRIEG	198
6.1 Erste Wiederaufbaumaßnahmen	200
6.2 Das Wiederaufbauprojekt Josef Wiedemanns	209
6.3 Diskussion um das Projekt Josef Wiedemanns.....	223

**KAPITEL 7: DAS NEUE MUSEUM UND DIE GLYPTOTHEK.
WIEDERAUFBAUKONZEPTE IM VERGLEICH 234**

7.1 Unterschiede der architektonischen Gestaltung	236
7.2 Wirkung der Räume.....	239
7.3 Wandel des Wiederaufbaukonzepts.....	247
7.3.1 Architektursprache der 1960er und 1990er Jahre.....	247
7.3.2 Entwicklung der Denkmalpflege als Institution	256
7.3.3 Aufwertung des 19. Jahrhunderts als Kunstepoche	264
7.4 Das Neue Museum als Ausdruck des Zeitgeistes des 21. Jahrhunderts	270

SCHLUSSBETRACHTUNG

BIBLIOGRAPHIE

I. Archivnachweis	289
II. Quellenschriften	290
III. Sekundärliteratur	295
IV. Zeitungsartikel	344

ABBILDUNGEN UND ABBILDUNGSVERZEICHNIS 353

KAPITEL 1: Problemstellung und Ausgangsthesen der Arbeit

Das Neue Museum in Berlin wurde 1855 von dem Architekten Friedrich August Stüler errichtet. Im Zweiten Weltkrieg wurde das Gebäude schwer zerstört und erst im Jahr 2009 nach Entwürfen des britischen Architekten David Chipperfield wiederaufgebaut. Grundlage des von der Wettbewerbskommission und dem Architekten entwickelten Wiederaufbaukonzepts bildeten die minutiöse Konservierung der originalen Baureste und der Verzicht auf eine originalgetreue Restaurierung. Letzteres war eine Option, die von der Denkmalbehörde und von Chipperfield als Geschichtsfälschung gesehen und künstlerisch für unzureichend erachtet wurde. Stattdessen sollten die verlorenen Bauteile durch Elemente zeitgenössischer Architektur ergänzt werden.

Das Museum zeigt heute die Spuren seiner Zerstörung offen; es zeigt intakte originale Bauteile ebenso wie Neugebautes. Die bruchstückhaften Reste des ursprünglichen Gebäudes wurden in dem Wiederaufbaukonzept als Zeugnisse der Vergangenheit geschätzt und bewahrt. Es wurde eine ästhetische Raum- und Ausstellungskonzeption entwickelt, die anhand historischer Architektur- und Dekorationsreste die Geschichte des Museums aufzeigt. Der Vorsitzende der Denkmalkommission, die bei der Konzeption für den Wiederaufbau des Neuen Museums eine bedeutende Rolle spielte, erklärte dazu:

„Die Fülle der Altersspuren, der Gebrauchsspuren und auch die untilgbaren Spuren aus dem Zerstörungsgeschick, das [...] zur Biographie des Neuen Museums mitgehört – das alles summiert sich zu jenem Gefüge von Geschichtlichkeit, das auch in der besten fachmännischen Renovierung nicht ersetzbar ist.“¹

Diese architektonisch-denkmalpflegerische Philosophie steht durchaus im Einklang mit den heute herrschenden Theorien der Denkmalpflege. In dieser

¹ GEBESSLER in: Tagesspiegel v. 16.08.1992.

Form und in diesem Ausmaß wird sie aber an keinem anderen wiederaufgebauten Museum in Deutschland sichtbar. Damit zeigt der Wiederaufbau des Neuen Museums in Berlin einen Wandel – von der Nachkriegszeit bis in die Gegenwart – im Umgang mit beschädigter historischer Bausubstanz auf, der zugleich einen Wandel in der Wahrnehmung der eigenen Vergangenheit dokumentiert. Darüber hinaus drückt sich ein verstärktes Interesse der heutigen Gesellschaft aus, sich mithilfe architektonischer Mittel mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen.

Wie das Neue Museum diesen Wandel zu erkennen gibt, möchte die vorliegende Arbeit untersuchen. Dafür wurden folgenden Fragen formuliert und zum Anlass dieser Untersuchung genommen:

1. Welche Bedeutung haben die Fragmente und die Zerstörungsspuren im Wiederaufbaukonzept für das Neue Museum?
2. Ist die ursprüngliche museale Gesamtkonzeption nach dem Wiederaufbau noch nachvollziehbar?
3. Wie geht man im Neuen Museum mit der eigenen Vergangenheit um?

Bereits im Vorfeld der Untersuchung wurde versucht, Antworten auf diese Fragen zu finden. Sie sind als Ausgangsthesen zu verstehen, die die vorliegende Analyse initiieren.

1. Die architektonischen Fragmente erschließen dem Besucher Teile der früheren Innendekoration. Sie spiegeln, zusammen mit den sichtbaren Zerstörungsspuren und den zeitgenössischen Bauteilen, eine wechselhafte Ausstellungskonzeption, die verschiedene Ebenen der Interpretation zulassen.

2. Nach der Umgestaltung des Museums kann heute trotz der minutiösen Rettung der ursprünglichen Raumausstattung nicht mehr von einer Gesamtkonzeption, wie sie einst Friedrich August Stüler konzipiert hatte, gesprochen werden.
3. Die Bewahrung der originalen Bausubstanz des Neuen Museums zeigt ein stärkeres Bedürfnis unserer Gesellschaft nach eigener Identität und kulturellem Zusammenhang auf. Sie legt aber auch eine Präzisierung denkmalpflegerischer und musealer Anforderungen für die Restaurierung historischer Architektur offen.

In den Publikationen, die sich mit dem Wiederaufbau des Neuen Museums auseinandersetzen, werden die oben genannten Fragen zwar angerissen, aber nicht befriedigend beantwortet. Das Wiederaufbauprojekt von David Chipperfield wird entweder abgelehnt oder enthusiastisch gelobt. Überwiegend wird es als vernünftige Lösung im Umgang mit historischer Bausubstanz betrachtet. Diese weitgehend positive Haltung lässt aber den Wiederaufbau des Neuen Museums als zu selbstverständlich erscheinen und rechtfertigten, ohne dass der Kontext berücksichtigt wird, in dem das Projekt entstand. Die vorliegende Arbeit will hingegen untersuchen, welche Bedingungen zu dieser konkreten Lösung geführt haben. Um die Bedeutung des Kontexts zum Zeitpunkt des Wiederaufbaus des Neuen Museums einschätzen zu können, wird als Vergleichsbeispiel der Wiederaufbau der Glyptothek in München zwischen 1964 und 1972 herangezogen. Die Glyptothek bietet sich als besonders günstiges Beispiel an, weil sie ebenfalls im 19. Jahrhundert und mit einer ähnlichen Konzeption errichtet wurde. Aufgrund des zeitlichen Abstandes zwischen beiden Projekten und der anders gearteten Wiederaufbauphilosophie nahm ihre Wiederherstellung aber einen anderen Ausgang als beim Neuen Museum.

Anhand der Beschreibung der ursprünglichen Konzeption der beiden Museen sowie der jeweils neuen Konzeption nach dem Wiederaufbau werden die

Eigenheiten der jeweiligen Wiederaufbaukonzepte einander gegenübergestellt. Durch den Vergleich mit einem früheren Wiederaufbauprojekt können der Charakter und die Bestimmung des Neuen Museums in seiner Zeit herausgestellt werden.

Vor Beginn der Untersuchung im nächsten Kapitel sollen in den nachfolgenden beiden Abschnitten der Forschungsstand zur Geschichte und zum Wiederaufbau des Neuen Museums sowie der Forschungsstand zur Geschichte und zum Wiederaufbau der Glyptothek wiedergegeben werden.

1.1 Aktueller Forschungsstand zu Geschichte und Wiederaufbau des Neuen Museums

Die Rezeptionsgeschichte und die aktuelle Forschung über das Neue Museum und seinen Wiederaufbau werden an dieser Stelle behandelt. Als Erstes wird ein Überblick über die historischen Quellen und Texte zur Geschichte und Konzeption des Neuen Museums im 19. Jahrhunderts geboten. Danach werden die Publikationen über den Wiederaufbau des Neuen Museum und die Arbeit von Chipperfield vorgestellt.

Das von Friedrich August Stüler im Jahr 1862 veröffentlichte Buch *Das Neue Museum in Berlin* ist vermutlich die wichtigste Quelle über den Bau des Neuen Museums. Der Architekt berichtet in dem Text nicht nur über alle Fakten, die zur Gründung des Museums führten, er beschreibt auch das Gebäude und die dort aufgestellten Kunstwerke bis ins Detail. Dazu erläutert er mehrfach, welche Überlegungen zum baulichen Endergebnis geführt haben. Im Text sind Farbtafeln abgebildet, die die Architektur und die Innenräume darstellen. Diese Abbildungen halfen seinerzeit dem Leser, sich die im Text beschriebenen Räume vorzustellen. Heute besitzen sie einen noch größeren Wert, da sie das Aussehen des Museums zu der Zeit seiner Gründung dokumentieren. In Anbetracht der Kriegszerstörungen sind diese Abbildungen für die Dokumentation der ursprünglichen Ausstattung unentbehrlich.

Eine eingehende Beschreibung der Museumsräume findet man in dem von Friedrich Adler 1853 in der Zeitschrift für Bauwesen publizierten Artikel *Das Neue Museum in Berlin*. Da Adler selbst am Museumsbau beteiligt war, sind seine Erläuterungen der Museumsarchitektur eine wichtige Ergänzung zu Stülers Text.

Im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz in Berlin ist die Korrespondenz zwischen Ignaz von Olfers, dem damaligen Generaldirektor der königlichen Museen zu Berlin, und König Friedrich Wilhelm IV., dem Stifter des Museums, aufbewahrt. Die Briefe erlauben, die Urheberschaft der Konzeption des

Neuen Museums auf Olfers und die Konzeption der „Freistätte von Kunst und Wissenschaft“ auf den König zurückzuführen.²

Auskünfte über die Gestaltung der im Neuen Museum neu gegründeten Ägyptischen Abteilung sind aus der Sammlung von Briefen, die Karl Richard Lepsius während seiner Expedition nach Ägypten (1842–1846) verfasste, zu finden.³ Insbesondere sind in einem Brief, den Lepsius 1845 aus Kairo an Olfers schickte, Lepsius' Vorstellungen über die Art der Dekoration der Abteilung enthalten. Diese Beschreibung der Abteilung ist, zusammen mit der ebenfalls erhaltenen Beschreibung der Sammlung der Gipsabgüsse, für diese Arbeit besonders wichtig, da sie die Konzeption des Museums verdeutlicht.

Weitere Berichte über die Auswahl der Exponate und deren ursprüngliche Anordnung im Museum sind in den verschiedenen zeitgenössischen Museumsführern zu finden. Die Autoren führen den Leser in einem Rundgang durch das Museum und erläutern die Säle und deren Inhalte. Diese Beschreibungen helfen, das Bild des Museums im 19. Jahrhundert zu rekonstruieren, zumal die ursprüngliche Ausstellungskonzeption schon bald nach der Museumseröffnung geändert wurde. Der von den Königlichen Museen in Berlin herausgegebene Band *Eine Auswahl der vorzüglichsten Kunstschatze der Malerei, Skulptur und Architektur der norddeutschen Metropole, dargestellt in einer Reihe der ausgezeichneten Stahlstiche mit erläuternden Texten* (1855) und der im selben Jahr von Max Schasler verfasste Text *Berlins Kunstschatze: ein praktisches Handbuch zum Gebrauch bei der Besichtigung derselben* (1855) sind hierbei die wichtigsten und zugleich ältesten Quellen. Sie behandeln jedoch das Neue Museum nicht separat, sondern zusammen mit dem Alten Museum. Einen Führer allein für das Neue Museum verfasste 1958 Dr. Ph. Löwe,⁴ doch sind in diesem Band inhaltlich keine weitergehenden Informationen gegenüber den anderen beiden Führern enthalten. Museumsführer sind für die vorliegende

² GStA PK, I. HA Rep.89 H.

³ LEPSIUS 1852.

⁴ LÖWE 1958.

Arbeit nützlich, weil sie Sammlung und Architektur des Neuen Museums gleichzeitig betrachten und die Wirkung des Ensembles wiedergeben. Die Konzeption des Neuen Museums wird in diesen Texten allerdings unkritisch dargelegt. Die Autoren schwanken zwischen einer lobenden Haltung und neutralen Kommentaren. Ihr ausgesprochenes Ziel ist es, den Besucher zu führen; daher findet man dort hauptsächlich deskriptive Anmerkungen. Zu erwähnen sind des Weiteren jene Führer, die sich entweder mit den jeweiligen Sammlungsbeständen⁵ oder mit dem Wandfreskenzyklus des Münchener Malers Wilhelm von Kaulbach⁶ in der Treppenhalle beschäftigen. Diesen Führern wurde in der vorliegenden Arbeit allerdings wegen ihrer komplexen Inhalte keine große Aufmerksamkeit geschenkt, da sie den Gesamtcharakter des Museums wenig oder gar nicht berücksichtigen.

Anders als in den Museumsführern wird das Neue Museum in zeitgenössischen Zeitungsartikeln – zum Beispiel in der *Zeitschrift für praktische Baukunst* (1843, 1848) – kritischer behandelt, da hier die Meinung der gebildeten Öffentlichkeit vertreten wird. In diesen Artikeln erscheint das Museum in einem gänzlich anderen Licht. Es wird den Besuchern nicht mehr, wie in den Führern, erläutert. Hier wird, im Gegenteil, die Wirkung des Museums auf die Besucher wiedergeben. Im Mittelpunkt der Kritiken stehen immer wieder die Wandgemälde. Sie werden grundsätzlich als überflüssig und ablenkend empfunden.⁷ Ein solcher Kommentar findet sich beispielsweise im *Deutschen Kunstblatt* (1850):

„Denn man hat sich nicht begnügt, an allen nur irgend erdenklichen Stellen Bänder- und Leistenwerk anzubringen, ohne zu überlegen, ob die Structur des Raumes diese Charakteristik erforderte; man hat auch selten ein Stück Ornament

⁵ Beispiele für die Sammlungsführer sind: Uebersichtliche Erklärung Aegyptischer Denkmäler des k. neuen Museums zu Berlin. Ein kleines Beitrag zur Kenntniss des alten Aegyptens, BRUGSCH 1850; Verzeichnis der Bildhauer-Werke, GEHRARD 1858.

⁶ Zu den zeitgenössischen Beschreibungen der Wandgemälde Kaulbachs vgl. SCHASLER 1854; FRENZEL 1872.

⁷ DORGERLOH 1987, S. 72.

ohne Malerei gelassen und sich dabei selten auf ruhige einfache Linien, Mäander u. dergl. beschränkt, sondern bei jeder Gelegenheit figürliche Arabesken eingeflochten, die natürlich bei der übermässigen Menge nicht immer graziös ausfallen konnten.“⁸

Bezüglich der Sekundärliteratur zu Geschichte und Architektur der Berliner Museumsinsel genießt das Alte Museum gegenüber den anderen dort ansässigen vier Museen bisher absoluten Vorrang. Ein weiterer Schwerpunkt der Forschung liegt auf den beiden umfangreichen Wandzyklen, die das Alte und das Neue Museum schmückten. Für die Inszenierung des Neuen Museums und die dahinterstehende Kunstauffassung, die im Fokus der vorliegenden Arbeit stehen, liegen hingegen nur wenige wissenschaftliche Studien vor. Die 1988 in Dresden publizierte Dissertation von Martin Muschter ist das bislang einzige Werk, welches die Architektur des Neuen Museums unabhängig von den anderen Museen auf der Museumsinsel beschreibt und seine Gestaltung im Rahmen der klassizistischen Sprache beurteilt.⁹ Allerdings konzentriert sich die Arbeit größtenteils auf die architektonische Form und vernachlässigt darüber die Konzeption des Museums. Hartmut Dorgerloh hat in seiner Abschlussarbeit¹⁰ (1987) das Bildprogramm des Neuen Museums grundlegend untersucht. Er stellt den Zusammenhang zwischen Architektur, Exponaten und Bildern in den Mittelpunkt der Arbeit, um die Funktion der Bilder im Museum herauszuheben.

Eine für die vorliegende Arbeit unentbehrliche Grundlage liegt in der 2001 von Elsa van Wezel verfassten Publikation *Die Konzeptionen des Alten und des Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein*¹¹. Hier werden mittels detaillierter Analyse beider Museen deren unterschiedliche Konzeptionen erläutert. Dennoch wird das Neue Museum in der Bearbeitung des Materials auch in diesem Fall noch dem Alten Museum untergeordnet.

⁸ VINCENZ 1950, S. 282.

⁹ MUSCHTER 1988.

¹⁰ DORGERLOH 1987.

¹¹ WEZEL 2001.

Beiträge von Guido Messling über die Ägyptische Abteilung¹² und von Gunvor Lindström über die Sammlung der Gipsabgüsse¹³ sind im Sammelband *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990*¹⁴ (1995) zu finden. Die Aufsätze legen dar, inwiefern die Anordnung der Objekte im Neuen Museum einen wissenschaftlichen Anspruch verfolgte. Bezuglich der Anordnung der Ägyptischen Sammlung im Neuen Museum hat Guido Messling in seiner Magisterarbeit¹⁵ (1995) und in einem Aufsatz für das Jahrbuch der Berliner Museen¹⁶ (1997) noch weitergehende Untersuchungen angestellt.

Die im Jahr 2011 erschienene Publikation *Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext*¹⁷ ist ein weiterer grundlegender Text für die vorliegende Arbeit. Die Konzeption des Neuen Museums wird hier im Kontext der Epoche untersucht und die Bestimmung des Museums präzisiert. Des Weiteren eröffnen die Beiträge von Gertrud Platz-Horster über die *Gipssammlung im Neuen Museum*¹⁸ und von Bénédicte Savoy und Dietrich Wildung über *Ägyptische Museen in Europa vor und nach der Eröffnung des Neuen Museums in Berlin*¹⁹ wichtige Informationen für die Rekonstruktion der Sammlungen und ihre Aufstellung im Museum.

Nach dieser kurzen Beschreibung der Publikationen über die Gründung und die Geschichte des Neuen Museums wird im Folgenden der Forschungsstand zum Wiederaufbau des Neuen Museums wiedergegeben. Da für diese Arbeit die museale und architektonische Konzeption des Neuen Museums nach seiner Zerstörung besonders relevant ist, wird nach der Abhandlung des historischen Teils direkt auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg eingegangen.

¹² MESSLING 1995, S. 51–66.

¹³ LINDSTRÖM 1995, S. 67–80.

¹⁴ JOACHIMIDES 1995.

¹⁵ MESSLING 1995.

¹⁶ MESSLING 1997, S. 71–98.

¹⁷ BERGVELT, 2011.

¹⁸ PLATZ-HORSTER 2011, S. 191–206.

¹⁹ SAVOY/WILDUNG 2011, S. 51–68.

Somit besteht eine zeitliche Lücke in der Geschichte des Museums zwischen 1866 und 1945, über die hier nicht berichtet wird. Auf diesen Abschnitt wird verzichtet, da es nicht Ziel dieser Arbeit ist, die Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte des Museums zu dokumentieren, sondern es darum geht, die konzeptionelle Veränderung des Museums nach seiner Zerstörung und dem Wiederaufbau aufzuzeigen.

Da der Wiederaufbau des Neuen Museums erst im Jahr 2009 abgeschlossen wurde, lassen sich vier unterschiedliche Phasen bezüglich Konzeption und Ausführung des Wiederaufbaus ausmachen. In diesen vier Phasen erschienen verschiedene Schriften, welche die Vorgänge der 66 Jahre zwischen Zerstörung und endgültiger Wiederherstellung dokumentieren.

Die erste Phase umfasst die Jahre zwischen 1945 und 1990 und wurde von den Konflikten zwischen der DDR-Regierung, der Denkmalpflege und der Museumsleitung der Berliner Museen geprägt. In dieser instabilen Situation übernahm die DDR-Regierung wenig Verantwortung für die Erhaltung des Neuen Museums. So engagierten sich die Berliner Museen und die Denkmalpflege für seine Rettung. Diese beiden Institutionen hatten aber unterschiedliche Vorstellungen vom Wiederaufbau. Während die Denkmalpfleger sich auf der einen Seite für die Bewahrung der historischen Bausubstanz einsetzten, forderten die Berliner Museen auf der anderen Seite, das Gebäude anhand zeitgenössischer Ausstellungskriterien zu konzipieren. Die Denkmalpfleger waren bemüht, ein größeres Bewusstsein für den historischen Wert des Museums zu schaffen, um seine originale Bausubstanz zu retten. Dies verdeutlicht der 1989 von Ernst Badstübner und Hartmut Dörgerloh verfasste Artikel *Neues Museum. Zur Baugeschichte und den Problemen des Wiederaufbaus*²⁰ besonders anschaulich. Die Verfasser betonen, dass „Verluste an Originalsubstanz oder Einschränkungen der historischen Architekturqualität durch gebäudetechnische

²⁰ BADSTUBNER/DÖRGERLOH 1989, S. 27–39.

Lösungen für die zukünftige Nutzung oder durch die Ausstellungskonzeption der für das Gebäude vorgesehenen Sammlungen [...] vermieden werden”²¹ sollten.

Die Position der Berliner Museen vertrat hingegen ein im selben Jahr von Max Kunze in der Zeitschrift *Bildende Kunst* veröffentlichter Artikel mit dem Titel *Zwischen Pracht und Bildung – Historisches und Gegenwärtiges zur Diskussion*²². Hier wird der Präsentation von Kunstwerken gegenüber der originalen Architektur mehr Gewicht verliehen und gefordert, dass „Räume und Raumstrukturen [...] sich an den vorhandenen Werken der Kulturen orientieren“²³.

Die Position der Museumsleitung wurde außerdem von einem weiteren Artikel unterstützt, den der Architekt Peter Flierl 1989 in der Zeitschrift *Bildende Kunst* mit dem Titel *Moderne Nutzungsanforderung – historisches Bauwerk*²⁴ veröffentlichte. Flierl war von der DDR-Regierung beauftragt, die Wiederaufbaukonzeption des Neuen Museums zu entwerfen. In dem Artikel stellt er fest, dass bei

„der Wiederherstellung historischer Bauten [...] nicht übersehen werden [kann], daß sie nur eine Chance zur Verwirklichung haben, wenn für sie eine geeignete, den heutigen Anforderungen entsprechende Nutzung gefunden wird, von der eingeschätzt werden kann, daß sie sich auch im späteren Gebrauch bewährt.“²⁵

Er betont weiter, dass

„es notwendig [ist], die so komplizierten Widersprüche zwischen dem Erhalt des historischen Originals und den modernen Nutzungsanforderungen zu erkennen und aus dem Verbindbaren neue Lösungen zu erarbeiten“²⁶.

²¹ BADSTÜBNER/DORGERLOH 1989, S. 29.

²² KUNZE 1989, S. 31–35.

²³ KUNZE 1989, S. 35.

²⁴ FLIERL 1989, S. 35–39.

²⁵ FLIERL 1989, S. 39.

²⁶ FLIERL 1989, S. 39.

Die Argumentation Flierls lässt erkennen, welche Forderungen die Museen stellten und wie diese in seinem Entwurf herausgearbeitet werden sollten. Für die vorliegende Arbeit ist dieser Beitrag besonders interessant, weil er Auskunft über erste konkrete Überlegungen zum Wiederaufbau des Neuen Museums gibt.

Einen weiteren Beitrag über die Möglichkeiten des Wiederaufbaus der Räume des Neuen Museums, der einen Mittelweg zwischen den Forderungen von Denkmalpflege und Berliner Museen darstellt, publizierte die Architektin Alexandra Handrak 1990 in der Zeitschrift *Museumsjournal* unter dem Titel *Ein Kompendium der Weltkulturen*²⁷. Sie analysierte alle Erhaltungszustände des Gebäudes und empfahl zum Schluss, ähnlich wie Flierl, „die erhaltene und rekonstruierbare Originalsubstanz in Einklang mit den modernen Nutzungsanforderungen [...] [zu bringen], so daß ein harmonisches Kulturerlebnis von Denkmal und Museum entstehen kann“²⁸.

In die gleiche Richtung zielte der ebenfalls 1990 in der Zeitschrift *Neue Museumskunde* publizierte Artikel von Kurt Stark mit dem Titel *Der schonende Umgang mit dem Original (oder: Ein Begriff im Wandel der Zeiten. Das Beispiel des Neuen Museums in Berlin)*²⁹. In seinem Beitrag verdeutlicht Stark, wie sehr der Wiederaufbau des Neuen Museums polarisierte und dass er nicht nur praktische, sondern auch moralische Fragen aufwarf. Mit dieser Feststellung zeigte Stark zum ersten Mal auf, dass die Debatte über den Wiederaufbau des Neuen Museums nicht nur ein Problem der Fachleute, sondern auch zum Problem der Gesellschaft ganz allgemein geworden war. Er schreibt:

„Die gestalterische Qualität des Rekonstruktionsergebnisses als ein Gesamtresultat ist offenbar nicht nur ein Problem der Fähigkeiten und der Einsichten der beauftragten Architekten – in Gemeinschaft mit den Museumsleuten und -leitern –, sondern ebenso eine Positionsfrage gegenüber dem ‚Erbgut‘ als solchem. [...] Deshalb sollte vielleicht der Fakt nicht

²⁷ HANDRAK 1990, S. 10–19.

²⁸ HANDRAK 1990, S. 18.

²⁹ STARK 1990, S. 54–56.

unterschlagen werden, daß der Umgang mit dem ‚Ruinenerbe‘ auch einen gesamtgesellschaftlichen Aspekt trägt [...].“³⁰

Die politischen Ereignisse nach dem Mauerfall ließen die Überlegungen und Planungen für den Wiederaufbau des Neuen Museums, die bis dahin angestellt worden waren, abbrechen und eröffneten eine zweite Phase der Auseinandersetzung. Diese zweite Phase umfasst die Zeit zwischen 1990 und 1994 und ist durch die Suche nach neuen konzeptionellen und architektonischen Lösungen für das Neue Museum charakterisiert, nachdem die Museen von Ost- und West-Berlin vereint worden waren.

Der 1990 im *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* von Günter Schade, dem damaligen Direktor der Berliner Museen Ost, publizierte Artikel *Bemerkungen zu Geschichte und Problemen beim Wiederaufbau des Neuen Museums*³¹ beleuchtet die Geschichte der Baumaßnahmen für das Neue Museum seit seiner Zerstörung. Die in diesem Beitrag enthaltenen Informationen sind für die vorliegende Arbeit besonders wertvoll, da sie sehr detaillierte Auskünfte geben.

Im Jahr 1991 wurden erneut zwei für diese Arbeit relevante Aufsätze publiziert. Der von Ernst Badstübner für die Zeitschrift *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* verfasste Beitrag erschien unter dem Titel *Denkmalverluste gestern und heute. Anmerkungen zur Situation in Berlin*³². Der von Hartmut Dorgerloh abgefasste Beitrag *Zur Baugeschichte und Wiederaufbau des Neuen Museums in Berlin*³³ wurde von der Zeitschrift *Kunstchronik* herausgegeben. In beiden Aufsätzen bekräftigen die Autoren ihre bereits 1989 in dem gemeinsam verfassten Artikel *Neues Museum. Zur Baugeschichte und den Problemen des Wiederaufbaus* formulierte Überzeugung, dass der Wiederaufbau des Neuen Museums unter Wahrung der originalen Substanz erfolgen solle. Sie betonen aber nicht nur, dass das Neue Museum unter denkmalgerechten Kriterien

³⁰ STARK 1990, S. 56.

³¹ SCHADE 1990, S. 163–197.

³² BADSTÜBNER 1991, S. 9–10.

³³ DORGERLOH 1991, S. 112–121.

wiederzuerichten sei, sondern auch, dass die Maßnahmen angesichts des ruinösen Zustands des Museums bald zu ergreifen seien. Dieser letztgenannte Gesichtspunkt läutete die dritte Phase ein, die zwischen 1994 und 2003 festzumachen ist. Im Mittelpunkt dieser Phase stand die Diskussion über das Wettbewerbsverfahren für den Wiederaufbau des Neuen Museums. Sie beginnt mit der Beauftragung des britischen Architekten David Chipperfield 1997 und endet mit dem Beginn der Bauarbeiten 2003. Bis zur Beauftragung Chipperfields erschienen verschiedene Textbeiträge, die mit ihren Überlegungen die Voraussetzungen für den Wiederaufbau schufen. Unter ihnen ist der Beitrag *Das Neue Museum in Berlin. Ein denkmalpflegerisches Plädoyer zur ergänzenden Wiederherstellung*³⁴ besonders wichtig. Der Text wurde von der für den Wiederaufbau des Neuen Museums eingesetzten Denkmalkommission 1994 herausgegeben und stellt die für den Wiederaufbau des Neuen Museums herausgearbeiteten Richtlinien vor. Diese Richtlinien dienten beim Wettbewerb den teilnehmenden Architekten als Vorlage für die Konzeption ihrer Entwürfe und waren auch später die Grundlage für die Realisierung des Wiederaufbauplans von Chipperfield. Mit dem *Plädoyer* sollte bezweckt werden, dass eine Restaurierungsstrategie entwickelt würde, die in drei Stufen erfolgte und die unterschiedlichen Erhaltungszustände des Museums in ein Gesamtkonzept mit einbezöge. Damit sollte vermieden werden, dass noch erhaltene originale Bausubstanz weiter verloren ging. Gleichzeitig wurde Raum für die Entwicklung zeitgenössischer Ausstellungskonzeptionen gelassen.

Neben dem denkmalpflegerischen *Plädoyer* stellte die Publikation *Museumsinsel Berlin. Wettbewerb zum Neuen Museum*³⁵ eine wichtige Quelle hinsichtlich des ersten Wettbewerbs von 1994 für den Wiederaufbau des Neuen Museums dar. In dieser Publikation veröffentlichte die Bundesbaudirektion Berlin

³⁴ BADSTÜBNER et al. 1994.

³⁵ BUNDESBAUDIREKTION 1994.

sowohl die Ausschreibung als auch die eingereichten Projekte der am Wettbewerb teilnehmenden Architekten.

Parallel zur Arbeit von Denkmalkommission und Bundesbaudirektion gab im selben Jahr das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München den Band *Berlins Museen. Geschichte und Zukunft* heraus. Er beinhaltet neben einer wissenschaftlichen Darstellung der Geschichte der Berliner Museen auch eine Analyse des damals aktuellen Diskussionsstands um deren Zukunft. Unter den verschiedenen Beiträgen stellten sich für diese Arbeit die Aufsätze *Zur Bestandaufnahme des Neuen Museums*³⁶ von Anke Borgmeyer, Gilbert Diller, Manfred Schuller und Martin Spaenle sowie *Zur Zukunft des Neuen Museums. Erhaltung und Wiederaufbau als denkmalpflegerische Notwendigkeit*³⁷ von Jörg Haspel als besonders wichtig heraus, um weiter reichende Kenntnisse über den aktuellen Zustand des Museums zu erlangen.

Als die erste Wettbewerbsrunde ohne konkrete Ergebnisse abgeschlossen war, wurde von verschiedenen Autoren verlangt, zügig eine Alternative zu finden, die die unsichere Bausituation des Museums endlich beheben würde. Unter den an der Diskussion Beteiligten konfrontierte die Kunsthistorikerin Eva Börsch-Supan mit ihrem Aufsatz *Das Neue Museum in Berlin. Über den Umgang mit einem Baudenkmal*³⁸, der 1995 in der Zeitschrift *Die Denkmalpflege* erschien, das Fachpublikum mit der Problematik und verlangte ein neues Wiederaufbaukonzept für das Neue Museum.

Die unhaltbare Situation wurde schließlich 1997 mit der Beauftragung Chipperfields beendet. Von den vielen Kommentaren zu dieser Entscheidung ist der 1997 von Georg Wedekind in der Zeitschrift *Kunstchronik* veröffentlichte Aufsatz *Von Stüler zu Chipperfield. Entscheidung zur Wiederherstellung des Neuen Museums in Berlin*³⁹ von Bedeutung. Der Autor fasste das Verfahren, das

³⁶ BORGMEYER et al. 1994, S. 129–138.

³⁷ HASPEL 1994, S. 139–154.

³⁸ BÖRSCH-SUPAN 1995, S. 4–21.

³⁹ WEDEKIND 1997, S. 701.

zu der Entscheidung für den Entwurf von Chipperfield geführt hatte, zusammen und betonte, dass mit Chipperfield ein Architekt gewählt worden sei, „dem Denkmalverträglichkeit ein Anliegen ist und dessen Entwürfe von Pragmatik zeugen“⁴⁰.

Im Jahr der Beauftragung Chipperfields kam es zu einer wahrhaftigen Flut von Artikeln, in denen sich die Autoren entweder für oder gegen seinen Wiederaufbauplan positionierten. An der Diskussion nahm unter anderem Wolfgang Wolters mit dem Artikel *Historische Innenräume, Restaurieren, Inszenieren, Konservieren?*⁴¹ in der *Kunstchronik* (1997) teil. Im Gegensatz zu vielen weiteren Beiträgen, die stark emotional geladen waren, kommt dieser Veröffentlichung das Verdienst zu, die verschiedenen Möglichkeiten der Restaurierung für das Neue Museum objektiv zu beurteilen, auch wenn Wolters sich deutlich in der Linie der denkmalpflegerischen Kommission positionierte, indem er „für einen konsequenten Verzicht auf Vertuschung und für das in Museen übliche ungeschönte Inszenieren des Überlieferten“⁴² plädierte.

Neben dem Wiederaufbau des Neuen Museums wurde in diesen Jahren auch an der Gesamtkonzeption der Museumsinsel gearbeitet. Obwohl diese nicht dem Thema der vorliegenden Arbeit angehört, bieten einige Publikationen über die Museumsinsel wichtige Informationen über das Neue Museum. Das ist insofern relevant, als Chipperfield für sein Wiederaufbaukonzept des Neuen Museums auch Rücksicht auf das Gesamtprojekt der Museumsinsel nahm. Von den Veröffentlichungen ist der Band *Masterplan Museumsinsel Berlin. Ein Europäisches Projekt*⁴³ (2000) von Andres Lepik für diese Arbeit bedeutend, weil in ihm einige Aufsätze versammelt sind, die auf die verschiedensten Aspekte in der Entwicklung des Projekts für das Neue Museum eingehen.

Die Entwicklung des Wiederaufbauplans von Chipperfield wird auch von

⁴⁰ WEDEKIND 1997, S. 701.

⁴¹ WOLTERS 1997, S. 672–678.

⁴² WOLTERS 1997, S. 678.

⁴³ LEPIK 2000.

Frank Pieter Hesse in *Die Denkmalpflege* mit dem Artikel *Neues vom Neuen Museum*⁴⁴ (2000) wiedergegeben. Der Autor gibt Auskunft über den Fortgang der Wiederaufbauplanung und erklärt, dass das Projekt Chipperfield auf drei grundlegenden Konzepten basiere. Diese seien der „Ergänzende Wiederaufbau“, die „Differenzierte Restaurierungsstrategie“ und das „Bewahren der Konstruktion“. Der Artikel ist für die Arbeit vor allem deshalb interessant, weil gezeigt wird, in welcher Weise sich die Restaurierungsstrategie Chipperfields konkretisierte.

Als Abschluss dieser ersten konzeptionellen Phase kann die 2003 erschienene Publikation *Neues Museum. Museumsinsel Berlin. Dokumentation und Planung* gelten. In diesem Band beschreibt Chipperfield gemeinsam mit seinen Mitarbeitern die Maßnahmen, die für den anstehenden Baubeginn des Wiederaufbaus des Neuen Museums erarbeitet wurden. Den Inhalt dieser Publikation fasste der Architekt im selben Jahr mit dem im *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* erschienenen Aufsatz *Das Neue Museum* nochmals zusammen. Hier werden die angesetzten Maßnahmen noch deutlicher dargelegt und erklärt.

Als letzte Phase wird nun auf den Zeitraum zwischen 2003 und 2009 hingewiesen. Diese Phase zeichnet sich durch die Ausführung der Bauarbeiten am Neuen Museum bis zum Abschluss 2009 aus; seinerzeit erscheinende Publikationen kommentieren in erster Linie den Baufortschritt. Zwei Texte aus dem Jahr 2007 sind hierbei von besonderem Interesse. Der erste wurde von Norbert Heuler in der Zeitschrift *KUR Journal für Kunstrecht, Urheberrecht und Kulturpolitik* mit dem Titel *Wiederaufbau und Restaurierung des Neuen Museums auf der Museumsinsel in Berlin* verfasst. Die Maßnahmen für den Wiederaufbau des Neuen Museums werden hier aus einer rechtlich-denkmalpflegerischen Perspektive heraus betrachtet. Insbesondere werden die Entscheidungen der Auswahlkommission anhand des Berliner Denkmalschutzgesetzes und internationaler denkmalpflegerischer Richtlinien wie der *Charta von Venedig*

⁴⁴ HESSE 2000, S. 19–32.

beurteilt. Der zweite Artikel wurde von Jörg Haspel im *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* mit dem Titel *Heile die Wunde – Zeige die Wunde. Rebuilding Neues Museum* publiziert. Haspel begrüßt hier den Wiederaufbau Chipperfields ausdrücklich und erklärt, dass die Zerstörungsspuren des Museums

„sehr bemerkenswert [sind], denn [somit birgt] das Bauwerk [...] aufgrund der höchst sensiblen und bisweilen geradezu skrupulösen Konservierungs- und Restaurierungsstrategie, die bei der Sicherung und Ertüchtigung der Ruine eingeschlagen wurde, gewiss mehr historische Substanz und Originaloberflächen als jedes andere Haus auf der Insel.“⁴⁵

Eine weitere wichtige Publikation über den Fortschritt des Wiederaufbaus des Neuen Museums wurde im Anschluss an die Ausstellung *The Neues Museum – Berlin. Restoration, Repair and Intervention* herausgegeben, die 2008 im Soane’s Museum in London gezeigt wurde. In der Ausstellung präsentierte Chipperfield den Stand der architektonischen Maßnahmen, die bis dahin im Museum ergriffen worden waren, und erklärte nochmals, worauf das Projekt abzielte. Er schrieb:

“Desiring neither to imitate nor invalidate the remaining complex of ruined fabric [...] our concern has been motivated by desire to protect and to repair the remains, to create a comprehensible setting, and to reconnect the parts back into an architectural whole. The project has required the construction of large missing sections of the building as well as the repair and consolidation of the remaining parts. It has been our ambition to bind there two activities into a single approach, the new and the old reinforcing each other, not in a desire for contrast but in a search for continuity.”⁴⁶

Die meisten Artikel über das Neue Museum wurden im Jahr 2009 verfasst, als die Bauarbeiten abgeschlossen waren und sowohl das Fachpublikum als auch die breite Öffentlichkeit ihre Meinung über das Endergebnis bekundeten. In nahezu alle Zeitungen, Zeitschriften und Fachzeitschriften erschienen die

⁴⁵ HASPEL 2007, S. 208.

⁴⁶ CHIPPERFIELD 2008, S. 1.

unterschiedlichsten Beiträge über das Neue Museum. Des Weiteren gab Chipperfield zusammen mit dem Restaurator Julian Harrap und der Fotografin Candida Höfer den Band *Neues Museum* heraus, in dem mehrere Aufsätze über die ausgeführte Arbeit zu lesen sind. Neben diesem Band erschienen zwei große Publikationen, die sowohl die Geschichte als auch den Wiederaufbau des Neuen Museums grundlegend darlegen: zum einen das von Oliver Hamm herausgegebene Buch *Das Neue Museum Berlin: Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe*, zum anderen der Band *Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte*, herausgegeben von Elke Blauer. In beiden Werken sind die aktuellsten Informationen und Forschungsergebnisse über das Neue Museum zusammengetragen. Sie sind aber allein informativ und geben keinen kritischen Blick auf den Wiederaufbau des Museums wieder.

Nach Abschluss der Bauarbeiten können als relevante Publikationen der 2010 von Adrian von Buttlar verfasste Architekturführer für das Neue Museum und die 2013 vom Verband der Restauratoren publizierte Aufsatzsammlung *Konservierung, Restaurierung und Ergänzung im Neuen Museum Berlin* erachtet werden.

Wie der dargestellte Forschungsstand zeigen konnte, haben die Restaurierung der Berliner Museen und der Masterplan zum Wiederaufbau der gesamten Museumsinsel zahlreiche Wissenschaftler beschäftigt. Indes fehlt eine Untersuchung der Gesamtinszenierung des Neuen Museums nach seinem Wiederaufbau. Das Ziel dieser Arbeit ist, diese Forschungslücke zu füllen und die Frage nach der Konzeption des Neuen Museums nach seinem Wiederaufbau zu beantworten.

1.2 Aktueller Forschungsstand zu Geschichte und Wiederaufbau der Glyptothek

In diesem Abschnitt wird der Forschungsstand über die Glyptothek aufgezeigt. Da die Behandlung der Glyptothek in der vorliegenden Arbeit nicht von zentraler Bedeutung ist, denn sie soll lediglich als Vergleichsbeispiel zum Neuen Museum dienen, werden nur jene Quellen und Texte angeführt, die für diese Arbeit eine Rolle gespielt haben. Zunächst werden die historischen Quellen und Texte über die Geschichte der Glyptothek zusammenfassend dargestellt. Danach wird zur Literatur über den Wiederaufbau der Glyptothek durch Josef Wiedemann referiert.

Der vom Erbauer der Glyptothek, Leo von Klenze, und dem Kunsthistoriker Ludwig Schorn im Jahr 1830 veröffentlichte Museumsführer *Beschreibung der Glyptothek Sr. Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern*. München ist eine besonders wichtige Quelle zum Bau der Glyptothek. Der Architekt beschreibt im Text sowohl die Gestaltung des Gebäudes als auch die Auswahl der dort aufgestellten Kunstwerke. Dazu erläutert er an manchen Stellen, welche Überlegungen zum Endergebnis geführt haben.

Zwei weitere Museumsführer beschreiben Museumsarchitektur und Sammlung der Glyptothek und ergänzen somit den Text von Klenze und Schorn. Der erste, *Die Glyptothek seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern*, wurde von Ludwig von Ulrichs im Jahr 1867 verfasst, der zweite, *Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I. zu München*, entstand 1868 aus der Feder von Heinrich Brunn.

Weitere Auskünfte über die Gestaltung der Museumsräume sind den Museumsführern *Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I. zu München* von 1900 und *Ein Hundert Tafeln nach den Bildwerken der Kgl. Glyptothek zu München* von 1903, verfasst vom Direktor der Glyptothek Adolf Furtwängler, zu entnehmen. Auch der *Führer durch die Glyptothek König Ludwigs I. zu München*,

von Furtwänglers Nachfolger Paul Wolters 1935 geschrieben, liefert wichtige Informationen über die historische Ausstattung der Glyptothek vor ihrer Zerstörung.

Wie beim Neuen Museum Berlin sind auch diese Museumsführer von Bedeutung, um sich ein Bild vom Museum im 19. Jahrhundert machen zu können, da die Autoren den Leser in einem Museumsrundgang durch die Säle führen und deren Inhalte erläutern.

Die von Hans Kiener 1920 verfasste Dissertation *Leo von Klenze. Architekt Ludwig I. 1784–1864* ist eine weitere bedeutende Quelle bezüglich der Konzeption der Glyptothek. Hier wird insbesondere auf Klenzes Vorstellungen von der Art der Raumdekoration eingegangen. Zu diesem Text erschien 1929 der Band *Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner* von Winfrid von Pölnitz als wichtige Ergänzung, da er die Briefe Wagners bezüglich der Inneneinrichtung der Glyptothek wiedergibt. Anhand beider Veröffentlichungen kann die Auseinandersetzung zwischen Wagner und Klenze nachvollzogen werden.

Die Sekundärliteratur über die Geschichte und Architektur der Glyptothek wird im Folgenden vorgestellt. Gewiss ist der von Klaus Vierneisel und Gottlieb Leinz 1980 herausgegebene Ausstellungskatalog *Glyptothek München 1830–1980* die grundlegendste Publikation. Der Katalog enthält verschiedene Aufsätze zur Geschichte des Museums und seiner Einrichtung. Der nächste bedeutende Beitrag zur Geschichte der Glyptothek ist die 1983 von Britta Schwahn publizierte Dissertation *Die Glyptothek in München. Baugeschichte und Ikonologie*. In dieser Untersuchung werden sowohl die Entstehung des architektonischen Entwurfs von Klenze nachverfolgt als auch die Gestaltung und Konzeption der Räume erläutert. Daher erwiesen sich die beiden genannten Texte für die vorliegende Arbeit als besonders relevant.

Seit Ende der 1970er Jahre ist eine Vielzahl von Texten entstanden, die sich mit Klenze und dem ludovizianischen München auseinandersetzen. Sie

beziehen sich sowohl auf die philosophische oder kulturelle Dimension zu der Zeit der Gründung der Glyptothek als auch auf das Werk Klenzes als Architekt. Darunter sind zwei Ausstellungskataloge zu nennen: *Ein griechischer Traum, Leo von Klenze, der Archäologe* (1986) und *Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825–1848* (1987), ferner der besonders umfangreiche Band von Adrian von Buttlar: *Leo von Klenze – Leben, Werk, Vision* (1999).

Das geistige Umfeld zur Zeit der Entstehung der Glyptothek kann dem Band *König Ludwig I und Leo von Klenze* (2006), in dem der Briefwechsel zwischen Ludwig und Klenze wiedergegeben ist, entnommen werden.

Bezüglich des Wiederaufbaus der Glyptothek sind verschiedene Beiträge von Josef Wiedemann wichtig, in denen er sein Projekt beschreibt und erläutert. In dem Artikel *Die Lehre im Fach Denkmalpflege*, 1976 in der Zeitschrift für *Stadtgeschichte, Stadtsoziologie und Denkmalpflege* publiziert, erläutert Wiedemann zum ersten Mal, welche Maßnahmen er für den Wiederaufbau der Glyptothek ergriff. Die Beschaffenheit dieser Maßnahmen vertieft er 1980 in seinem Beitrag *Der Innenausbau der Glyptothek nach der Zerstörung* im Band *Glyptothek München 1830–1980*. Hier erklärt Wiedemann überdies das Verfahren, das zu seiner Beauftragung geführt hat.

Auch der Artikel *Umgang mit alter Bausubstanz*, 1986 in der Zeitschrift *Detail* veröffentlicht, gibt Aufschluss über die architektonische und denkmalpflegerische Einstellung des Architekten.

Über die von Wiedemann verfassten Texte hinaus ist eine umfassende Beschreibung seines Wiederaufbauprojekts für die Glyptothek in zwei Biographien des Architekten zu finden. Die erste wurde 1994 von Rudolf Ehrmann verfasst, die zweite 2006 von Ilka Backmeister-Collacott. Anhand dieser Biographien lässt sich das Projekt für die Glyptothek nicht nur vertiefen, sondern auch innerhalb des gesamten Oeuvres des Architekten betrachten.

Neben den Artikeln Wiedemanns stellen auch die von Dieter Ohly verfassten Texte *Probleme der Inneneinrichtung der Glyptothek* (1963) und *Die*

Neuaufstellung der Ägineten (1966) wichtige Grundlagen dar, um zu verstehen, wie das Wiederaufbaukonzept letztlich auch vonseiten der Museumsdirektion geplant war. Neben Ohlys Beschreibung des Entwurfs für die Glyptothek ist die Beschreibung des im Jahr 1972 ausgeführten Baus im Museumsführer *Glyptothek München. Griechische und römische Skulpturen* wichtig, da hier Ausstellung und Architektur der Glyptothek nach dem Wiederaufbau dargestellt sind.

Nach Erscheinen des Museumsführers werden vom späteren Nachfolger Ohlys, Klaus Vierneisel, zwei weitere Texte publiziert, die das neue Museumskonzept beschreiben. Diese Texte erschienen unter dem Titel *Die wiedererstandene Glyptothek in München* (1972) in der Zeitschrift *Pantheon* und unter dem Titel *Die neue Glyptothek in München* (1972) in der Zeitschrift *Die Kunst und das schöne Heim*.

Die letzte hier zu nennende bedeutende Publikation, die eine umfassende Beschreibung von Museumsarchitektur und Ausstellung enthält, ist der Band *Glyptothek München. Meisterwerke griechischer und römischer Skulptur* von Raimund Wünsche aus dem Jahr 2005.

Zusätzlich zu den genannten Publikationen über die Geschichte und den Wiederaufbau des Neuen Museums und der Glyptothek, wurden in der vorliegenden Arbeit auch zahlreiche Zeitungen analysiert, die während der Planung und Ausführung der beiden Wiederaufbauprojekte erschienen. Für das Neue Museum wurden Zeitungsartikel aus dem Zeitraum zwischen 1950 und 2009 und für die Glyptothek aus dem Zeitraum zwischen 1950 und 1985 herangezogen. Die Zeitungsartikel sind für diese Arbeit vor allem deshalb von Bedeutung, weil sie die Resonanz in der Öffentlichkeit vor und nach der jeweiligen Ausführung wiedergeben. Außerdem lassen sie die gesellschaftliche und fachliche Diskussion, die um die beiden Projekte stattfand, rekonstruieren. Die Zeitungsartikel ergänzen somit die historischen Quellen und die wissenschaftlichen Publikationen. Sie werden hier aufgrund ihrer großen Anzahl

nicht einzeln vorgestellt, sind aber in der Arbeit hin und wieder in Form von Zitaten oder als Verweise zu finden.

KAPITEL 2: Das historische Neue Museum

2.1 Gründung des Neuen Museums durch Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und Friedrich August Stüler (1841–1855)

Das Neue Museum entstand auf der Berliner Spreeinsel zwischen 1841 und 1855. König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen wünschte sich diesen Bau, um „alle diejenigen Kunstgegenstände [...] [aufzunehmen], welche bisher in anderen Königlichen Gebäuden zerstreut untergebracht waren“⁴⁷. Unter seinem Vater, König Friedrich Wilhelm III., hatte der Architekt Karl Friedrich Schinkel bereits 1830 das erste Berliner Museum, später Altes Museum genannt, erbaut (Abb.1). Es war für die Aufnahme von antiken griechischen und römischen Plastiken sowie Gemälden bestimmt. Nun wollte der Sohn das Projekt seines Vaters mit einem weiteren Museum fortführen. Das Neue Museum war nicht die einzige geplante Erweiterung auf der Insel. Friedrich Wilhelm IV. strebte an, einen größeren Plan zu realisieren. Er wollte eine „Freistätte der Kunst und Wissenschaft“⁴⁸ in der Art eines römischen Kaiserforums auf der Spreeinsel schaffen. Seine Vorstellung von der Inselbebauung übertrug der kunstbegabte Kronprinz in eine Zeichnung (Abb.2). Darin gruppierte er verschiedene Gebäude im Stil antiker Tempel um eine zentrale Festhalle. Zusammen bildeten diese Bauten ein der Kunst und Wissenschaft gewidmetes Zentrum in der Mitte der Stadt, wie es schon im antiken Rom üblich war.⁴⁹

Der im Jahr 1841 für die Planung der Insel beauftragte Hofarchitekt Friedrich August Stüler, ein Schüler und Nachfolger Schinkels, orientierte sich mit seinem Inselentwurf an der Zeichnung Friedrich Wilhelms IV. Er konkretisierte die Absichten des Kronprinzen und plante eine Anlage im antikischen Stil, in der die

⁴⁷ LÖWE 1858, S. 87.

⁴⁸ GStA PK, I. HA Rep.89 H, Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20472, Bl. 73; WESENBERG 1995, S. 79–84.

⁴⁹ Der König bezieht sich eindeutig auf das Forum Romanum, zum einen bezüglich der architektonischen Gestaltung und zum anderen die inhaltliche Bestimmung betreffend.

verschiedenen Bauten mit drei Höfen auf der schmalen Insel aufgereiht waren.⁵⁰ Den Entwurf publizierte Stüler 1862 in dem Band *Das Neue Museum in Berlin* (Abb. 3). Dort ist auf der unteren Blatthälfte das Neue Museum zu sehen, das sich an der Rückseite des Alten Museums im Norden anschließt. Unmittelbar vor dem Neuen Museum lag der erste Hof. Er war von dorischen Säulen umgeben und mit einer zentralen Festhalle geplant. Im Anschluss an den ersten Hof öffnete sich ein zweiter Hof nach Norden quer in Richtung Spree mit einer Säule in seiner Mitte.⁵¹ Ein dritter, trapezförmiger Hof mit einem weiteren Denkmal im Zentrum und von einem halbrunden Gebäude umfasst, besetzte schließlich die Spitze der Insel im Nordwesten. Alle Bauten waren durch Kolonnaden und offene Hallen miteinander verbunden und bildeten dieserart einen harmonischen Komplex mit symbolischer Bedeutung: Sie versinnbildlichten „ein Forum des Staates Preußen“⁵².

Mit der Errichtung des Alten Museums hatte Schinkel bereits die Voraussetzungen für die Gründung eines symbolischen Zentrums in Berlin geschaffen. Er hatte das erste Museum in prominenter Lage am Lustgarten positioniert, wo sich auch das Königliche Schloss, der Dom und das Zeughaus befanden (Abb. 4). Um den Bezug zu diesen Bauten zu unterstreichen, baute er das Museum mit einer Säulenhalle, die sich zum Lustgarten hin öffnet. Somit waren an einem Ort die wichtigsten Institutionen Preußens vertreten: die Kunst, der Staat, die Kirche und die Armee.⁵³ Friedrich Wilhelm IV. und Stüler griffen bei der Erweiterung des Alten Museums den Gedanken Schinkels wieder auf, um „einen Mittelpunkt für die höchsten geistigen Interessen des Volkes [zu] bilden, wie ihn wohl keine andere Hauptstadt aufzuweisen hätte“⁵⁴.

Von der geplanten Anlage wurde letztendlich nur das Neue Museum ausgeführt. Die anderen Bauten wurden aus verschiedenen Gründen nicht realisiert. Stattdessen entstanden auf der Insel in einem Zeitraum von 100 Jahren

⁵⁰ DORGERLOH 1991, S. 112.

⁵¹ BETTHAUSEN 1995, S. 266.

⁵² VOGTERR 1997, S. 125.

⁵³ VOGTERR 1997, S. 125.

⁵⁴ STÜLER, 1862.

drei weitere Museen: die Nationalgalerie, das Pergamonmuseum und das Bode-Museum. Von diesen wurde lediglich die Nationalgalerie⁵⁵ nach Entwürfen von Stüler gebaut.

Aufgrund des langen zeitlichen Abstandes zwischen der Gründung der jeweiligen Museen ließ man von der ursprünglichen Idee, die Spreeinsel nach dem Vorbild der Antike zu gestalten, allmählich ab. Die Museen wurden dem Zeitgeist ihrer Epoche entsprechend errichtet, weshalb das Ensemble heute keinen einheitlichen architektonischen Stil aufweist. Dennoch blieben die Idee Friedrich Wilhelms IV. und der daraus entstandene Entwurf von Stüler die Grundlage für die Gestaltung der Insel. Der Gedanke Friedrich Wilhelms IV., „Sammlungen, wissenschaftliche Institutionen und Denkmäler zusammenzulegen, war einzigartig, auch seine architektonische Form hatte kein Vorbild. Die Gruppe von verschiedenen hohen massiven Bauten, Säulengängen und Gartenanlagen wäre ein neuer Museumstyp geworden.“⁵⁶ Zwar wurde die „Freistätte für Kunst und Wissenschaft“ nicht systematisch realisiert, die Form der Museumsinsel richtet sich aber durchaus nach dieser Idee. Selbst nach den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg war man bei den Wiederaufbau- und Restaurierungsarbeiten immer wieder bemüht, die ursprüngliche Gliederung der Insel zu bewahren und die Bauten in ihrer originalen architektonischen Sprache zu erhalten.⁵⁷ Deshalb erscheint die Museumsinsel auch heute noch wie ein geschlossenes Zentrum der antiken Kulturen und Künste.

⁵⁵ Die Nationalgalerie wurde vom Architekten Johann Heinrich Strack (1805–1880) zwischen 1867 und 1876 erbaut. Vgl. SHEEHAN 2002, S. 174 und 251.

⁵⁶ PLAGEMANN 1967, S. 125.

⁵⁷ Vgl. SCHUSTER 2000.

2.2 Die klassizistische Architektur des Neuen Museums

Das Neue Museum war, den Außenbau betreffend, nach antiken Vorbildern im klassizistischen Stil gebaut (Abb. 5). Das Gebäude besaß eine rechteckige Form und war „der erste dreigeschossige Bau in der Museumsgeschichte“⁵⁸. Ein Mitteltrakt, der in seinem Inneren als monumentales Treppenhaus erschien, teilte das Gebäude in zwei Hälften. Diese umgaben jeweils einen südlichen und einen nördlichen Hof. Beide Höfe waren rechteckig und für die Ausstellung großformatiger Kunstwerke bestimmt. Auf der vorderen Seite befanden sich zwei mit niedrigen Kuppeln überdachte Eckrisalite, die auf der Höhe des dritten Geschosses mit 16 allegorischen Karyatiden geschmückt waren. Darunter waren 16 Medaillons mit antiken Köpfen angebracht.⁵⁹ Die Fassade gliederte sich durch drei Reihen rechteckiger Fenster, womit den drei Ausstellungsgeschossen entsprochen wurde. 32 Kinderstatuetten schmückten die Fenstertragbalken der mittleren Etage. Sie hielten als Anspielung auf die Kunstwerke im Museum jeweils einen Gegenstand in der Hand.⁶⁰ Die Fenster der Treppenhalle waren auf beiden Fassadenseiten mit Säulen dekoriert. Die Säulen unterstrichen die besondere Höhe der Fenster, die sich über das gesamte zweite und dritte Geschoss erstreckten.

Die Architektur des Neuen Museums wirkte zusammen mit den sparsam angebrachten dekorativen Details sehr zurückhaltend. Der Bau war regelmäßig und ruhig geordnet, jedoch ohne besondere Kennzeichen. Martin Muschter merkt diesbezüglich Folgendes an: „Im Vergleich zu anderen Beispielen der monumentalen Museen ist das Fehlen großartiger und charakteristischer Form auffällig.“⁶¹ Stüler scheint bei der Gestaltung der Fassade besonders vorsichtig gewesen zu sein. Auch an anderen Stellen erweisen sich seine Entscheidungen als

⁵⁸ PLATZ-HORSTER 2011, S. 193.

⁵⁹ PETRAS 1987, S. 58.

⁶⁰ Bernhard Maaz identifiziert sie als Genien. Sie halten in den Händen Objekte, die auf die Sammlungen des Museums verweisen. Vgl. MAAZ 2009, S. 24.

⁶¹ MUSCHTER 1988, S. 77.

ungewöhnlich. So ließ er den Grundriss des Museums unregelmäßig bauen, da er einen ungünstigen engen Platz, hinter der Rückfront des Alten Museums,⁶² gewählt hatte. Ferner setzte er die Hauptfassade des Neuen Museums direkt hinter das Alte Museum, sodass sie auf den ersten Blick nicht klar zu erkennen war. Diese eher unvorteilhaften Lösungen für einen Museumsbau erscheinen noch eigenartiger mit Blick auf die Tatsache, dass Museen und andere repräsentative öffentliche Bauten im 19. Jahrhundert stets in guter Lage und in einem großartigen Architekturstil mit erkennbaren Merkmalen errichtet wurden. Im Fall des Neuen Museums fehlen, zumindest hinsichtlich des Außenbaus, alle diese Faktoren. Warum Stüler den üblichen Kanons nicht folgte, lässt sich damit erklären, dass er das Gebäude nicht als Einzelbau, sondern als Teil einer größeren Anlage sah. Das Neue Museum sollte nicht ausgefallen wirken, vielmehr sollte es sich in das geplante Ensemble harmonisch einfügen.⁶³ Im Übrigen berücksichtigte der Architekt, dass das Neue Museum als Ergänzung des Alten Museums vorgesehen war; daher sollte es „in seiner architektonischen Haltung in Harmonie und möglichst gutem Zusammenhange mit dem ältern Museum stehen“⁶⁴. Die Wahl einer ungewöhnlichen Lage, die sparsam dekorierte Fassade und die zurückhaltenden architektonischen Formen sind also mit der Erweiterungsfunktion des Neuen Museums und mit der Ensemblewirkung der geplanten Gesamtanlage zu erklären.

Ein weiteres bauliches Charakteristikum des Neuen Museums waren seine Eisenkonstruktionen. Möglicherweise hing die Entscheidung Stülers, Eisen als Baumaterial zu verwenden, abermals mit der Erweiterungsfunktion zusammen. Für das Neue Museum waren vielfältige Kunstdobjekte vorgesehen. Die Exponate der Ethnologischen, der Vaterländischen und der Ägyptischen Sammlung, die Gipsabgüsse, die Kunstkammer und das Kupferstichkabinett sollten alle im Neuen

⁶² Der Platz befand sich zwischen dem Packhof und dem Ufer des Kupfergrabens. Vgl. PETRAS 1987, S. 55.

⁶³ MUSCHTER 1988, S. 77.

⁶⁴ STÜLER 1862.

Museum untergebracht werden. Um Platz für all diese Objekte zu schaffen, wurde das Gebäude dreigeschossig gebaut. Das Alte Museum besaß nur zwei Geschosse. Mit dem zusätzlichen dritten Geschoss sollte das Neue Museum aber nicht höher als das Alte Museum werden, da es sonst dessen architektonische Erscheinung beeinträchtigt hätte. Um dieses Problem zu umgehen, errichtete Stüler die Decke des obersten Geschosses mit Eisenkonstruktionen. Auf diese Weise konnte die Höhe des Neuen Museums niedriger ausgeführt werden. Die leichten und schmalen Formen des Eisens gewährleisteten überdies, dass die Decke im Innenraum nicht zu niedrig, also keinesfalls bedrückend, gebaut werden konnten.⁶⁵

Der Versuch, die Höhe des Neuen Museums der des Alten Museums anzugleichen, legt zudem den Gedanken nahe, dass Stüler das Neue Museum an das vorhandene Alte Museum und den gesamten Bebauungsplan der Museumsinsel anpassen wollte.

Eisenkonstruktionen wurden nicht nur für das letzte Obergeschoss benutzt, sie waren im gesamten Bau zu finden. In dem Führer der Berliner Museen aus dem Jahr 1855 sind sie sogar als „architektonische Eigenthümlichkeit“⁶⁶ des Neuen Museums verzeichnet. ⁶⁷ Solche Konstruktionen waren seinerzeit keineswegs üblich. „Die Verwendung eiserner Konstruktionsteile blieb bis dahin entweder Entwurf oder sie beschränkte sich auf eiserne Stützen oder auf Treppen.“⁶⁸ Mit dem Neuen Museum wurde zum ersten Mal in Preußen ein repräsentatives Gebäude mithilfe seriell angefertigter Eisenkonstruktionen errichtet. Gleichzeitig kamen mit der Verwendung moderner Baumaterialien

⁶⁵ Stüler schreibt: „[Die Eisenkonstruktion] musste darauf berechnet sein, den Räumen die grösstmögliche Höhe zu erhalten, welche durch die Rücksicht beschränkt wurde, das neue Museum über das bereits bestehende nicht auffallend zu erheben und die ohnehin wenig tiefen Räume nicht durch Gewölbewiderlagen zu beengen.“ STÜLER 1862.

⁶⁶ KÖNIGLICHE MUSEEN 1855, S. 219.

⁶⁷ Der Verfasser schreibt, dass „sämmtliche Räume und Säle, mit Ausnahme des Treppenhauses, flach gewölbt sind und daß die Deckenwölbungen theils auf Säulen, theils nur auf den Umfassungsmauern ruhen durch Eisenkonstruktionen mit sogenannten Topfen [...] und anderem leichten Mauerwerk gebildet werden“. KÖNIGLICHE MUSEEN 1855, S. 219.

⁶⁸ MUSCHTER 1988, S. 101.

fortschrittliche Transportmittel, wie Eisenbahn und Dampfmaschine, zum Einsatz. Die Eisenbahn wurde eigens für die Museumserrichtung angelegt. Die Materialien wurden von einem Aufzug, der von einer Dampfmaschine angetrieben wurde, auf die Baustelle befördert. Dank des Einsatzes dieser technologischen Neuerungen konnte der Museumsrohbau in der verblüffend kurzen Zeit von zwei Jahren⁶⁹ fertiggestellt werden. Außerdem drückte die „Baustellentechnologie [...] eine neue Qualität der Bautechnik [...] [aus], wie sie bei den Bauten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bislang noch nicht erreicht worden war“⁷⁰. Angesichts dieser Innovationen, die das Bauen grundlegend revolutionierten, dient das Neue Museum heute als Beispiel für die seinerzeit modernste Bautechnologie in Preußen. Werner Lorenz hat die Eigenschaften der Baukonstruktionen im Neuen Museum eingehend untersucht und spricht diesbezüglich von der „Inkunabel einer neuen preußischen Konstruktionskunst im Zeichen der Industrialisierung“⁷¹. Stüler kannte aus England und Frankreich⁷² die neuesten Bautechnologien und benutzte sie als Erster in Deutschland für die Errichtung eines Museums. Lorenz unterstreicht weiter, dass das Eisen nicht nur praktische Vorteile bot, sondern sogar die Voraussetzung für die Errichtung des Museums war, da Eisen als einziges Material den Bau auf dem unsicheren Boden der Spreeinsel ohne Probleme getragen habe.

Hinsichtlich der ästhetischen Gestaltung des Bauwerks orientierte sich Stüler an der traditionellen Form des Massivbaus und ließ die Eisenkonstruktionen hinter einer künstlerischen Verkleidung verschwinden (Abb. 6). Anregungen

⁶⁹ Über die Dauer der Bauarbeiten berichtet Stüler. Er schreibt: „Die Ausführung des Baues begann am 19ten Juni 1841 unter Leitung einer von Sr. Majestät dem Könige eingesetzten Commission, bestehend aus dem Generaldirektor der Königl. Museen Herrn v. Olfers und dem unterzeichneten Architekten.“ Weiter ist zu lesen: „Am 6ten April 1843 wurde auf den bereits bis zur Kellersohle aufgeführten Fundamente der Grundstein des Gebäudes feierlich gelegt, und nicht in demselben Jahre das Hauptgebäude anderer Sandsteinarbeiten und bei Vervollständigung der Dächer.“ STÜLER 1862.

⁷⁰ MUSCHTER 1988, S. 98.

⁷¹ LORENZ 2009, S. 38.

⁷² Auf die vorbildliche Funktion, die die Bibliothèque Ste. Geneviève in Paris von Henri Labrouste für Stüler hatte, wurde bereits von Lorenz, Muschter und van Wezel hingewiesen. Vgl. LORENZ 2009, S. 41; MUSCHTER 1988, S. 102; WEZEL 2001, S. 163.

hierfür nahm Stüler aus der damals berühmten Theorie von Karl Bötticher. In seinem Text *Die Tektonik der Hellenen*⁷³ erläutert Bötticher, dass die Gestaltung eines Gebäudes seiner technischen Konstruktion entsprechen solle. Er spricht in diesem Zusammenhang von „Kunst- und Kernform“⁷⁴. Kunstform sei die ästhetische Dekoration, Kernform hingegen die Baustuktur. Nun sollte die Kunstform Ausdruck der Kernform sein. Sie sollte den strukturellen Eigenschaften eines Bauwerks entsprechen und sie hervorheben. Gerade weil Eisenkonstruktionen neu waren, stellte diese Theorie für Stüler einen wichtigen Wegweiser dar. Der Theorie gemäß verkleidete der Architekt im Neuen Museum die eisernen Teile mit kunstvoller Dekoration, welche die Form der tektonischen Elemente betonte. Außerdem griff Stüler auf die Theorie Böttichers zurück, um das Programm des Museums, unterschiedliche Beispiele der Kunst in chronologischer Reihenfolge zu zeigen, zu unterstützen. So nutzte er die Verkleidung der Eisenteile, um verschiedene Stile zu zitieren und dem Publikum auf diese Weise einen Überblick über die historischen Architekturformen zu verschaffen. Stüler wollte mit Architekturzitaten die Entwicklung der Baukunst im Museum nachzeichnen. Insbesondere bei den Säulen und Decken, die mittels Eisen errichtet wurden, ist die Verbindung zwischen der Theorie Böttichers und dem Bau des Neuen Museums deutlich erkennbar. Die Säulen waren in jeder Etage durch einen bestimmten Stil charakterisiert, der einerseits einer architektonischen Ordnung entsprach und andererseits den Eisenbau verkleidete (Abb. 7). So waren die Säulen im ersten Geschoss mit Stuck versehen und ahmten ägyptische und griechische Formen nach. Im zweiten Geschoss folgten sie der ionischen Ordnung und waren mit Marmor verkleidet. Im dritten Stockwerk waren sie aus Gusseisen mit Zinnguss-Ornamenten in korinthischer Ordnung⁷⁵. Das Material Eisen entkleidete sich, je höher man hinaufstieg, bis die Stützelemente im dritten Geschoss sichtbar wurden. Sie waren zwar noch mit korinthischer

⁷³ BÖTTICHER 1852, Bd. 1.

⁷⁴ Vgl. BÖTTICHER 1852, S. 15.

⁷⁵ KÖNIGLICHE MUSEEN 1855, S. 220.

Ornamentik verziert, doch konnte man die eisernen Konstruktionen klar erkennen. Ein Dienstzimmer im dritten Geschoss wies sogar Säulen ohne jedwede Verzierungen auf.⁷⁶ Das war innerhalb der Abfolge architektonischer Zitate konsequent. Von den antiken Stilen im ersten Geschoss gelangte man zu den modernen Stilen im dritten Geschoss. Die sichtbaren Eisenkonstruktionen entsprachen in der oberen Etage der Weiterentwicklung der Architektur in der Gegenwart.

Mit solchen ungeschmückten Eisenkonstruktionen im dritten Geschoss wollte Stüler zeigen, dass die Architektur sich in der Zukunft „in Richtung größere[r] Strenge, Leichtigkeit und Transparenz entwickeln würde“⁷⁷. Diese Haltung stand jedoch nicht im Einklang mit der Theorie Böttchers. Für Bötticher war die Verkleidung der eisernen Elemente Voraussetzung für ihre Anwendung. Indem Stüler die Kunstform wegließ, überholte er Bötticher und zeigte sich offen für neue Möglichkeiten. Die unbekleideten Eisenteile beschränkten sich jedoch auf den Dienstraum. Warum Stüler das Material Eisen nur dort freilegte, wo das Publikum im Allgemeinen keinen Zutritt hatte, mag damit erklärt sein, dass er Eisenkonstruktionen zwar für zukunftsweisend, nicht aber für ausreichend repräsentativ erachtete. Das Neue Museum war einerseits ein höchst modernes Gebäude, das „[...] bis ins Detail konsequent aus dem konstruktiven Potential der Eisenbauweise heraus entwickelt wurde“⁷⁸. Andererseits war es in seiner äußereren Erscheinung aufgrund der repräsentativen Bestimmung noch der Sprache eines Monumentalbaues stark verpflichtet.

⁷⁶ WEZEL 2001, S. 164.

⁷⁷ WEZEL 2001, S. 164.

⁷⁸ LORENZ 2009, S. 43.

2.3 Die räumliche Anordnung der Sammlungen

Im Gegensatz zur äußereren Erscheinung wies das Neue Museum in seinem Inneren eine höchst komplexe Dekoration auf. Wie dargelegt wurde, wollte Stüler mithilfe der Säulenordnung einen Überblick über die architektonischen Stile vermitteln. Nun wandte er dieses Prinzip bei der Ausgestaltung der Sammlungsräume in ähnlicher Weise an, um eine Übersicht über die verschiedenen Zeiten und Kulturen zu bieten. Das Gebäude bildete zusammen mit den ausgestellten Sammlungen ein geschlossenes System, in dem Architektur, Malerei und Skulpturen einander ergänzten, sodass das Museum als ein „Labyrinth der Symbolik“⁷⁹ erschien. Der Zusammenhang zwischen Objekt und Raum war aber nicht allein dekorativ, er diente auch dazu, zusätzliche Informationen über die Kunstwerke zu vermitteln.

Dieser Abschnitt widmet sich der Innengestaltung des Museums. Der Bezug zwischen Raumdekoration und den in den Räumen aufbewahrten Sammlungen wird gedeutet, um den Charakter des Museums hervorzuheben. Es wird dabei gezeigt, dass

1. die Ergänzung zwischen Ausstattung und Exponat wissenschaftliche und didaktische Zwecke hatte,
2. die historische Konzeption des Neuen Museums mit dem allgemeinen Interesse für Geschichte im 19. Jahrhundert zusammenhing und
3. das Neue Museum als erstes Museum seiner Epoche Kunstwerke unter dem Aspekt einer historischen Kunstbetrachtung präsentierte.

Zuerst wird die Auswahl der Sammlungen für das Neue Museum einer Betrachtung unterzogen. Die Sammlungen standen in direktem Zusammenhang mit der Konzeption. Im Neuen Museum fanden diejenigen Sammlungen Aufnahme, die aus dem Alten Museum ausgeschlossen worden waren. Es

⁷⁹ KÖNIGLICHE MUSEEN 1855, S. 219.

handelte sich um ägyptische, sogenannte vaterländische und ethnologische Objekte aus dem Schloss Monbijou, um die Gipsabgusssammlung der Akademie, die Kunstkammer des Stadtschlosses und das Kupferstichkabinett des Alten Museums. Die Einrichtungskommission des Alten Museums, seit 1829 von Wilhelm von Humboldt geleitet,⁸⁰ bevorzugte eine Auswahl von griechischen und römischen Skulpturen sowie von neuzeitlichen Gemälden des 15. und 18. Jahrhunderts. Diese Auswahl wurde getroffen, weil nur sie die ideale Schönheit angemessen repräsentierte. So schrieb Humboldt:

„Ich glaube nicht, die Beschuldigung befürchten zu müssen, gewisse Gebiete der Kunst oder ihrer Geschichte zu sehr in den Schatten zu stellen. Ich schätze gewiss alle und erkenne ihren Nutzen; wo sie aber in Beziehung auf einen bestimmten Zweck und eine zu diesem Zweck gestiftete Anstalt betrachtet werden, muss ihre Wichtigkeit natürlich verschiedenartig erscheinen.“⁸¹

Humboldts Auffassung zufolge durften im Alten Museum nur Objekte aufbewahrt werden, die eine besondere künstlerische Qualität besaßen. Diese Qualität wurde allein antiken Skulpturen und Gemälde zugeschrieben. Die Einrichtungskommission glaubte, dass der Mensch sich nur durch die Erfahrung des wahren Schönen moralisch erheben könne.⁸² Alle anderen Sammlungen wurden als Kuriositäten oder angewandte Kunst betrachtet. Für Wilhelm von Humboldt sollte die Antikensammlung

„ganz der Präsentation des Klassischen gewidmet sein und jedes ermüdende Element vermieden [werden], was er vor allem mit einer historischen Systematik verband. [...] [So] lag der Skulpturensammlung in keiner Weise eine historische Abfolge oder die Darstellung von Entwicklungslinien zugrunde.“⁸³

⁸⁰ Vgl. VOGTHERR 1997, S. 151.

⁸¹ HUMBOLDT 1833, S. 547, zit. nach VOGTHERR 1997, S. 220, und WEZEL 2001, S. 97.

⁸² Vgl. STOCK 1930; WEZEL 2001.

⁸³ VOGTHERR 1997, S. 160–161.

Im Alten Museum war es wichtig, dem Publikum die vorzüglichsten Kunstwerke der Antiken zu präsentieren, weil sie ein absolutes Ideal darstellten. Dafür war die geeignete Aufstellungsart die thematische Ordnung. Die historische Perspektive wurde in diesem Zusammenhang nicht berücksichtigt.⁸⁴

Mit der Ernennung von Ignaz von Olfers zum Generaldirektor der Königlichen Museen im Jahr 1839 änderte sich die Einstellung gegenüber der Präsentation von Kunst. Der neue Leiter hatte eine naturwissenschaftliche Ausbildung, war lange auf Forschungsreise in Brasilien gewesen und danach als preußischer Diplomat in Bern tätig. Seine Ernennung zum Generaldirektor erfolgte auf Empfehlung von Alexander von Humboldt. Olfers und Humboldt waren durch ihr gemeinsames Interesse für die Naturwissenschaft stark miteinander verbunden. Sie beschäftigten sich jedoch wenig mit künstlerischen Themen, was die Ernennung von Olfers zum Leiter der Königlichen Museen eigenartig erscheinen lässt. Elsa van Wezel führt seine Ernennung darauf zurück, „daß damals das Interesse für Kunst eine mehr wissenschaftliche Richtung bekam“⁸⁵. Hinzu kam, dass Friedrich Wilhelm IV. eine ähnliche historische Kunstauffassung wie Olfers vertrat, weshalb er sich diesem gegenüber positiv zeigte. Olfers war davon überzeugt, dass Kunstwerke neben einem ästhetischen einen historischen Wert besaßen. Kunstwerke sollten daher als Zeugnisse vergangener Kulturen präsentiert werden und nicht, wie im Alten Museum, ein absolutes Ideal zeigen.⁸⁶

Aus dieser Perspektive betrachtet verdienten es auch diejenigen Sammlungen, die von geringerem ästhetischem Interesse waren – wie zum

⁸⁴ Das war bei den Gemälden jedoch nicht der Fall. In der Abteilung für Gemälde wurde versucht, fortgeschrittene Systeme für die Hängung anzuwenden. Daher unterschieden sich die Sammlungen im Alten Museum grundlegend. Während die Gemälde nach dem chronologischen Prinzip gehängt waren, folgten die Skulpturen dem thematischen. Begründet wurde die mit der Sammlungsart. Den Gemälden wurde ein historischer Wert zuerkannt, den Skulpturen maß man einen absoluten Wert bei.

⁸⁵ WEZEL 2001, S. 131.

⁸⁶ Vgl. DORGERLOH 1987, S. 61.

Beispiel die Ägyptische Sammlung und die Sammlung der Gipsabgüsse –, im Museum ausgestellt zu werden.

Gemeinsam mit Stüler entwarf Olfers die Konzeption des Neuen Museums. Die beiden stellten eine abgeschlossene Einheit unterschiedlicher Sammlungen zusammen mit dem Ziel, das Publikum wissenschaftlich zu erziehen. Dass das Museum diese erzieherische Bestimmung besaß, wird bereits im Museumsführer aus dem Jahr 1858 herausgestellt. Das Neue Museum wird als „Kunsttempel“ beschrieben,

„wo die vorzüglichsten Denkmäler antiker und christlicher Plastik von der ältesten bis auf die neue Zeit, in streng wissenschaftlicher Folge geordnet und aufgestellt, neben dem Genusse des einzelnen Kunstwerkes zugleich den höheren darbieten: dem Beschauer ein lebendiges und belehrendes Bild einer allgemeinen Kunstgeschichte zu gewähren“⁸⁷.

Ziel des Museums war es demnach, alle Beispiele der menschlichen Kunstfertigkeit zu vereinen, um die Geschichte der Kunst vollständig zu präsentieren.

Als nächstes wird die räumliche Verteilung der Sammlungen im Museum beschrieben. Anhand der Darstellung ihrer Anordnung soll die Umsetzung des musealen Konzepts für das Neue Museum erläutert werden.

Die Ausstellung im Neuen Museum war gemäß eines bestimmten Rundgangs zu besichtigen, der im ersten Geschoss anfing und im dritten endete (Abb. 8–9). Im ersten Geschoss waren die ägyptischen, die ethnographischen und die vaterländischen Objekte untergebracht. Ihnen war das niedrigere Geschoss vorbehalten – zur symbolischen Veranschaulichung ihres noch anfänglichen Stadiums in der Kunstentwicklung. Man sah in dieser Kunst die „ersten Anfänge[n] der gestaltenden Phantasie, in denen die geistige Bedeutung noch von der Starrheit der Form gefesselt ist“⁸⁸. Im gesamten zweiten Geschoss waren die

⁸⁷ LÖWE 1858, S. 87.

⁸⁸ KÖNIGLICHE MUSEEN 1855, S. 220.

Gipsabgüsse von der Antike bis zur Gegenwart zu sehen. Sie waren im Hauptgeschoss aufgestellt und nahmen eine solch große Zeitspanne ein, weil sie die gesamte Entwicklung der Skulptur wiedergeben sollten. Im dritten Geschoss befanden sich Kunstkammer und Kupferstichkabinett. Diese letzten beiden Sammlungen waren „der romantischen und modernen Kunst gewidmet“⁸⁹ und durften nur nach Anmeldung besichtigt werden.⁹⁰

Alle Artefakte waren in chronologischer Reihenfolge ausgestellt. Die Chronologie wurde als wissenschaftlich fortgeschrittene Methode betrachtet, die das Ziel hatte, die Entwicklungsprozesse zwischen Völkern und Zeiten in Beziehung zu setzen und Parallelen aufzuzeigen. Die Verteilung der Sammlungen auf drei Etagen unterstützte die chronologische Anordnung der Exponate, denn die älteren Objekte befanden sich im Erdgeschoss und die jüngeren im dritten Obergeschoss. Diese aufsteigende Abfolge entsprach der Kunstauffassung von Olfers, der in der Entwicklung der Kunst von der prähistorischen Zeit bis zur Gegenwart einen kontinuierlichen Fortschritt sah.⁹¹

Diese im Museum herrschende Kunstauffassung wird gewöhnlich auf Hegels Theorie der Kunst zurückgeführt.⁹² Für Hegel lief die Geschichte stets vorwärts, sodass jede Epoche als Teil der historischen Entwicklung gesehen werden konnte.⁹³ Angesichts der chronologischen Ordnung der Sammlungen und des aufsteigenden Rundgangs wird daher die Konzeption des Neuen Museums

⁸⁹ KÖNIGLICHE MUSEEN 1855, S. 220.

⁹⁰ Stüler schreibt: „Die Sammlung ägyptischer und nordlicher Alterthümer und ethnographischer Gegenstände nehmen das untere Geschoss ein; für die ausgedehnte, in stetem Wachsthum begriffene und zum Studium so höchst wichtige Gypssammlung, welche mit Recht ad der eigentliche Mittelpunkt aller Sammlungen angesehen wird, ist das ganze mittlere Geschoss bestimmt, und das dritte Geschoss enthält auf der einen Seite die Sammlung historischer Merkwürdigkeiten und der kleinen Kunstwerke des Mittelalters und der neuern Zeit, von welchen die kirchlichen in einem besonderen passenden Räume vereinigt sind. Zugleich findet hier die Modellsammlung der Bauwerke des Mittelalters ihre Stelle.“ STÜLER 1862.

⁹¹ „Der wissenschaftliche und kunstgeschichtliche Charakter des Gebäudes prägt in den drei auf einander sich erhebenden Stockwerken alle drei großen und allgemeinen Richtungen der bisherigen menschlichen Kunstartentwicklung aus, gruppirt die Werke derselben in konsequenter Reihenfolge.“ KÖNIGLICHE MUSEEN 1855, S. 220.

⁹² Vgl. DORGERLOH 1987.

⁹³ Vgl. HEGEL 1826, zit. nach GETHMANN-SIEFERT/PÖGGELER 2001, S. 12.

direkt mit Hegels Theorie in Verbindung gebracht. Insbesondere wird betont, dass die „von Hegel vorgenommene Periodisierung der Weltgeschichte anhand der Kunstartentwicklung in symbolisch – klassisch – romantisch [...] in der Programmatik des Neuen Museums reflektiert“⁹⁴ wurde. Inwieweit die Konzeption des Neuen Museums aus der Theorie Hegels entwickelt worden war und ob sie als philosophischer Hintergrund für das Museum zu sehen ist, bleibt jedoch umstritten. Olfers und Stüler nehmen nirgendwo direkten Bezug auf Hegel. Friedrich Wilhelm IV. war zudem ein Gegner Hegels. Diese Argumente sprechen eher gegen die direkte Bezugnahme auf seine philosophische Theorie. Überdies weist Elsa van Wezel darauf hin, dass es wahrscheinlicher ist, dass Olfers und Stüler für die Konzeption des Museums „einer hegelianischen Denkart [folgten], die mittlerweile eine allgemeine Gültigkeit bekommen hatte, weshalb sie zu der Zeit nicht mehr ohne weiteres als solche zu identifizieren war“⁹⁵. Eine Vertiefung des philosophischen Umfelds zur Zeit der Gründung des Neuen Museums kann hier nicht vorgenommen werden. Die Konzeption des Neuen Museums positioniert sich innerhalb des Historismus und spiegelt das starke Interesse jener Epoche für die Vergangenheit wider. Das Besondere hierbei ist, dass dieses allgemeine Interesse für die Geschichte von den Museumsgründern wissenschaftlich verfolgt und umgesetzt wurde.

Die Art der Dekoration der Säle wird nun beschrieben. Obwohl jeder Raum thematisch seine eigene Dekoration besaß, wurde in der Innengestaltung einem einheitlichen System gefolgt, das allen Räumen gemeinsam war. Wichtig war es, die Epochen einzeln zu zeigen und gleichzeitig das Gesamtbild in der Entwicklung der Kunstgeschichte nicht zu vernachlässigen. Das dekorative System des Neuen Museums basierte auf der gegenseitigen Ergänzung von Exponat und Raum, woraus hauptsächlich drei Typen der Ausgestaltung resultierten.

⁹⁴ DORGERLOH 1978, S. 62.

⁹⁵ WEZEL 2001, S. 154.

Der erste Typ betraf die Wände: Sie präsentierten in der oberen Hälfte Wandmalereien mit Darstellungen von Landschaften oder Veduten von Städten; in der unteren Hälfte waren sie lediglich farbig gestaltet. Der untere Wandabschnitt wurde deshalb farbig belassen, weil so „das Einzelwerk [...] vor diesem monochromen Hintergrund separat betrachtet werden [...] und ebenso als originäre Schöpfung verstanden werden“⁹⁶ konnte. Als Beispiel für diesen ersten Dekorationstyp wird hier ein Gemälde von Eduard Pape gezeigt, das sich im Römischen Saal befand und passend zum Thema des Saales die „Gräberstraße in Pompeji“ darstellte (Abb. 10).

Die Wandgemälde dienten also gezielt dazu, die Exponate in ihren ursprünglichen Kontext einzubetten, ohne sie zu überragen.

Der zweite Typ der Ausgestaltung umfasste Historienmalereien (Abb. 11): Sie waren an wichtigen Stellen angebracht und dienten der Versinnbildlichung bedeutender historischer Ereignisse. Beispielsweise das von Hermann Stilke im Südkappelsaal ausgeführte Gemälde „Die Anerkennung des Christentums durch Konstantin den Großen“ unterstrich zusammen mit zwei weiteren Gemälden den Übergang von der Antike zum Christentum.⁹⁷

Besondere Erwähnung verdient der Wandzyklus von Wilhelm von Kaulbach in der Treppenhalle (Abb. 12).⁹⁸ Im Mittelpunkt des Museums stellte er in monumentalier Weise sechs Etappen der Weltgeschichte dar. Der Zyklus war inhaltlich beeindruckend und in seinen Dimensionen imposant.⁹⁹ Er gehörte zwar

⁹⁶ DORGERLOH 1987, S. 23–24.

⁹⁷ Die anderen zwei Gemälde waren: *Die Einweihung der Hagia Sophia durch Justinian I.* und *Die Versöhnung des Sachsenkönigs Witteking mit Kaiser Karl dem Großen*. Sie waren in der Südkuppel angebracht, der Ort, an dem die Sammlung von den antiken zu den mittelalterlichen Skulpturen überging.

⁹⁸ Wilhelm von Kaulbach hatte im Treppenhaus einen aufwändigen Zyklus ausgeführt, der in Haupt- und Nebenbildern, Friesen und Pilastern unterteilt war und eine Reihe von historischen Ereignissen in chronologischer Ordnung darstellte. Die sechs Hauptbilder begannen in der südlichen Ostwand mit dem „Turmbau zu Babel“ gefolgt von „Homer und den Griechen“ und der „Zerstörung Jerusalems.“ Auf der östlichen Nordwand befanden sich die „Hunnenschlacht,“ „die Kreuzfahrer“ und als Abschlussbild das „Zeitalter der Reformation.“ Vgl. WAGNER 1989; MENKE-SCHWINGHAMMER 1994.

⁹⁹ Vgl. SCHASLER 1854; STOEWER 1906; EBERT 1987.

dem musealen Bildprogramm an, war aber aufgrund seiner umfassenden Ausführung allen anderen Wandgemälden im Haus überlegen.

Der dritte Typ Dekoration bezieht sich auf die Nachbildung berühmter Bauwerke. Die Modelle standen entweder vor den Wandmalereien oder waren direkt in die Museumsarchitektur integriert. Sie bildeten wichtige Gebäude der jeweiligen Epochen getreu nach, um deren Eigenschaften dreidimensional zu veranschaulichen (Abb. 13). Als Beispiel kann hier die in der Treppenhalle befindende Korenhalle erwähnt werden. Sie war eine Kopie der Vorhalle des zwischen 420 und 406 v. Chr. in Athen erbauten Erechtheion-Tempels. Ihre Funktion im Neuen Museum war, dem Publikum die Eigenschaften der griechischen Architektur zu veranschaulichen. Sie bildete gleichzeitig den Abschluss der Treppenstufen im Raum.

Diese drei dekorativen Typen wiederholten sich im ganzen Museum wie ein gleichbleibendes Muster. Denn nur so konnte dem Besucher eine einheitlich präsentierte Ausstellung geboten werden. Die Vielfalt der Ausschmückung im Neuen Museum wird im Führer der Königlichen Museen wie folgt beschrieben: „[...] das neue Museum hat für jedes artistisch angeregte Volk und sein Kunstreiten, für jede Kunstschöpfungsperiode einen Platz, aber nicht einen zufälligen oder vereinzelten, sondern einen wie durch ein großes System bestimmten.“¹⁰⁰ In dieser Aussage wird deutlich, dass die dekorativen und architektonischen Details nicht nur Zusatzinformationen über die Kunstwerke vermitteln sollten, sondern auch dazu dienten, die Sammlungen als ein schlüssiges Ganzes zusammenzufassen. Stüler begründete seinen Entschluss, die Museumsräume zu dekorieren, mit den folgenden Worten:

„Da aber der Zweck der Museen darin bestehen möchte, ausser dem Genusse schöner Kunstwerke auch eine möglichst klare und ausgedehnte Übersicht der Kunstübungen verschiedener Völker und Zeiten zu gewähren, die Künste aber nie für sich abgesondert aufzufassen, sondern stets im

¹⁰⁰ KÖNIGLICHE MUSEEN 1855, S. 218–219.

Zusammenhänge mit den Schwesternkünsten richtig zu würdigen sind, so glaubte der Architekt die Verpflichtung zu haben, in der Haltung und Decoration der Localien die Sammlungen so viel als möglich zu ergänzen, zumal in allen guten Kunstepochen die Architektur Träger der Skulptur und Malerei war.”¹⁰¹

Im Vergleich zum Alten Museum, in dem die Geschmacksbildung beim Publikum im Mittelpunkt der Ausstellung stand, lag der Schwerpunkt im Neuen Museum auf der historischen Kunstbetrachtung. Dafür war es von besonderer Bedeutung, Zusammenhänge zwischen den Kunstepochen und Kunstrichtungen herzustellen. Diese Zusammenhänge schuf Stüler, indem er eine erzählerische Struktur – mittels Architektur und Malerei – durch die Ausstellungssäle zog.

Wahrscheinlich kam diese Idee von Olfers,¹⁰² und Stüler führte sie aus.¹⁰³ Man kann aber nicht ausschließen, dass Stüler eigene Ideen für die Innengestaltung entwickelte. Sicher ist, dass sowohl Olfers als auch Stüler beabsichtigten, Kenntnisse über die Kunstepochen durch emotionale Erlebnisse zu vermitteln. Beide hielten die architektonische und bildliche Dekoration für die beste Lösung, um ihr didaktisches Programm zu realisieren. Das Resultat war ein Gesamtkunstwerk mit einem ausgeprägt wissenschaftlichen Charakter.

Der Aspekt der *Wissenschaftlichkeit* wurde bereits von den Zeitgenossen geschätzt. Der Führer der Berliner Museen beschreibt das Neue Museum als

„ein Ergebnis des besonderen Charakters, den die Weltanschauung, die Bildung, das Wissen und die Produktionsantrieb unserer modernen Zeit angenommen. In der That ist das moderne Kulturelement, der scientifiche Geist hier auf's Tiefste eingegangen: die Architektur entspricht in jedem der Säle nicht nur der Natur der darin aufgestellten Sammlung im Allgemeinen, sondern sie greift auch mit ihren Motiven theils ergänzend, theils deutend und erklärend bis in den innersten Lebensfonds der Gedanken dieser Sammlung ein. [...] So strebt hier die Baukunst gleichsam die Geschichte der gesammten Kunstentwicklung in ihrer Sprache zu schreiben oder zu docieren, und wir können das neue Museum folglich ein doctrinäres Gebäude nennen, ein steinernes Kompendium der Kultur- und Kunstgeschichte, nicht sowohl ein Tempel, als eine Universität der Kunst. In

¹⁰¹ STÜLER 1862.

¹⁰² MESSLING 1995, S. 36.

¹⁰³ WEZEL 2001, S. 154.

dem ungeheuren Umfang und Reichthum der ideellen Bedeutung des Einzelnen liegt die Haupteigenthümlichkeit und die geistige Größe des Gebäudes, mehr vielleicht noch als in der Pracht und Schönheit der Räume selber.“¹⁰⁴

Wie aus dieser Beschreibung hervorgeht, war das gesamte Museum mit der Absicht konzipiert, Kunstwerke unter dem Aspekt einer wissenschaftlich-historischen Betrachtung zu organisieren. Gerade darin bestand die Innovation des Neuen Museums:

„In keinem anderen Museumsbau dieser Zeit wurden so unterschiedlich strukturierte Sammlungen unter einem einheitlichen Grundgedanken zusammengefaßt [...]. Die Einheit von Raumgestaltung, Exponat, Wandbild und Architekturzitaten, in allen Ausstellungsbereichen, wurde nirgendwo sonst mit vergleichbarer Konsequenz und Vielgestaltigkeit angestrebt und verwirklicht.“¹⁰⁵

Als einzige Vorläuferin kann die 1830 in München erbaute Glyptothek angeführt werden.¹⁰⁶ Der Architekt Leo von Klenze hatte dort bereits Kunstwerke vereint, die in chronologischer Reihenfolge die Kunstartwicklung von den Ursprüngen der griechischen Kunst aus Ägypten bis zur aktuellen klassizistischen Bildhauerei wiedergaben. Auch in der Glyptothek wurde eine zu den Kunstwerken passende Dekoration gewählt, die die Objekte in Beziehung zur Architektur setzte und dadurch ihre Eigenschaften hervorhob. Allerdings beschränkte sich die Auswahl der Sammlungen in der Glyptothek auf das kleinere Spektrum griechischer, römischer, neuzeitlicher und klassizistischer Originalskulpturen. Die Anzahl der neuzeitlichen und klassizistischen Skulpturen war geringer als die der antiken. Weitere Kunstepochen waren wie im Alten Museum ausgeschlossen, sodass der Sammlung der breite historische Charakter des Neuen Museums fehlte. Auch in Bezug auf die Ausschmückung gab es in der Glyptothek stellenweise zwar erläuternde dekorative Elemente, zum Beispiel bei

¹⁰⁴ KÖNIGLICHE MUSEEN 1855, S. 219.

¹⁰⁵ DORGERLOH 1987, S. 75.

¹⁰⁶ Vgl. KAP. 5.

dem Aphaia-Tempel von Ägina.¹⁰⁷ Aber darüber hinaus war jede Dekoration nur als ästhetische Verzierung gemeint. Das Bildprogramm der Glyptothek besaß nicht die gleiche ergänzende inhaltliche Funktion, wie es im Neuen Museum der Fall war. Die Dekoration der Räume im Neuen Museum hatte ausdrücklich die wissenschaftliche Aufgabe, verschiedene Epochen im zeitlichen Ablauf zu zeigen. Olfers und Stüler erachteten die farbliche Umgebung und die dekorativen Details als Hilfsmittel für die Präsentation von Kunstwerken innerhalb ihres Kontextes und in chronologischer Reihenfolge. Man kann daher festhalten, dass das Neue Museum gegenüber der Glyptothek in der systematischen Verfolgung eines chronologischen Prinzips einen weiter differenzierten Historismus darbot. Olfers und Stüler machten einen Schritt vorwärts, indem sie ein Museum bauten, das historische Zusammenhänge in den Vordergrund stellte.

¹⁰⁷Klenze hatte auf der oberen Wandhälfte über den Skulpturen eine polychrome Rekonstruktion des Tempelgiebels angebracht, um dem Besucher die Stellung des Giebels innerhalb einer Tempelstruktur zu zeigen und um ihn über die Polychromie der griechischen Skulptur zu informieren. Vgl. KLENZE 1830; PLAGEMANN 1967; WEZEL 2001.

2.4 Die Konzeption des Neuen Museums: Exemplarische Beschreibung anhand ausgewählter Sammlungen

An dieser Stelle werden die Ägyptische Sammlung und die Sammlung der Gipsabgüsse vorgestellt. Eine Beschreibung aller im Museum aufbewahrten Sammlungen kann hier nicht vorgenommen werden. Der Schwerpunkt liegt auf diesen beiden Sammlungen, weil sie die Konzeption des Museum am deutlichsten wiedergeben.

2.4.1 Ägyptische Sammlung

Mit der Ägyptischen Abteilung wurde die erste Sammlung des Museums eröffnet. Sie befand sich im ersten Obergeschoss des Neuen Museums und war bereits 1850 zu besichtigen. Die Konzeption der Abteilung schreibt Stüler dem Ägyptologen Karl Richard Lepsius zu.¹⁰⁸ In seiner Publikation über das Neue Museum vermerkt der Architekt: „Der Grundgedanke für die Aufstellung und Anordnung der grösseren Kunstgegenstände, sowie die Wahl der Darstellungen für die Wand-Decorationen, welche alten Denkmälern entlehnt und möglichst treu copiert sind, röhren vom Professor Lepsius her.“¹⁰⁹ Lepsius war einer der berühmtesten Ägyptologen seiner Zeit. Er trug dazu bei, die Entzifferung der Hieroglyphen voranzubringen und „gab mit seinen chronologischen Untersuchungen der jungen Disziplin die historischen Grundlagen“¹¹⁰. Im Jahr 1842 unternahm er die erste preußische Expedition nach Ägypten, in den Sudan und zur Halbinsel Sinai.¹¹¹ Die Expedition war ausdrücklich als wissenschaftlich bezeichnet und vom König finanziert worden. Ziel war es, ägyptische Kunstwerke

¹⁰⁸ Guido Messling betont, dass die Zuschreibung der Konzeption der Ägyptischen Abteilung nicht eindeutig ist. Vgl. MESSLING 1997; STÜLER 1862.

¹⁰⁹ STÜLER 1862.

¹¹⁰ MÜLLER 1984, S. 7.

¹¹¹ Vgl. MESSLING 1995 und 1997; MÜLLER 1984; SAVOY/WILDUNG 2011.

nach Berlin zu bringen und gleichzeitig mit neuen Forschungsergebnissen für die Datierung der ägyptischen Kunst aufwarten zu können. Insbesondere die bislang vernachlässigte „Geschichte und die Chronologie Altägyptens“¹¹² sollten durch diese Reise tiefgründiger erforscht werden. Tatsächlich erbrachte die Expedition diesbezüglich maßgebliche Fortschritte. Zugleich brachte sie eine große Zahl an Funden zutage: Etwa 1500 ägyptische „Altertümer[n] des Neuen Reiches der Spätzeit und der griechisch-römischen Epoche [...]. Fundstücke aus der Pyramidenzeit [...] sowie die nubische[n] Altertümer“¹¹³ kamen in Berlin an, was „das Profil der Berliner Sammlung entscheidend“¹¹⁴ veränderte. Diese Objekte waren besonders wertvoll, da sie aus Epochen stammten, die „sowohl in Berlin als auch in anderen europäischen Museen kaum vertreten“¹¹⁵ waren. Durch sie und die schon vorhandenen ägyptische Kunstwerke der Königlichen Sammlung im Schloss Monbijou wurde es möglich, in Berlin alle Perioden der altägyptischen Geschichte zu zeigen und chronologisch zu ordnen.¹¹⁶

Bezüglich der Anordnung der Ägyptischen Sammlung im Neuen Museum beabsichtigte Lepsius, sie so einzurichten, dass die neuen Erkenntnisse aus der Expedition zur Geltung kämen. Zu diesem Zweck ließ er Wandgemälde und Reproduktionen in der gesamten Abteilung anbringen. Dies erschien ihm besonders hilfreich bei der Verdeutlichung der chronologischen Ordnung der Exponate und der Darstellung ihrer ursprünglichen Umgebung. In einem Brief aus Kairo an Olfers schreibt er im Jahr 1845: „Ueber den Gegenstand der Darstellungen kann wohl kaum Zweifel sein. Sie müssen die Höhepunkte der ägyptischen Geschichte, Zivilisation und Kunst charakteristisch vor Augen führen.“¹¹⁷ Wie Olfers und Stüler war auch Lepsius davon überzeugt, dass

¹¹² MESSLING 1995, S. 38.

¹¹³ MESSLING 1995, S. 40.

¹¹⁴ MESSLING 1995, S. 38.

¹¹⁵ MESSLING 1995, S. 38.

¹¹⁶ Schon vor der Expedition bemühte sich Lepsius, ägyptische Kunstwerke zu erlangen. Er kaufte hochwertige Stücke aus der Sammlung Drovetti sowie Papyrushandschriften. Vgl. MÜLLER 1984, S. 7.

¹¹⁷ LEPSIUS 1852, S. 363.

Kunstwerke allein unzureichend seien, um ein vollständiges Bild einer Kultur zu zeigen. Nur mithilfe von erläuternder Dekoration sei dies möglich. Wandbilder hatten also eine didaktische Funktion. Insbesondere wenn Artefakte aus einer bestimmten Epoche fehlten, halfen die malerischen und architektonischen Ergänzungen, die zeitlichen Lücken zu füllen.

Um die Konzeption Lepsius' eingehender zu erklären, werden an dieser Stelle die Räume der Ägyptischen Abteilung im Neuen Museum beschrieben. Die Beziehung zwischen Exponat und Dekoration steht dabei im Mittelpunkt.

Die Abteilung befand sich im Erdgeschoss auf der nördlichen Seite des Museums und bildete den Anfang des gesamten Rundgangs (Abb. 14). Als Erstes gelangte man in einen kleinen Vorraum, der bereits einen imposanten Eindruck hinterließ, sodass man sich „sofort in eine völlig andere Welt versetzt“¹¹⁸ fühlte. Der Vorraum führte zum Ägyptischen Hof (Abb. 15). Dieser wies eine viereckige Form auf und war von einem Peristyl mit Säulen in ägyptischer Form umgeben, das eine Galerie trug. Einige Stufen führten zum Altar in der Mitte des Raumes, der mit Statuen bestückt war. An den Wänden, an der Decke und an den Säulen waren ägyptische Malereien angebracht. Sie vermittelten ein breites Spektrum an ägyptischer Architektur und zeigten gleichzeitig die ursprüngliche Umgebung, aus der die Kunstwerke stammten. Vom Hof gelangte man in das sogenannte Hypostyl. Dieser Raum besaß eine Zellenform und wurde von acht Säulen gestützt, die sich stilistisch an die Säulen des Hofes anlehnten. Hier waren weitere Statuen aufgestellt und wurden Papyrusrollen aufbewahrt. Hinter dem Hypostyl befand sich das Sanktuarium, ein kleinerer Raum mit Nischen. Der Hof, das Hypostyl und das Sanktuarium bildeten zusammen modellhaft einen ägyptischen Tempel nach und waren der Mittelpunkt der Abteilung. Als Vorbild war kein bestimmter Tempel herangezogen worden, vielmehr hatte man die Grundformen eines ägyptischen Tempels nachgeahmt, da es darum ging, seine allgemeine Struktur dreidimensional zu verdeutlichen. Die aufgestellten Skulpturen waren

¹¹⁸ KÖNIGLICHE MUSEEN 1855, S. 221.

zum Teil original, zum Teil Reproduktionen. Sie stammten ursprünglich aus Tempeln, sodass sie im direkten Einklang mit der Architektur standen.

Jenseits des Hypostyls führte eine Tür zur Linken in den *Historischen Saal* (Abb. 16). Der Saal war „von zwölf protodorischen Säulen in drei (110 Fuß) lange, schmale Hallen getheilt und [...] in seiner Formen-Ausbildung [...] eine Nachahmung der innern Architektur eines der Felsengräber von Beni-Hassan“¹¹⁹. Hier waren Exponate aus dem Alltag der Ägypter in „Glaskästen und offenen Schränken“¹²⁰ aufgestellt, wie zum Beispiel Kleidung, Werkzeuge oder Waffen. Diese Gegenstände stammten aus dem „Zeitraum vom Neuen Reich (etwa 1400 v. Chr.) bis in die griechisch-römische Zeit“¹²¹. Andere Epochen ägyptischer Geschichte konnten dort nicht durch Originale repräsentiert werden. So stützte man sich auf die Darstellung ägyptischer Kunst- und Bauwerke sowie auf Szenen ägyptischen Lebens, die an den Wänden angebracht wurden, um die fehlenden Epochen dennoch beispielhaft wiedergeben zu können. Auf diese Weise konnte der Besucher die Entwicklung Ägyptens anhand der Abbildungen in chronologischer Reihenfolge verfolgen. Der letzte Raum des Rundgangs war der *Mythologische Saal* (Abb. 17). Hier wurde der Todeskult der Ägypter thematisiert. Gräber, Sarkophage und andere Objekte aus diesem Bereich fanden ihren Platz in diesem Saal. Die obere Wandhälfte war „mit ägyptischen Malereien geschmückt, und zwar in zwei Reihen über einander mit größeren und mit kleineren Figurenbildern“¹²², die ägyptische Götter darstellten, während an der Decke „astronomische Darstellungen“¹²³ angebracht waren.

Aus der Beschreibung der Räume ist zu entnehmen, dass die gesamte Ausstellung auf der gegenseitigen Ergänzung von Exponat und Dekoration basierte. Dieses Prinzip der Ergänzung war die Voraussetzung dafür, dass die Kultur Ägyptens in ihrer zeitlichen und räumlichen Entwicklung im Museum

¹¹⁹ KÖNIGLICHE MUSEEN 1855, S. 225.

¹²⁰ KÖNIGLICHE MUSEEN 1855, S. 226.

¹²¹ MESSLING 1995, S. 60.

¹²² KÖNIGLICHE MUSEEN 1855, S. 226.

¹²³ KÖNIGLICHE MUSEEN 1855, S. 227.

wiedergegeben werden konnte. „Die altägyptische Kunst und Kultur wurden dabei als Zeugen einer eigenständigen Geschichtsepoke verstanden, deren Bedeutung für die antike Welt und damit auch für die abendländische Kulturentwicklung der Neuzeit gerade begonnen wurde zu erkennen.“¹²⁴ Gerade für die ägyptische Kunst, betont Lepsius, sei die chronologische Reihenfolge besonders wichtig, da „bei keinem anderen Volke die Zeitbestimmung für jedes einzelne Monument so einfach und sicher vorliegt wie hier, und sich keine andere Sammlung in eine so lange Zeitreihe (ueber 3000 Jahre) vertheilt“¹²⁵. Für eine optimale Umsetzung dieser historischen Anordnung hielt Lepsius die Wandmalereien für die beste Lösung. Die Räume sollten daher „in streng ägyptisch-klassischem Style und in der vollen Farbenpracht der Originale ausgeführt“ werden. Dass die Wandmalereien besonders wichtig für das Verständnis der Exponate und für ihre zeitliche Bestimmung waren, betonte auch Stüler. Er schreibt:

„Die Räume des ägyptischen Museums sind, soweit es mit dem Zweck der Aufstellung der Sammlung verträglich war, der Anlage alt-ägyptischer Bauwerke nachgebildet und haben eine der entsprechenden Decoration durch Malerei erhalten. Hierauf wurde schon deshalb besonders Gewicht gelegt, weil ein grosser Theil der aufzustellenden Gegenstände, einer abgeschlossenen Kunstrichtung angehörig, ohne Darlegung des Zusammenhangs, in welchem sie mit dem Ideenkreise, der Geschichte, dem bürgerlichen Leben und der Architektur des Volkes stehen, fast unverständlich sein würde.“¹²⁶

Die Betonung des Historischen in der Ägyptischen Sammlung ist hier hervorzuheben, denn ägyptische Exponate nach Zeit und Raum zu ordnen, war damals nicht selbstverständlich. Die bereits existierenden Sammlungen ägyptischer Kunst, wie zum Beispiel die Sammlung des Museo Egizio im Vatikan, folgten einer thematischen Anordnung.¹²⁷ Sie verfügten auch über farbliche

¹²⁴ DORGERLOH 1987, S. 32.

¹²⁵ LEPSIUS 1852, S. 362–363.

¹²⁶ STÜLER 1862.

¹²⁷ Vgl. MESSLING 1995, S. 61; WEZEL 2001, S. 137.

Raumausstattungen, diese waren aber als Schmuckelemente und nicht als wissenschaftliche Darstellungen konzipiert. Lepsius war der erste, der das Dekor für die chronologische Anordnung ägyptischer Altertümer benutzte. Die Dekoration hatte für ihn „vor Allem das große Verdienst [...], dem Beschauer einen Begriff von der ägyptischen Kunstauffassung im Großen zu geben“¹²⁸.

Mit Gründung des Neuen Museums wurden zum ersten Mal ägyptische Objekte in einem Museum in der Absicht ausgestellt, ihren künstlerischen Wert aus historischer Perspektive zu zeigen. Wie diese Absicht von Lepsius und Olfers programmatisch verfolgt wurde, beschreibt Stüler mit den folgenden Worten:

„Schon während der Sammlung der von der ägyptischen Expedition zurückgebrachten Denkmäler war hauptsächlich der Gesichtspunkt im Auge behalten worden, ein historisches Museum zu bilden, welches im Gegensatze zu den bisherigen, zufällig und je nach der Gelegenheit angehäuften Sammlungen von Alterthümern, alle wesentlichen Seiten und Kunstepochen des ägyptischen Alterthums möglichst gleichmässig durch charakteristische Proben vor Augen führen sollte. Derselbe Zweck waltete auch bei der Einrichtung und Ausschmückung bestimmter Räumlichkeiten vor.“¹²⁹

Lepsius kümmerte sich darum, dass die dekorativen Elemente im Neuen Museum keine rein ästhetische, sondern eine wissenschaftliche Funktion erhielten. Er glaubte nämlich, dass die Ausgestaltung der Räume „vielleicht mehr als alles andere im Stande sein [kann], der ägyptischen Wissenschaft ein größeres Publikum zu verschaffen“¹³⁰. Dafür sollten sich die Wandmalereien streng an die Originale halten. Aus diesem Grund ließ Lepsius von seinen Mitarbeitern während der Expedition „Hunderte von Zeichnungen, Abklatschen und Abgüssen“¹³¹ anfertigen, die er als Vorlage für die Malereien im Museum verwendete. Gerade dieser Aspekt ist besonders relevant für die Geschichte des Neuen Museums, denn „das farbige Kopieren vorwiegend szenischer altägyptischer Darstellungen

¹²⁸ LEPSIUS 1852, S. 369.

¹²⁹ STÜLER 1862.

¹³⁰ LEPSIUS 1852, S. 369.

¹³¹ MESSLING 1995, S. 58.

[...] [war] letztlich ohne Vorbilder“¹³². Im Neuen Museum wurden dekorative Elemente für pädagogische Zwecke verwandt. Die Darstellungen Ägyptens sollten originalgetreu und nicht einfach schmückend sein.¹³³

Es soll nicht vergessen werden, dass neben den Wandgemälden auch Gipse diese ergänzende Funktion erfüllten. Diesbezüglich schrieb Lepsius an Olfers: „Von den Gipsen, die sie wahrscheinlich sämmtlich der Gypssammlung einzuverleiben wünschen werden, dürften der Vervollständigung wegen einige Duplikate auch in den ägyptischen Sälen sehr wünschenswert sein.“¹³⁴

Die Einrichtung der Ägyptischen Abteilung im Neuen Museum macht deutlich, dass die Wandgemälde und Reproduktionen von Kunstwerken nicht wegen der ästhetischen Wirkung gewählt wurden. Ihr Mehrwert bestand darin, dass sie einen informativen Charakter besaßen. Das Besondere an der Konzeption dieser Abteilung ist daher, dass ägyptische Kunstwerke zum ersten Mal nicht nur Museumsstatus erhielten, sondern auch, dass sie nach den damals aktuellsten Forschungsergebnissen aufgestellt wurden.

¹³² MESSLING 1995, S. 58.

¹³³ Vgl. SAVOY/WILDUNG 2011, S. 67.

¹³⁴ LEPSIUS 1852, S. 362.

2.4.2 Sammlung der Gipsabgüsse

Nun soll genauer auf die Sammlung der Gipsabgüsse eingegangen und ihre Anordnung im Museum erläutert werden. Gipsabgüsse waren auf dem gesamten zweiten Stockwerk zu sehen, auch in anderen Abteilungen waren sie zu finden. Sie bildeten die größte Sammlung des Museums. Am Beispiel der Ägyptischen Abteilung wurde bereits aufgezeigt, inwiefern Gipsabgüsse eine didaktische Funktion innerhalb der Sammlung erfüllten. In der Abteilung für Gipsabgüsse kam diese Funktion noch deutlicher zum Vorschein, da die gesamte Ausstellung von Gipsen aus einer didaktischen Perspektive heraus zusammengestellt wurde. Nachfolgend soll gezeigt werden, dass Gipsabgüsse ein wichtiges Mittel für die historische Präsentation von Kunst waren und sogar die Voraussetzung für die Gründung des Neuen Museums bildeten.

Während Wilhelm von Humboldt Gipsabgüsse für das Alte Museum mit dem Satz "Gipsabgüsse von Statuen haben natürlich von dem Königlichen Museum gänzlich ausgeschlossen werden müssen"¹³⁵ kategorisch ablehnte, stellten sie für Olfers das wesentliche Mittel für eine ununterbrochene Präsentation verschiedener Kunstepochen in chronologischer Ordnung dar. Auch der Archäologe Eduard Gerhard – ab 1855 selbst Direktor der Skulpturenabteilung¹³⁶ – vertrat diese Meinung. Beide arbeiteten an einer Konzeption, die prinzipiell auf der Zusammenstellung von Gipsabgüßen und Originalen basierte. Gemäß Olfers konnten durch Gipsabgüsse „die bedeutendern Sculpturen aller Länder und Epochen, von der ältesten Zeit durch das Mittelalter bis in die neuste Zeit in historischer Durchordnung aufgestellt werden“¹³⁷.

¹³⁵ HUMBOLDT 1830, zit. nach VOGTHERR 1997, S. 160.

¹³⁶ LINDSTRÖM 1995, S. 67.

¹³⁷ GStA PK, I. HA Rep. 98H, Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20472, Bl. 61-61 RS. Zit. nach WEZEL 2001, S. 146.

Aus unserem gegenwärtigen Blickwinkel stellen Gipsabgüsse keine wertvollen Gegenstände dar, da sie Kopien von echten Kunstwerken sind. Der Wert eines Kunstwerks wird heute anhand seiner Originalität und nicht anhand seiner Funktion gemessen, sodass nur die Handschrift des Künstlers dem Kunstwerk seine spezifische Identität verleihen kann. Von einem Museumsobjekt erwarten wir Echtheit und Unwiederholbarkeit. Unsere Sichtweise orientiert sich in diesem Sinne an Wilhelm von Humboldt, der Kunstmuseen nur herausragende originale Werke vorbehieilt. Für die Gründer des Neuen Museums waren Gipsabgüsse hingegen besonders wertvoll, weil sie es ermöglichen, eine inhaltlich vollständige Präsentation der Kunst darzubieten. Im Allgemeinen war die Einstellung gegenüber Gipsabgüsse im 19. Jahrhundert völlig verschieden von der heutigen. Sie wurden gesammelt und hoch geschätzt, sowohl als Lehrmittel für Künstler und Kunsthistoriker als auch von Privatpersonen.¹³⁸ „Gipsabgüsse [...] waren eine der am weitesten verbreiteten Möglichkeiten, die geistige Tradition der antiken Kultur zu vergegenwärtigen.“¹³⁹ Aufgrund ihrer einfachen Herstellung und „leichte[n] Handbarkeit“¹⁴⁰ waren sie im Vergleich zu Skulpturen aus Marmor oder Bronze leichter zu erwerben und zu transportieren.

Die Entscheidung von Olfers, Gipsabgüsse im Museum aufzustellen, muss daher im Zusammenhang mit ihrem allgemeinen positiven Ansehen in jener Zeit gesehen werden. Dass Olfers Gipsabgüsse als museumswürdige Objekte betrachtete und die gesamte Museumskonzeption darauf basieren ließ, zeigt überdies, dass es ihm vornehmlich um eine wissenschaftliche und nicht um eine ästhetische Kunstausstellung ging. Er wollte die Entwicklung der Menschheit zurückverfolgen; daher benötigte er Gipsabgüsse, um die Kunstwerke nach Zeit und Raum in vollständiger Reihenfolge einordnen zu können.¹⁴¹ Dass Olfers'

¹³⁸ VAHRSON 1995, S. 81.

¹³⁹ MAAZ/STEMMER 1993, S. 13.

¹⁴⁰ MAAZ/STEMMER 1993, S. 15.

¹⁴¹ Kunstgeschichte als Fach wurde erst im 19. Jahrhundert als universitäre Disziplin in Deutschland gelehrt. Die wissenschaftliche Methode, die Olfers im Museum anwendete, ist auf die Fortschritte der Kunstforschung in jenen Jahren zurückzuführen.

Kunstauffassung sich durchsetzten konnte, liegt demnach im historischen Kontext begründet, in dem er handelte. Im 19. Jahrhundert wuchs das Interesse an der Geschichte. Für das Studium der Kunst bedeutete dies unverzweigt, dass man auch den historischen Hintergrund zu berücksichtigen hatte, wollte man sie verstehen. Man erkannte, dass Kenntnisse über Zeit und Ort der Entstehung eines Kunstwerks es ermöglichten, das Kunstwerk besser zu begreifen. Für die Aufstellung von Kunstwerken im Museum war die Veranschaulichung historischer Zusammenhänge besonders wichtig, da die Exponate aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissen worden waren. Wandgemälde und Gipsabgüsse wurde daher unverhofft eine bedeutungsvolle Rolle zugestanden. Insbesondere Gipse konnten die fehlenden Stücke im Museum ergänzen und die Sammlung vervollständigen. Paul Ortwin Rawe schreibt dazu, Gipsabgüsse „wurden von jedermann als die unentbehrlichen Hilfsmittel einer wissenschaftlich fundierten Altertumskunde und Kunstgeschichte angesehen, mithin auch von Olfers auf jede Weise für seine Museen zu erlangen getrachtet“¹⁴².

Als das Neue Museum noch in der Bauphase war, ordnete Olfers 1842 die Übergabe der Gipsabgussammlung der Kunstakademie an die Museen an. Gleichzeitig widmete er sich der systematischen Erwerbung von Gipsabgüsse.¹⁴³ Auf diese Weise ergänzte er „von da ab die hauptsächlich aus Antiken bestehende Gipssammlung durch Abgüsse von Objekten des Mittelalters, der Renaissance und des zeitgenössischen Klassizismus“¹⁴⁴. Als das Museum eröffnet wurde, konnte der Besucher sich zum ersten Mal einen Überblick über die berühmtesten Kunstwerke der Welt, die sonst nur nach aufwendigen Reisen oder gar nicht zugänglich waren, an einem einzigen Ort versammelt verschaffen.

Im Neuen Museum waren Gipsabgüsse bereits in der monumentalen Treppenhalle zu sehen (Abb. 18). Neben verschiedenen griechischen Reliefs an den Treppenwänden waren berühmte Werke aus griechischer und römischer Zeit

¹⁴² RAVE 1965, S. 126.

¹⁴³ VAHRSON 1995, S. 84.

¹⁴⁴ VAHRSON 1995, S. 84.

aufgestellt, wie die bereits erwähnte Korenhalle des Erechtheion-Tempels in Athen und die Dioskuren vom Quirinal in Rom (Abb. 19). Die Dioskuren befanden sich am Ende des ersten Treppenabschnitts, während die Korenhalle den krönenden Abschluss der Treppe im dritten Geschoss bildete. Beide Aufstellungsorte waren nicht zufällig gewählt worden. Die Skulpturen wurden an prominenter Stelle inszeniert und fügten sich in die Architektur des Raumes ein. Dieserart beeindruckten sie die Besucher und schufen eine stimmungsvolle Atmosphäre, die auf den Kern der Abteilung vorbereitete.

Der Rundgang in der Abteilung der Gipsabgüsse war chronologisch konzipiert. Er begann mit der archaischen Zeit Griechenlands und endete mit der Gegenwartskunst.

Im Folgenden wird die Abteilung der Gipsabgüsse, dem Rundgang entsprechend, beschrieben. Eine Auswahl der bedeutenderen Säle soll hier genügen. Im ersten Saal, dem sogenannten *Griechischen Saal* (Abb. 20), waren vor einer roten Wand unter anderem Skulpturen aus dem Giebel des Parthenon in Athen und aus dem Giebel des Aphaia-Tempels in Ägina aufgestellt. Die Rekonstruktion einer Tempelfassade ergänzte diese Skulpturen und fügte sie in den originalen architektonischen Kontext eines Tempels ein.¹⁴⁵ Malereien von griechischen Gebäuden waren auch hier wie in der Ägyptischen Abteilung an den Wänden angebracht, um die Skulpturen mit ihrem Ursprungsland in Verbindung zu bringen.

Der *Nordkuppelsaal* war ein oktogonaler Raum mit dunklen Wänden und einer kassettierten Kuppel. In der Decke ließ lediglich eine kleine Öffnung ein wenig Licht herein. Diese Gestaltung verlieh dem Raum eine mysteriöse Atmosphäre, was zum Thema des Saales – der Religion – sehr gut passte. Es ist

¹⁴⁵ In der Tempelfassade waren folgenden Elemente vereint worden: „Ein Giebel von der Außenfront eines spätarchaischen Tempels und der Fries eines hochklassischen Tempels, der an der Cellawand, also hinter der äußeren Säulenstellung des Tempels, angebracht war.“ LINDSTRÖM 1995, S. 70–71. Die Gipsabgüsse hatten dennoch auch ihre Grenzen. Die Kombination von Elementen aus verschiedenen Zeiten und Stilen vermittelte dem Besucher ein falsches historisches Bild. Denn anstatt das Publikum über die unterschiedlichen Stile zu informieren, vermittelte es einen Zusammenhang der Stile, der so nicht der Wahrheit entsprach.

davon auszugehen, dass Stüler für die Gestaltung des Raumes an den Pantheon in Rom dachte.¹⁴⁶ Die im Nordkuppelsaal ausgestellten Gipse waren inhaltlich nur zum Teil mit dem Raum übereinstimmend.

Im *Niobidensaal* (Abb. 21) wurde der Mythos der Göttin Niobe thematisiert. Hier waren, neben der Niobiden-Skulpturengruppe, die sich direkt auf den Mythos bezog, auch Malereien an den Wänden angebracht, die Szenen aus dem Mythos darstellten.

Der *Bacchussaal* war anhand von Attributen des Gottes Bacchus gestaltet. Weinranken und Tiere waren auf die Wände gemalt und Tierskulpturen aufgestellt.

Der *Römische Saal* (Abb. 22) war ähnlich wie der Griechische Saal mit Rekonstruktionen von Bauwerken geschmückt, die den Skulpturen angepasst waren.

Der *Südkuppelsaal* (Abb. 23) diente als Übergang zum Alten Museum wie auch als thematische Schnittstelle zwischen der Kunst der Antike und der mittelalterlichen Kunst. Um diesen Wandel zu unterstreichen, wurden in diesem Saal Wandgemälde angebracht, die historische Ereignisse darstellten.¹⁴⁷

Der *Basilikasaal* präsentierte mittelalterliche Kunstwerke. Wie im Nordkuppelsaal stand die Raumform mit dem Thema der ausgestellten Skulpturen im Zusammenhang. Stüler hatte die Form einer frühchristlichen Basilika mit byzantinischen Flachkuppeln und Apsis gewählt, die inhaltlich zu den Reliefs und Skulpturen aus Kirchen und Grabdenkmälern passte.

Der *Moderne Saal* (Abb. 24) beschloss den Rundgang mit Gipsabgüssen von Skulpturen aus der Neuzeit unter besonderer Berücksichtigung von Werken der italienischen Renaissance. Der Raum war stilistisch dem Römischen Saal ähnlich, um auf die Vorbildfunktion der klassischen Kunst für die moderne Kunst hinzuweisen. Hier waren auch klassizistische Skulpturen aufgestellt. Diese sollten

¹⁴⁶ LINDSTRÖM 1995, S. 74.

¹⁴⁷ Zu Historienmalereien vgl. Anm. 97.

dem Besucher zeigen, dass „man durch eifriges Studium und Nachahmung der antiken Kunst diese erreichen, ja sogar übertreffen könne: – ein Gedanke, der im Glauben an einen unendlichen menschheitlichen Geschichts- (und also auch: Kunst-) Fortschritt wurzelte“¹⁴⁸.

Olfers und Stüler war es wichtig, verschiedene Kunstepochen nebeneinanderzustellen, um die Einflüsse und die Verbindungen untereinander zu zeigen. Dennoch verliehen sie der Antike einen noch höheren Stellenwert als den anderen Epochen.¹⁴⁹ So erklärt sich, weshalb der *Moderne Raum* an den *Römischen Raum* anschloss und sich in der Treppenhalle nur antike Skulpturen befanden. In diesem Zusammenhang ist jedoch hervorzuheben, dass mittelalterliche Kunst bis zu diesem Zeitpunkt kaum Beachtung fand. Allein die Anwesenheit mittelalterlicher Objekte im Museum beweist, wie fortgeschritten die Einstellung von Olfers und Stüler war. Dass im Neue Museum sogar ein eigener Raum dafür gebaut wurde – der Basilikasaal –, zeigt weiter, wie sehr Olfers und Stüler sich mit dem Mittelalter auseinander gesetzt hatten. Der Raum beinhaltete Informationen über die frühchristliche Kunst und Architektur.

Sowohl die Ägyptische Abteilung als auch die Gipsabgusssammlung waren anderen Sammlungen der Zeit mit ähnlichem Charakter weit überlegen. Die chronologische Anordnung und die Kontextualisierung der Werke waren diejenigen Merkmale, die dem Neuen Museum einen moderneren und wissenschaftlicheren Charakter verliehen.

Diese kurze Beschreibung der Abteilung der Gipsabgüsse zeigt, wie nützlich die architektonische und malerische Ausgestaltung der Räume für die Erläuterung der Skulpturen war. An einigen Stellen war die Kongruenz zwischen Exponat und Raum stärker. An anderen war sie weniger stimmig, wie im Fall des Nordkuppelsaales. Diese Ungenauigkeit führt Gunvor Lindström auf die unterschiedliche Auffassung zwischen den Vertretern des Museums und Stüler

¹⁴⁸ MAAZ/STEMMER 1993, S. 16.

¹⁴⁹ Vgl. PLATZ-HORSTER 2011.

zurück.¹⁵⁰ Ein weiterer Grund für Inkongruenzen zwischen Exponat und Dekoration war der große Zeitraum zwischen Museumsplanung im Jahr 1841 und Eröffnung der Gipsabgussammlung 1856.¹⁵¹ Während dieser Jahre wurden stetig neue Skulpturen erworben, sodass sie schon bei der Einweihung teilweise nicht mehr zu dem Raumdekor passten. Hartmut Dorgerloh schreibt dazu:

„Ein gravierender Mangel hinsichtlich der Benutzbarkeit des Museums war schon bei dessen Eröffnung erkennbar. Stüler hatte das Raum- und Bildprogramm für einen konstanten und in der Planungsphase existenten Sammlungsbestand entworfen. So waren schon bei der Eröffnung viele Räume für die kontinuierlich anwachsenden Bestände zu klein.“¹⁵²

Der Anspruch von Stüler und Olfers an die Vollständigkeit war also prädestiniert zu scheitern. Schon einige Zeitgenossen erkannten das Problem, wie der *Zeitschrift für praktische Baukunst* zu entnehmen ist:

„Welche tiefere, größere Idee wird dadurch verwirklicht, daß man Sammlung neben Sammlung durch eine Baulichkeit zusammen schließt? Will man etwa den ganzen äußeren Ausdruck des Kunst-, Cultur- und politischen Lebens nicht eines Volkes, nein, der Menschheit darstellen, so ist dies schon darum verwerflich, weil dieser Bilderatlas der Weltgeschichte ewig höchst lückenhaft bleiben muß.“¹⁵³

Das Problem der Präsentation von Kunstwerken lag darin, dass die Ausstattung der Räume statisch blieb, während die Skulpturen beliebig ausgetauscht werden konnten.¹⁵⁴ Gerade die Dekoration der Räume erwies sich ebenso als Vorteil wie als Nachteil für die Nutzung des Museums. Einerseits ermöglichte sie eine didaktisch sorgfältig aufbereitete Präsentation von Kunstepochen, andererseits war sie für eine Veränderung der

¹⁵⁰ LINDSTRÖM 1995, S. 74.

¹⁵¹ Vgl. VAHRSON 1995, S. 81.

¹⁵² DORGERLOH 1987 S. 73–74.

¹⁵³ ZEITSCHRIFT FÜR PRAKТИSCHE BAUKUNST 1848, S. 414–416.

¹⁵⁴ „[Die] ständige Erweiterung führte bereits bei der Einrichtung 1856, dazu, daß eine optimale Aufstellung nicht mehr möglich war.“ VAHRSON 1995, S. 87.

Ausstellungskonzeption nicht geeignet. Dieser Aspekt soll im Kapitel 4 nochmals aufgegriffen werden. Dort wird untersucht, inwiefern die ursprüngliche Ausstellungskonzeption des Neuen Museums heute noch wirksam ist. Denn die Zerstörung des Museums im Zweiten Weltkrieg und seine Rekonstruktion 2009 haben die originale Innenausstattung stark verändert. Nach dem Wiederaufbau legen die Räume ihre Schäden und Reparaturen offen dar, sodass die ursprüngliche Dekoration zum Teil fast vollständig, zum Teil aber nur bruchstückhaft sichtbar ist. Die Kunstauffassung von Olfers und Stülers liegt aus naheliegenden Gründen der heutigen fern. Doch die restauratorische Lösung des Neuen Museums konfrontiert den Besucher direkt mit der damaligen Präsentationsmethode. Inwieweit die Exponate mit dieser neuen Raumgestaltung in Verbindung stehen, ist die grundlegende Frage dieser Arbeit. Um der Beantwortung dieser Frage näherzukommen, wird als nächstes das Projekt für den Wiederaufbau des Neuen Museums vorgestellt und die daraus entstandene Diskussion kritisch beleuchtet.

KAPITEL 3: Wiederaufbau des Neuen Museums nach seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit dem Wiederaufbau des Neuen Museums in Berlin, das im Zweiten Weltkrieg schwer zerstört und erst im Jahr 2009 wiedereröffnet wurde. Der Wiederaufbau des Museums ist mit der Geschichte der geteilten Stadt Berlin eng verflochten und nimmt aufgrund seiner jahrzehntelangen Verzögerung und der Vollendung nach der Vereinigung Deutschlands und Berlins einen besonderen Stellenwert in dieser Arbeit ein. Die Restaurierungsgeschichte des Neuen Museums greift in diesem Kapitel die verschiedenen Entwicklungsstationen auf.

Zuerst wird die Situation nach dem Krieg dargelegt, als Ost-Berlin Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) war (ab 1949). Es wird auf den Konflikt zwischen den DDR-Behörden und den Staatlichen Museen zu Berlin eingegangen. Während die Behörden die Wiederherstellungsarbeiten am Museum beständig hinauszögerten, forderten die andern den zügigen Wiederaufbau. Diese Auseinandersetzung fand erst kurz vor dem Mauerfall ein Ende.

Als nächstes wird auf die Zeit nach dem Mauerfall im Jahr 1989 eingegangen, als die Museen Ost- und West-Berlins vereint wurden. Die neue politische Situation hatte den Plan einer Neuordnung der Berliner Museen zur Folge, was den Wiederaufbau des Neuen Museums beschleunigte, der nach einem international ausgeschriebenen Wettbewerb umgesetzt werden sollte. Die nahende Konkretisierung des Wiederaufbaus führte diesmal zu Konflikten zwischen den Museen und der Denkmalpflege, da über die museale und architektonische Gestaltung des Neuen Museums keine Einigkeit bestand. Die Auseinandersetzung zwischen den beiden Institutionen nahm derart kritische Ausmaße an, dass die Gründung einer unabhängigen Denkmalkommission erforderlich wurde, welche die Richtlinien für den Wiederaufbau des Neuen

Museums erarbeiten sollte. Diese Richtlinien dienten dem international ausgeschriebenen Wettbewerb für den Wiederaufbau und die Ergänzung des Neuen Museums und der Museumsinsel als Vorgaben.

Das im Jahr 1993 und erneut im Jahr 1997 stattfindende Wettbewerbsverfahren wird im dritten Abschnitt erörtert. Die Projekte der im Wettbewerb ausgezeichneten Architekten und die Meinungen der Mitglieder der Auswahlkommission werden kurz vorgestellt, um die Bedingungen, die schließlich zur Beauftragung David Chipperfields geführt haben, zu verdeutlichen. Im Anschluss daran wird das konkretisierte Projekt von Chipperfield eingehender analysiert. Es wird der Entwurf vor seiner Realisierung beschrieben und die architekturphilosophische Konzeption des Architekten dargelegt.

Abschließend wird auf die öffentliche Diskussion über den Wiederaufbau des Neuen Museums durch Chipperfield, die zwischen 2003 und 2009 besonders lebendig war, eingegangen. Die Wiedergabe der unterschiedlichen Positionen soll das Projekt aus anderen Perspektiven zeigen und es zugleich als Ausdruck gesellschaftlicher Tendenzen bezeichnen.

Intention des Kapitels ist es, die Veränderungen aufzuzeigen, die sich von den ersten Überlegungen im Jahr 1962 bis zur Museumseröffnung im Jahr 2009 infolge politischer Bedingungen und Ereignisse vollzogen und sich in den fachlichen und öffentlichen Debatten über die Art des Wiederaufbaus des Neuen Museums widerspiegeln. Es soll der Frage nachgegangen werden, welchen Einfluss diese Debatten auf die Konzeption des Wiederaufbaus hatten.

3.1 Erste Wiederaufbauversuche in der DDR-Zeit

Das Neue Museum wurde zwischen Dezember 1943 und April 1945 durch Luftangriffe fast vollständig zerstört¹⁵⁵ (Abb. 25–26).

„Besonders schwer betroffen war der nördliche Innenhof mit den seitlichen und nach Westen gelegenen Sälen und die Südkuppel mit den südwestlich sich anschließenden Räumen. Alle Raumfolgen im östlichen Vorderfrontbereich dagegen blieben mit ihrer Originalausstattung relativ gut erhalten.“¹⁵⁶

Das Dach und das gesamte Treppenhaus mit dem Freskenzyklus Wilhelm von Kaulbachs wurden ebenfalls zerstört. Das Brückengebäude, das ursprünglich das Neue Museum mit dem Alten Museum verband, überstand die Bombenangriffe.

Nach dem Krieg wurde lediglich ein Notdach errichtet, das jedoch nicht ausreichte, um das Museum vollständig zu schützen. Auch die anderen beschädigten Stellen blieben ungeschützt, sodass das Museum der „durch Fenster, Oberlichter und aufgerissene Wände eindringenden Feuchtigkeit ausgesetzt“ war und seine „historische Substanz weiter zerstört“¹⁵⁷ wurde.

In den folgenden Jahren nahm die DDR-Regierung die Restaurierung der anderen vier Museen auf der Museumsinsel in Angriff.¹⁵⁸ Der Wiederaufbau des Neuen Museums wurde hingegen erst einmal verschoben. Günter Schade, ab 1983 Direktor der Staatlichen Museen zu Berlin, führt diese Verschiebung auf vier Gründe zurück: ¹⁵⁹ Erstens stellte sich die Rekonstruktion der reichen Innenausstattung des Neuen Museums „im Verhältnis zu den anderen zerstörten Museen als sehr kompliziert, langwierig und kostenaufwändig“¹⁶⁰ dar. Zweitens war der Baugrund des Neuen Museums instabiler als bei den anderen Museen.

¹⁵⁵ HASPEL 2009, S. 17; vgl. Berliner Zeitung v. 31.08.1945.

¹⁵⁶ HANDRAK 1990, S. 10.

¹⁵⁷ HANDRAK 1990, S. 10.

¹⁵⁸ BÖRSCH-SUPAN 1995, S. 8; HOLAN/SCHADE 2009, S. 30.

¹⁵⁹ SCHADE 1990, S. 163–197.

¹⁶⁰ SCHADE 1990, S. 164.

Vor dem Wiederaufbau hätte eine grundlegende Sanierung vorgenommen werden müssen. Eine solche Sanierung stellte sich aber „als der komplizierteste, kosten- und zeitaufwändigste Prozeß im gesamten Bereich der Museumsinsel dar“¹⁶¹. Drittens verhinderten die mangelnden „finanziellen und materiellen Mittel sowie die nur in begrenztem Umfange zur Verfügung stehenden Baukapazitäten der damaligen DDR“ die Wiederaufbauarbeiten für das Neue Museum. Und viertens stellte „das mangelnde Verständnis führender SED-Funktionäre für die kulturellen Dimensionen der Berliner Museumsinsel“¹⁶² ein großes Hindernis für die Rettung des Neuen Museums dar.

Die von Schade angeführten Argumente machen deutlich, warum das Neue Museum vernachlässigt wurde. Ergänzend sei angemerkt, dass die Situation der Nachkriegsjahre in Berlin mit einer außergewöhnlich großen Anzahl von Schäden in der gesamten Stadt das Vorantreiben von Restaurierungsprojekten im Allgemeinen stark verzögerte.¹⁶³

Erste ernsthafte Überlegungen zur Restaurierung des Neuen Museums wurden 1962 angestellt, als die Beendigung der Restaurierungsarbeiten am Alten Museum angekündigt wurde und das Kulturministerium bestätigte, ab 1963 finanzielle Mittel für den Wiederaufbau des Neuen Museums zur Verfügung stellen zu wollen.¹⁶⁴ Die Staatlichen Museen, die bereits seit den 1950er Jahren die Rekonstruktion des Neuen Museums forderten, ergriffen sofort die Gelegenheit, um dem Ministerium eine Aufgabenstellung zum Wiederaufbau des Neuen Museums vorzulegen. In diesem Memorandum wurden Dauer und Kosten für den Wiederaufbau des Neuen Museums geschätzt.¹⁶⁵ Das Ministerium berücksichtigte jedoch den Antrag nicht, und die Wiederaufbauplanung blieb

¹⁶¹ SCHADE 1990, S. 166.

¹⁶² SCHADE 1990, S. 166.

¹⁶³ Vgl. BEYME 1987 und 1992.

¹⁶⁴ Insgesamt waren für das Neue Museum 8,7 Millionen Mark vorgesehen. Vgl. SCHADE 1990, S. 166.

¹⁶⁵ Man ging davon aus, dass für die Wiedererrichtung des Neuen Museums eine Zeitspanne von 1965 bis 1968 nötig wäre und insgesamt ca. 16 Millionen Mark dafür investiert werden müssten. Vgl. SCHADE 1990, S. 166.

vorerst ohne Folgen. Man handelte vielmehr entgegengesetzt: Zu jener Zeit wurden schwerwiegende Eingriffe in die Bausubstanz des Neuen Museums vorgenommen.¹⁶⁶

Seitens der Regierung gab es auch Stimmen, die für den Abriss der Ruine und die Errichtung eines Neubaus plädierten, der günstiger und fortschrittlicher sei. Die Option eines Neubaus wurde aber von den Staatlichen Museen unter großen Protesten abgelehnt.¹⁶⁷ Es kam zu einer Auseinandersetzung zwischen den Museen und dem Ministerium, welche mit dem Kompromiss endete, dass das Ministerium die endgültige Erhaltung der Ruine zwar zusicherte, den Wiederaufbaubeginn aber um vier Jahre verschob. Als neuer Termin für die Bauarbeiten am Neuen Museum war das Jahr 1966 vorgesehen.¹⁶⁸

Nach Ablauf der Frist teilte das Ministerium jedoch mit, dass aufgrund vorrangiger Baumaßnahmen für die wirtschaftliche Entwicklung der DDR die Arbeiten am Neuen Museum erneut verschoben werden müssten.¹⁶⁹ Es versprach aber, dass das Gebäude im „nächsten Planjahr fünf 1970-1975“¹⁷⁰ restauriert werden würde.

Als es erneut so weit war, kündigte die DDR-Regierung gegenüber den Museen an, im Rahmen der Fertigstellung der Bauarbeiten auf der Museumsinsel solle eine neue Gesamtordnung der Bestände durchgeführt werden.¹⁷¹ Die Museen begrüßten diese Initiative und entwarfen ein neues Konzept für die Museumsinsel, das vorsah, die Archäologische, die Vorgeschichtliche, die

¹⁶⁶ Eva Börsch-Supan berichtet, dass der Verbindungsgang zum Alten Museum und die Reste der Südkuppel des Neuen Museums wegen starker Beschädigung abgerissen wurden. BÖRSCH-SUPAN 1995, S. 9.

¹⁶⁷ Der SED-Chef Paul Verner sprach bei einem Besuch der Baustelle des Neuen Museums über den Abriss. Vgl. SCHADE 1990, S. 167, und 2009, S. 281.

¹⁶⁸ Inzwischen hatte man festgestellt, dass auch ein Abriss sehr teuer gewesen wäre. Vgl. CULLEN in: Tagesspiegel v. 21. 04. 1990.

¹⁶⁹ „[Die] Übergabe des Hauses an die Öffentlichkeit fand erst im Oktober 1966 statt.“ SCHADE 1990, S. 167.

¹⁷⁰ Diese Baumaßnahmen betrafen insbesondere die Errichtung von Wohnungen und die Erweiterung der Industrie. Vgl. HOLAN/SCHADE 2009, S. 33.

¹⁷¹ SCHADE 1990, S. 168.

¹⁷² HOLAN/SCHADE 2009, S. 32.

Altorientalische und die Ägyptische Sammlung auf der Insel zu vereinen. Im Neuen Museum beabsichtigte man das Archäologische Nationalmuseum¹⁷² unterzubringen.

Parallel zur dieser Umgestaltung der Museen begann auch das Institut für Denkmalpflege eine Schrift für die Restaurierung des Neuen Museums zu verfassen. Sie wurde in Anlehnung an die von den Museen vorbereitete Aufgabenstellung *Denkmalpflegerische Aufgabenstellung* genannt.¹⁷³ Die Situation erschien günstig, um denkmalpflegerische Vorgaben für den Wiederaufbau zu erarbeiten. In dem denkmalpflegerischen Konzept waren

„drei Stufen der Behandlung vorgesehen: Totalrekonstruktion für die vor allem im Ostflügel gut erhaltenen Räume sowie für das Treppenhaus (!), Bewahrung der erhaltenen Reste und Ergänzung der konstruktiven Teile ohne Vervollständigung der verlorenen Ausmalung in den stärker beschädigten Räumen im südlichen Westflügel, moderner Neubau in den ursprünglichen architektonischen Grundformen in den total zerstörten Räumen des Nord- und nördlichen Westflügels.“¹⁷⁴

Während die Museen die Ausstellungskonzeption für die Museumsinsel und die Denkmalpflege den restauratorischen Plan für das Neue Museum vorbereiteten, teilte die DDR-Regierung mit, dass auch der für 1975 angestrebte Termin nicht eingehalten werden könne und der Baubeginn auf den Zeitabschnitt zwischen 1976 und 1980 verschoben werden müsse.¹⁷⁵ Die Begründung war abermals, dass andere Baumaßnahmen vorrangig zu behandeln seien. Diese

¹⁷² BÖRSCH-SUPAN 1995, S. 9.

¹⁷³ GORALCZYK 1976; SCHADE 2009, S. 168; HOLAN/SCHADE 2009, S. 33.

¹⁷⁴ Vgl. BÖRSCH-SUPAN 1995, S. 9–10. Die Bearbeitung dieses Konzeptes dauerte bis 1983. Vgl. CULLEN in: Tagesspiegel v. 21. 4. 1990.

¹⁷⁵ Große Bauvorhaben unterstanden in der DDR einer komplizierten Planungs- und Wirtschaftsstruktur, die es verhinderte, sie schnell umzusetzen. Schade erklärt, dass „entsprechend dem zu jener Zeit gültigen System der Staatlichen Planwirtschaft in der DDR größere Bauvorhaben nur durchgeführt werden konnten, wenn sie mit Billigung der Partei- und Staatsführung in die jeweiligen Fünfjahrpläne der Volkswirtschaft eingeordnet waren. Die Entscheidung darüber trafen das SED-Politbüro und die Staatliche Plankommission. Erst wenn diese Gremien zugestimmt hatten, konnte der Ministerrat einen formellen Beschluss dazu fassen.“ SCHADE 1990, S. 170.

Vorgehensweise wiederholte sich für den Zeitabschnitt 1976–1980 noch einmal, als der Wiederaufbau des Neuen Museums erneut zurückgestellt wurde.¹⁷⁶

Seit der ersten Besprechung zwischen Regierung und Museen waren zwischenzeitlich 17 Jahre vergangen, ohne dass konkrete Maßnahmen für den Wiederaufbau des Neuen Museums ergriffen worden wären.

Letztendlich wurde der Wiederaufbau des Neuen Museums dank des benachbarten Pergamonmuseums¹⁷⁷ in Angriff genommen. Dieses hatte sich inzwischen zu einer wahren Tourismusattraktion entwickelt und wurde von der DDR-Regierung zur Repräsentation genutzt. Der ruinöse Zustand des Neuen Museums in unmittelbarer Nähe des Pergamonmuseums sollte dessen Erscheinungsbild nicht beeinträchtigen. So wurde die Restaurierung des Neuen Museums beschlossen.

Im Rahmen des Beschlusses „zur Entwicklung der Hauptstadt der DDR“¹⁷⁸ erteilte das Politbüro der SED den Museen am 3. Februar 1976 den Auftrag, einen Entwurf für die Rekonstruktion der Museumsinsel und den Wiederaufbau des Neuen Museums vorzubereiten. Die Planungen sollten bis 1980 abgeschlossen sein, damit im selben Jahr mit den Bauarbeiten begonnen werden konnte.¹⁷⁹ Die Museen fingen sofort an, ein museales Konzept für das Neue Museum zu entwickeln, während gleichzeitig das oben genannte denkmalpflegerische Konzept erarbeitet wurde.

Dem Direktor des Ägyptischen Museums, Wolfgang Müller, wurde die Verantwortung für das museale Konzept übertragen. Er bereitete einen Entwurf vor, der die ägyptischen Kunstwerke in den Mittelpunkt der Ausstellung des

¹⁷⁶ SCHADE 1990, S. 170.

¹⁷⁷ Nach der erfolgreichen Restaurierung der Semperoper und des Schauspielhauses in Dresden wurde der DDR-Regierung klar, dass sie dadurch an internationalem Ansehen gewinnen konnte. Die Entscheidung für den Wiederaufbau des Neuen Museums ist daher politisch zu sehen. Telefonisches Interview der Verfasserin mit Hartmut Dorgerloh am 22.11.2012.

¹⁷⁸ HOLAN/SCHADE 2009, S. 33.

¹⁷⁹ SCHADE 1990, S. 170.

Neuen Museums stellte.¹⁸⁰ Überdies sollten nach seiner Vorstellung auch die Papyrussammlung, das Museum für Ur- und Frühgeschichte und die Ostasiatischen Sammlung gezeigt werden.¹⁸¹

In seiner Entwurfsbeschreibung sicherte Müller dem von der Denkmalpflege erarbeiteten Restaurierungskonzept seine Unterstützung zu. Er betonte aber zugleich, dass bei der Restaurierung „die Erfordernisse der gegenwärtigen Aufgaben des Museums sowie der heutigen Ausstellungsgestaltung und der benötigten technischen Installation [...] den Vorrang haben“¹⁸² müssten. Die Modernisierung des Museums war dem Direktor wichtiger als die Bewahrung der Stülerschen Architektur, weil – wie er selbst schreibt –

„gerade die Stüler’sche Innenarchitektur und die künstlerische Ausstattung des Neuen Museums in der Vergangenheit einer sich stets wandelnden Ausstellungsgestaltung hemmend im Wege gestanden und zu aufwendigen Umbauten und ästhetischen Widersprüchen innerhalb der Ausstellungen geführt hätten“¹⁸³.

Die Denkmalpflege bestritt diesen Punkt. Sie befürchtete, dass die Anbringung von technischen Anlagen und modernen Ausstattungen die originale Bausubstanz noch weiter zerstören würde, und setzte sich entschieden für die Rettung der Stülerschen Architektur und Ausstattung ein.

Der Streit über die Modernisierungsmaßnahmen, der jetzt zum ersten Mal in der Diskussion um das Neue Museum konkret in Erscheinung trat, beschäftigte Museen und Denkmalpflege fast während der gesamten Wiederaufbauzeit, wie nachfolgend aufgezeigt wird.

¹⁸⁰ Vgl. HOLAN/SCHADE 2009, S. 37. Zu diesem Zeitpunkt war die Ägyptische Sammlung noch geteilt. Ein Teil der Bestände befand sich in Ost-Berlin im Bodemuseum und ein Teil im Stülerbau in West-Berlin-Charlottenburg. Vgl. SCHADE 1990, S. 170.

¹⁸¹ Vgl. SCHADE 1990, S. 170.

¹⁸² SCHADE 1990, S. 170.

¹⁸³ Zit. nach HOLAN/SCHADE 2009, S. 33.

Inzwischen waren wichtige Restaurierungsarbeiten für das Pergamonmuseum vorgenommen worden.¹⁸⁴ Man hatte sie aus Repräsentationsgründen vorgezogen, sodass der für 1980 in Aussicht gestellte Baubeginn für das Neue Museum wieder nicht eingehalten werden konnte. Dieses Mal nutzten die Museumsfachleute die Verzögerung, um die restauratorischen und musealen Überlegungen aus dem Jahr 1978 zu vertiefen. Es wurde die Arbeitsgruppe *Rekonstruktion der Museumsinsel und Wiederaufbau des Neuen Museums*¹⁸⁵ gebildet, die eine detailliertere Konzeption für das Neue Museum entwerfen sollte. Die Ergebnisse wurden im Januar 1982 in der Publikation *Inhaltliche Aufgabenstellung für den Wiederaufbau des Neuen Museums* veröffentlicht¹⁸⁶.

In dieser Publikation wurde ein neues Konzept für das Neue Museum vorgestellt, das zusätzlich zu den von Müller für die Ausstellung im Neuen Museum vorgesehenen Sammlungen – ägyptische Kunst, Papyrussammlung, Museum für Ur- und Frühgeschichte und Ostasiatische Sammlung – nun auch das Kupferstichkabinett mit einbezog. Eine diesbezügliche Entscheidung hätte einerseits das Kupferstichkabinett an seinen ursprünglichen Ort zurückgebracht, andererseits aber „das Neue Museum zu einem Haus ohne eigenes inhaltliches Profil“ gemacht, da sich dort fortan „ganz unterschiedliche Sammlungen den ohnehin beengten Platz geteilt hätten“¹⁸⁷.

Neben der Vertiefung der bisherigen restauratorischen und musealen Überlegungen beabsichtigten die Staatlichen Museen auch, die unsichere Statik des Neuen Museums eingehend untersuchen zu lassen. Es wurde der Architekt Peter Flierl beauftragt, den Bauzustand des Neuen Museums und der Museumsinsel festzustellen.

¹⁸⁴ Die Bauarbeiten am Pergamonmuseum betrafen die Neugestaltung des Eingangsbereiches, die im Hinblick auf die geplante Eröffnung des Museums am 8. Oktober 1982 vorgezogen wurde. Vgl. HOLAN/SCHADE 2009, S. 33.

¹⁸⁵ SCHADE 1990, S. 174.

¹⁸⁶ BARTKE/HÜHNS/MÜLLER 1982; HOLAN/SCHADE 2009, S. 37.

¹⁸⁷ HOLAN/SCHADE 2009, S. 34.

Flierl führte eine vorläufige Bestandsanalyse durch, die am 13. Januar 1983 dem Minister für Kultur übergeben wurde.¹⁸⁸ Darin stellte der Architekt fest, dass der Wiederaufbau des Neuen Museums und die Sanierung der anderen Museen nicht mehr für ihre Erhaltung ausreichten, da die Lage der Spreeinsel zu instabil sei. Er empfahl, die gesamte Museumsinsel auf einen neuen Baugrund zu stellen. In seinem Bericht schreibt Flierl: „Der Grad der Zerstörungen und die zu geringen Instandsetzungsleistungen der letzten Jahrzehnte – vor allem an den Dächern und den Fassaden – bewirken, daß die Verfallerscheinungen Jahr für Jahr fortschreiten und zu partiellen Einstürzen führen können.“¹⁸⁹ Das Ministerium bestätigte die Notwendigkeit dieser Maßnahmen und forderte neben der Konzeption für das Neue Museum auch eine inhaltliche Konzeption für die gesamte Insel. Den Staatlichen Museen wurde bald klar, dass diese Aufgabe bis zum vorgesehenen Baubeginn für das Neue Museum nicht zu bewerkstelligen wäre. Dennoch wurde eine grundlegende Sanierung der Museumsinsel langfristig für notwendig erachtet und befürwortet.

Als Antwort auf die vom Ministerium geforderte neue Konzeption für die Museumsinsel arbeitete die Generaldirektion der Museen, die 1983 neu berufen worden war,¹⁹⁰ an einer neuen Sammlungsauswahl, mit der die Entwürfe von 1978 und 1982 revidiert wurden. Die Museen erkannten in dieser Aufgabe auch eine Gelegenheit, die früheren Konzepte zu aktualisieren und eine Ausstellung zu entwerfen, die weniger an der Tradition des 19. Jahrhunderts ausgerichtet war. Vor allem strebte die Generaldirektion an, „sowohl für das Neue Museum als auch für den Gesamtkomplex Museumsinsel ein neues museologisches Gesamtkonzept“¹⁹¹ zu erarbeiten, das sich an zeitgemäßen Ansätzen für Kunstausstellungen orientierte. Das neue Konzept stellte nur noch die

¹⁸⁸ Bestandsanalyse 1982/IV Mappe I, S. 11. VA 5261, Akten der Generaldirektion 1974–1979. ZA der SMB; vgl. HOLAN/SCHADE 2009, S. 37.

¹⁸⁹ SCHADE 1990, S. 179.

¹⁹⁰ 1983 wurde Wolf-Dieter Dube Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin. Vgl. KIPPHOFF in: Die Zeit v. 15. 02.1991.

¹⁹¹ SCHADE 1990, S. 180.

archäologischen Sammlungen in den Mittelpunkt der Ausstellung auf der Museumsinsel. Das Kupferstichkabinett und die Ostasiatische Sammlung sollten an anderen Orten untergebracht werden. Für das Neue Museum wurden die Ägyptische Sammlung und die Sammlung für Ur- und Frühgeschichte ausgewählt. Sie sollten mit der Vorderasiatischen Sammlung, mit der Antikensammlung und mit der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung, die alle im Pergamonmuseum beherbergt waren, verbunden werden,¹⁹² um „entwicklungsgeschichtliche Zusammenhänge zwischen den antiken Kulturen herauszuarbeiten“¹⁹³.

Neben der Neuorganisation der Sammlungen beschloss die Generaldirektion der Museen auch die „Erarbeitung von Bausubstanzanalysen für die Gebäude der Museen sowie die Sicherung der Ruine des Neuen Museums“¹⁹⁴. Die Bestandsanalyse, die der Architekt Flierl bereits 1983 nach seiner ersten Untersuchung in seinem Bericht empfohlen hatte, sollte der genaueren Erforschung des Baugrundes auf der Insel dienen und war Voraussetzung für den Baubeginn des Neuen Museums. Anhand dieser Analyse wollte die Museumsleitung zugleich feststellen lassen, inwieweit das Neue Museum mit moderner Technik und Klimatisierung ausgestattet werden konnte. Eine Modernisierung der Museumsräume stellte für die Museen eine wichtige Voraussetzung für die Ausstellung archäologischer Exponate dar.

In der Folge führte Flierl zusammen mit anderen Spezialisten eine zweite Bestandsanalyse durch.¹⁹⁵ Sie ergab erneut, dass der Baugrund der Museumsinsel, insbesondere im Bereich des Neuen Museums, neu geschaffen werden musste. Zu diesem Zweck wurde eine technologische Mikropfahlgründung entwickelt, welche die notwendige Standsicherheit für das Neue Museum garantiert hätte.

¹⁹² HOLAN/SCHADE 2009, S. 35.

¹⁹³ SCHADE 1990, S. 180.

¹⁹⁴ SCHADE 1990, S. 184.

¹⁹⁵Diese waren der Statiker Dr.-Ing. Schröder und der Architekt Kalusche (1987–1991). Vgl. FLIERL 1989, S. 36.

Darüber hinaus beauftragte die Museumsleitung Flierl mit der Umsetzung der musealen und architektonischen Konzeption für das Neue Museum, die in der Aufgabenstellung von 1984 revidiert worden war. Das neue Konzept sollte „unter Berücksichtigung der denkmalpflegerischen Vorgaben allen gegenwärtigen und zukünftigen Anforderungen sowohl in wissenschaftlicher als auch in museumstechnischer Hinsicht genügen“¹⁹⁶. Entsprechend dieser Vorgabe plante der Architekt folgende Maßnahmen für das Neue Museum: Das Gebäude sollte außen „in historischer Fassung“¹⁹⁷ wiederaufgebaut werden; die Räume im Osten sollten ebenfalls originalgetreu rekonstruiert werden, da sie noch gut erhaltenen waren (die originalgetreue Rekonstruktion stand damals durchaus im Einklang mit den Forderungen der Denkmalpflege); die beschädigten und ganz verlorenen Räume im Nordosten sollten neu konzipiert werden.¹⁹⁸ Hier sollte vor allem auf die Stülersche Säulenstellung verzichtet werden, da sie die Ausstellungsfläche verringert hätte. Stattdessen sah der Architekt moderne Bauformen vor, die mehr Platz für Exponate bereitstellten. Auch der Griechische und der Ägyptische Hof sollten nach modernen Gesichtspunkten umgestaltet werden, um weitere Ausstellungsflächen zu schaffen.¹⁹⁹ Der Architekt beabsichtigte, die Innenhöfe mit Zwischendächern zu schließen. Die Zwischendächer wären zudem hilfreich gewesen, um dort die erforderlichen technischen Anlagen zu verstecken.²⁰⁰ Darüber hinaus waren weitere Nutzungen für Besucher geplant. Ihre Unterbringung in dem alten Gebäude hätte allerdings einen zusätzlichen Verlust der originalen Bausubstanz bedeutet.

¹⁹⁶ SCHADE 1990, S. 188.

¹⁹⁷ FLIERL 1989, S. 36.

¹⁹⁸ Nach dem Plan Flierl sollten die Innenräume wie eine weiße „Kiste“ gestaltet werden. Nur in der Treppenhalle war eine Nachmalung der Fresken Kaulbachs vorgesehen. Telefonisches Interview der Verfasserin mit Hartmut Dorgerloh am 22. 11. 2012.

¹⁹⁹ Insgesamt konnte man auf diese Weise ca. 1800 Quadratmeter gewinnen. Vgl. SCHADE 1990, S. 190.

²⁰⁰ Schade schreibt: „Dies erschien um so verständlicher, als sich die Innenhöfe ohnehin als der beste Platz für die Verlegung aller Rohr- und Leitungssysteme für Klima, Lüftung, Löschwasser und Heizung erwiesen hatten.“ SCHADE 1990, S. 190.

Der Architekt beschreibt das Projekt eingehend in einem Artikel.²⁰¹ Nach seiner Darlegung der geplanten Maßnahmen für die technische Ausstattung des Museums geht er ausführlich auf die Ausstellungskonzeption ein. Die chronologische Anordnung Stülers sollte aufgegeben werden. Stattdessen sollten zeitgenössische „Kompositionsmöglichkeiten“²⁰² zur Verfügung stehen, anhand derer eine „bewußte Kontrastierung von historischer Raumfassung und der Ausstellung“²⁰³ erzeugt werden könne, die die Exponate dominanter als die Architektur erscheinen ließe. Voraussetzung für diese Ausstellungskonzeption war die zeitgenössische Gestaltung der Innenräume. Moderne Räume würden, laut Flierl, die Exponate in den Vordergrund rücken. Außerdem böten sie die Möglichkeit, Änderungen im Sammlungsbestand und in der Ausstellungsgestaltung einfacher vorzunehmen, als dies früher der Fall gewesen sei.

In der Projektbeschreibung tritt deutlich zutage, dass Flierl einerseits an der ursprünglichen Bauform, insbesondere in Bezug auf den Außenbau, anknüpfen und andererseits die praktischen Vorteile moderner Architektur nutzten wollte.²⁰⁴ Gerade Letzteres führte zu Konflikten mit der Denkmalpflege, die eine originalgetreue Wiederherstellung der ursprünglichen Architektur und Innendekoration anstrebte.

Das Ministerium billigte sowohl die neue Ausstellungskonzeption als auch die neue Ersatzgründung. Beides konnte aber aufgrund mangelnder Mittel nicht

²⁰¹ FLIERL 1989, S. 35.

²⁰² FLIERL 1989, S. 37.

²⁰³ FLIERL 1989, S. 38.

²⁰⁴ Die Denkmalpflege forderte in einem Schreiben vom 07.05.1986 den Architekten auf, andere Lösungen für die Restaurierung des Neuen Museums zu finden. Dort ist zu lesen: „Die Wiederherstellung der Innenräume erfolgt vorrangig durch die originalgetreue Konservierung und Restaurierung der erhaltenen Räume, d.h. die Bewahrung und Einbeziehung der originalen Raumfassungen in die Rekonstruktion der raumbildenden Architekturgliederungen [...]\", und dies gelte auch für die Räume, die „durch Rekonstruktion und Nachgestaltung der Innenarchitektur bis hin zur dekorativen Raumfassung“ wiederzugewinnen seien. Vgl. den Entwurf einer *Denkmalpflegerischen Zielstellung zur Rekonstruktion des Neuen Museums in Berlin* vom 07.05.1986 des Generalkonservators der DDR, Prof. Dr. Ludwig Deiters, Seite 6/7. SMB, Akten der Generaldirektion. Zit. nach SCHADE 1990, S. 196.

sofort durchgeführt werden. Ein Jahr später, am 23. Dezember 1985, stimmte der Ministerrat der Generalrekonstruktion und dem Wiederaufbau des Neuen Museums zu.²⁰⁵ Damit war der Wiederaufbau des Neuen Museum offiziell beschlossen und die finanzielle Unterstützung für die Realisierung des Wiederaufbauplans bestätigt. Der Baubeginn wurde für das Jahr 1986 festgelegt.²⁰⁶

Dennoch kam es wieder zu Schwierigkeiten und weiteren Verzögerungen, als die DDR-Regierung abermals das Fehlen finanzieller Mittel für die Arbeiten am Neuen Museum ankündigte.²⁰⁷ Auf den Haushalt der DDR-Regierung kann hier nicht näher eingegangen werden.²⁰⁸ Es sei aber festgehalten, dass die Museen bei der Regierung durchsetzen konnten, Gelder für die Sicherungsarbeiten und die Ersatzgründung der Ruine des Neuen Museums verfügbar zu machen. Obwohl diese Mittel für den weiteren Wiederaufbau nicht ausreichten, beschloss der Minister für Kultur gemeinsam mit den Museen und der Bauleitung, mit den Bauarbeiten zu beginnen. Am 1. September 1989 konnte die Grundsteinlegung des Neuen Museums offiziell gefeiert werden.

Diese Entscheidung sollte der DDR-Regierung demonstrativ vor Augen halten, dass sie sich verpflichtet hatte, die Arbeiten am Neuen Museum bis zum Ende durchzuführen. Der Konflikt zwischen den Museen und der Denkmalpflege blieb jedoch ungelöst. In Anbetracht des positiv empfundenen Baubeginns zeigte sich die Denkmalpflege aber kooperationsbereit und stimmte dem Konzept der Museen „hinsichtlich der Klimatisierung, der Überbauung der Innenhöfe und der ‚Säulenfrage‘ [...] – wenn auch unter Protest – [...] zu.“²⁰⁹ Der Kompromiss wurde am 20.01.1989 durch eine *Denkmalpflegerische Zielstellung*²¹⁰ besiegt. Die

²⁰⁵ SCHADE 1990, S. 183; HANDRAK 1990, S. 10.

²⁰⁶ Der Minister bestätigte auch die im Vorfeld von den Museen vorbereiteten Unterlagen und die bis 1990 vorgesehene Investitionssumme in Höhe von 51,5 Millionen Mark. Vgl. SCHADE 1990, S. 183.

²⁰⁷ Vgl. SCHADE 1990, S. 192.

²⁰⁸ Zur Situation der Museumsbauten in der DDR vgl. KÖCKERITZ 1986.

²⁰⁹ SCHADE 1990, S. 191.

²¹⁰ HOLAN/SCHADE 2009, S. 35.

politischen Ereignisse, die in Berlin am 09.11.1989 zum Fall der Mauer führten, änderten die Situation jedoch grundlegend. Die Bauarbeiten wurden gestoppt, und die Hoffnung, sie schnell abzuschließen, musste vorerst aufgegeben werden. Der Mauerfall und das Ende der DDR hatten langfristige Veränderungen für die Berliner Museen zur Folge. Durch ihre Vereinigung und Neuorganisation kam es zu neuen Bedingungen für den Wiederaufbau des Neuen Museums, die im nächsten Abschnitt geschildert werden.

3.2 Übergangszeit nach der Wende

Die Feier zur Grundsteinlegung des Neuen Museums hatte die Zuversicht vermittelt, dass der Wiederaufbau möglich war. Der politische Umbruch nach der Wende war aber so tiefgreifend, dass die Bauarbeiten am Neuen Museum vorerst niedergelegt wurden. Bevor neue Entscheidungen getroffen werden konnten, mussten die unterschiedlichen Institutionen der vereinigten Stadthälften reorganisiert und die Aufgaben neu verteilt werden.²¹¹

Auch für die Museen brachte dieser Umbruch große Veränderungen mit sich: Auf institutioneller Ebene wurden die Berliner Museen und ihre Sammlungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg in zwei verschiedenen Institutionen aufgegangen waren (Staatliche Museen zu Berlin im Osten und Preußischer Kulturbesitz im Westen), unter einer einzigen Regierung vereint. So kam es zu einem einheitlichen Statut, das die Überführung der Staatlichen Museen in die Stiftung Preußischer Kulturbesitz vorsah. Damit wurde die Verantwortung für die Bauarbeiten auf der Museumsinsel, die zuvor dem Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin oblag, auf den Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz übertragen.²¹²

Auf konzeptioneller Ebene bedeutete dieses Ereignis die Vereinigung der Sammlungen und die Gründung einer neuen Organisation für die Museumsinsel. Zu Beginn der Umgestaltungsphase verfassten im Jahr 1990 die Direktoren der Berliner Museen Ost und West, Günter Schade und Wolf-Dieter Dube, eine *Denkschrift zu den künftigen Standorten und zur Struktur der Staatlichen Museen*.²¹³ Die Schrift gilt als wichtige Grundlage für die Entwicklung eines Gesamtkonzepts für die vereinigten Museen. Schade und Dube griffen das in der DDR entstandene museale Konzept, die archäologischen Sammlungen auf der

²¹¹ Zum Beispiel wurden viele Aufgabenbereiche, die früher in den Kompetenzen der staatlichen Aufbauleitung standen, privaten Architekten, Ingenieuren und Handwerkern übertragen. Vgl. SCHADE 1990, S. 194.

²¹² KAHLKE 1991.

²¹³ KAHLKE 1991, S. 135.

Museumsinsel zu vereinen,²¹⁴ wieder auf und erweiterten es um die hinzugekommenen Sammlungen aus West-Berlin. So steht in der Schrift zu lesen:

„Die politische Einigung beider deutschen Staaten schafft die Möglichkeit, nach Jahrzehnten der Trennung die Sammlungen der Staatlichen Museen wieder zusammenzuführen. Da sich die inhaltlichen und räumlichen Gegebenheiten aus den Vorkriegsjahren [...] nicht wiederherstellen lassen, resultiert daraus zwangsläufig die Notwendigkeit zu einer Umstrukturierung.“²¹⁵

Diese Umstrukturierung der Berliner Museen hatte auch für die Bestände des Neuen Museums und für die weitere architektonische Planung grundlegende Konsequenzen. In Bezug auf die Restaurierung des Neuen Museums stellte die erweiterte Museumskommission des Beirats der Stiftung Preußischer Kulturbesitz fest, dass die „Sanierung des Neuen Museums [...] zügig fortgesetzt und zum Abschluß gebracht“²¹⁶ und „schnellstmöglich Architekturwettbewerbe für alle anstehenden Bauaufgaben ausgeschrieben werden“ sollten. Mit dem Entschluss, einen Architektenwettbewerb zu veranstalten, wurde der von Flierl ausgearbeitete Wiederaufbauplan für das Neue Museum obsolet. Auch die weiteren Überlegungen und Baupläne, die in der DDR für die Museumsinsel entstanden waren, legte man zu den Akten. Doch die noch instabile politische Situation verzögerte die Konkretisierung eines neuen, umfangreichen Wiederaufbauplans, sodass der Architektenwettbewerb erst im Jahr 1993 ausgelobt werden konnte.²¹⁷

Trotz der Umbruchsituation beschäftigte die Frage, wann und wie das Neue Museum wiederaufgebaut werden sollte, weiterhin die Öffentlichkeit. In der Diskussion um das Neue Museum kristallisierten sich zwei grundsätzlich verschiedene Positionen heraus: Auf der einen Seite stand die Denkmalpflege, die sich nun zunehmend gegen eine noch in der DDR akzeptierte originalgetreue

²¹⁴ Vgl. HOLAN/SCHADE 2009, S. 36.

²¹⁵ DUBE/SCHADE 1990, S. 65.

²¹⁶ DUBE/SCHADE 1990, S. 78.

²¹⁷ Es fehlten auch qualifizierte Fachleute, wie Landeskonservatoren, Kunsthistoriker oder Restauratoren, die für die Entwicklung dieses Plans zuständig gewesen wären. Vgl. BÖRSCH-SUPAN 1995, S. 15.

Rekonstruktion wandte und sich stattdessen für die Rettung der Originalsubstanz einsetzte; auf der anderen Seite standen die Museumsvertreter, die eine Modernisierung des Neuen Museums für erforderlich hielten.

Den Meinungswandel seitens der Denkmalpflege bezüglich des Wiederaufbaus des Neuen Museums erläutert der in der DDR am Institut für Denkmalpflege tätige Kunsthistoriker Ernst Badstübner. Ihm zufolge hatte die Denkmalpflege die Idee einer originalgetreuen Wiederherstellung des Neuen Museums aufgegeben, nachdem die Ruine in den 1980er Jahren genau untersucht worden war. Die Ergebnisse der Untersuchungen hatten nämlich gezeigt, dass das Museum einen großen architektonischen und bildkünstlerischen Wert besaß. Eine originalgetreue Wiederherstellung des Museums hätte zwar die ursprüngliche Idee Stülers in ihrer Ganzheit wieder erlebbar gemacht. Sie hätte aber gleichzeitig die originalen Architektur- und Ausstattungsreste noch weiter zerstört, da sie durch Nachbildungen ersetzt worden wären. Anhand der neuen Erkenntnisse musste hingegen, wie Badstübner schreibt, sowohl „der architekturgeschichtlichen Bedeutung des Bauwerks als auch den künstlerischen und ikonografischen Werten seiner Raumgestaltung“²¹⁸ Rechnung getragen werden.

Der Gedanke eines Wiederaufbaus, der die originale Bausubstanz in den Mittelpunkt stellte, trat daher für die Denkmalpflege nach der Wende immer mehr in den Vordergrund. Einen der Gründe, warum die Denkmalpflege nun eine neue Restaurierungsstrategie entwickelte, nennt Jörg Haspel. Er schreibt:

„Der Zustand, in dem sich das Neue Museum um 1990 präsentierte, war [...] nicht nur Ergebnis der [...] Bau- und Umbaugeschichte vor dem Zweiten Weltkrieg, sondern der Torso bot namentlich an den Leerstellen auch ein eindrückliches Bild der Zerstörung des Zweiten Weltkriegs und ihrer Folgen. Die Kriegsruine hatte selbst Denkmalqualitäten angenommen, ein erschütterndes Monument der Vergänglichkeit und des Verfalls, im harten Nebeneinander mit Bestandräumen, die noch den Glanz der Vergangenheit ausstrahlten.“²¹⁹

²¹⁸ BADSTÜBNER 1991, S. 10.

²¹⁹ HASPEL 2007, S. 194.

Wie den Worten Haspels zu entnehmen ist, nahm in den 1990er Jahren die Wertschätzung der originalen Bausubstanz des Neuen Museums nicht nur wegen seiner künstlerischen Qualität, sondern auch wegen seiner politischen Bedeutung als Kriegsruine deutlich zu. Dieser neue Standpunkt aufseiten der Denkmalpflege stieß aber bei den Museumsvertretern auf Widerstand, da sie, wenngleich sie das Wiederaufbauprojekt Flierls nicht mehr als aktuell erachteten, eine ähnliche Konzeption verfolgten und die Anregungen vonseiten der Denkmalpflege eher skeptisch sahen. Das Interesse des Museumsdirektoriums war „vor allem auf die Gewinnung von Ausstellungsfläche“²²⁰ orientiert; man erhoffte sich, im Zuge des Wiederaufbaus eine zeitgemäße Ausstellungskonzeption für das Neue Museum durchzusetzen. Die Rettung der originalen Bausubstanz und die ästhetische Umgestaltung der Museumsruine standen nicht in ihrem Interesse.

Den Konflikt zwischen Denkmalpflege und Museen zu lösen, stellte sich schwierig dar und verzögerte den Wiederaufbau des Museums weiter. Inzwischen war aber die Wiederherstellung des Neuen Museums äußerst dringlich geworden, da die Ruine bereits knapp 50 Jahre alt war. Um den Wiederaufbauprozess zu beschleunigen, publizierten in der Zeit zwischen 1990 und 1995 zahlreiche Historiker, Kunsthistoriker und Denkmalpfleger in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften Aufsätze, die zum Ziel hatten, ein größeres Bewusstsein für die architektonische und künstlerische Bedeutung des Neuen Museums zu schaffen und die Öffentlichkeit für die Notwendigkeit eines Wiederaufbaus unter Wahrung der originalen Bausubstanz zu sensibilisieren.²²¹ So mahnte zum Beispiel der Bauhistoriker Michael S. Cullen im April 1990 vehement: „Während man jetzt wieder neu über alles nachdenkt, wird wertvolle Bausubstanz zerstört – Fakten werden geschaffen, die nicht mehr rückgängig zu machen sind.“²²² Das

²²⁰ BADSTÜBNER 1991, S. 10.

²²¹ Vgl. u.a. BADSTÜBNER 1991; DORGERLOH 1991; VOGTHERR 1992; BÖRSCH-SUPAN 1995; JOACHIMIDES 1995.

²²² CULLEN in: Tagesspiegel v. 21.04.1990.

Engagement der Autoren für die Lösung des Problems galt jedoch nicht nur einem beschleunigten Wiederaufbau, vielmehr sollte durch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Gebäude auch ein Mittelweg zwischen den beiden inzwischen verhärteten Positionen von Denkmalpflege und Museen für den Wiederaufbau gefunden werden.

Der damalige Chefkonservator und Leiter des Instituts für Denkmalpflege der DDR in Berlin, Kurt Stark, versuchte den Kern der Problematik direkt anzusprechen, als er in einem unter dem Titel *Der schonende Umgang mit dem Original (oder: Ein Begriff im Wandel der Zeiten: Das Beispiel des Neuen Museums in Berlin)* erschienenen Artikel offen die Frage danach stellte, ob es beim Wiederaufbau des Neuen Museums wichtiger sei, den „Vorrang der Konstruktions- und Funktionslösung oder [den] Primat der Substanzerhaltung“²²³ zu berücksichtigen.

Auch der Kunsthistoriker Hartmut Dorgerloh, vormaliger Konservator des Instituts für Denkmalpflege der DDR, bezog mit einem 1991 erschienenen Artikel Stellung. Er erkannte an, dass es nicht einfach war, eine Entscheidung bezüglich des Wiederaufbaus des Neuen Museums zu treffen. Er argumentierte aber gegen den Standpunkt der Museumsvertreter mit dem Hinweis darauf, dass zeitgenössische Museumsarchitektur in den vergangenen Jahren zu prominent geworden sei, während originale Architektur immer weniger geschätzt werde. In der aktuellen Vorliebe für zeitgenössische Raumgestaltungen sah er eine Bedrohung historischer Museumsbauten. So unterstrich Dorgerloh mit Nachdruck, dass es beim Wiederaufbau historischer Museumsbauten nicht nur darauf ankomme, den gegenwärtigen Trends der Kunstausstellungen zu folgen, sondern auch darauf, zu bestimmen, „in welchem [Verhältnis] Architektur und Ausstellung zueinander stehen sollen“²²⁴. Beim Neuen Museum empfahl er mit Blick auf dessen außergewöhnliche Innenausstattung, „die noch vorhandene

²²³ STARK 1990, S. 56.

²²⁴ DORGERLOH 1991, S. 115.

originale Substanz nicht zugunsten immer schneller wechselnder Ausstellungskonzeptionen“²²⁵ aufzugeben.

Trotz des Engagements der Fachleute gab es keine Einigung über die Ausstellungskonzeption des Neuen Museums und die Art des Wiederaufbaus. Stattdessen kam es zu offenen Konflikten zwischen den Mitgliedern von Denkmalpflege und Museen. Um diese festgefaßte Situation zu entschärfen und zugleich eine wissenschaftliche Basis für die Ausschreibung eines Architekturwettbewerbs zu schaffen, bildete der Berliner Denkmalbeirat auf Wunsch der Staatlichen Museen eine überregionale Kommission aus Restauratoren, Konservatoren und Kunsthistorikern, die die theoretische Basis für die Restaurierungsarbeiten am Neuen Museum schaffen sollte.²²⁶

Die Rolle dieser Kommission soll in der vorliegenden Arbeit besonders berücksichtigt werden, denn erst durch die von der Kommission vorgenommenen Feststellungen „gelang es den Entscheidungsträgern, den Fokus von der allgemeinen denkmalpflegerischen Kontroverse wieder auf das Konkrete der Bauaufgabe zu lenken“.²²⁷

Die Experten in der Kommission erarbeiteten ein Konzept, das 1994 unter dem Titel *Das Neue Museum in Berlin. Ein denkmalpflegerisches Plädoyer zur ergänzenden Wiederherstellung*²²⁸ veröffentlicht wurde. Zu diesem Zweck wurde ein Gutachten über den damaligen Zustand des Museums erstellt, das die Untersuchung aller Räume beinhaltete. Anhand dieser Dokumentation sollte der historische Wert der Ruine festgestellt werden. Der zudem im Text formulierte Begriff der *ergänzenden Wiederherstellung* diente den Architekten des späteren

²²⁵ DORGERLOH 1991, S. 121.

²²⁶ „Es wurde ein siebenköpfiges Expertengremium aus dem ganzen Bundesgebiet eingesetzt, darunter aus Berlin Ernst Badstübner, Hartmut Dorgerloh und Wolfgang Wolters, des Weiteren aus Baden-Württemberg, die Vorsitzenden des Berliner Denkmalbeirats August Gebeßler und Helmut F. Reichwald sowie aus Bayern Thomas Mader und Manfred Schuller.“ BADSTÜBNER/DORGERLOH 1994, S. 9; HOLAN/SCHADE 2009, S. 34; HASPEL 2007, S. 195.

²²⁷ NIEMANN 2009, S. 77.

²²⁸ BADSTÜBNER/DORGERLOH 1994.

Wettbewerbs als Richtlinie. Er sollte einerseits die „gedankliche Freiheit“²²⁹ der Entwerfer gewährleisten und andererseits die Bewahrung der noch erhaltenen historischen Substanz als Voraussetzung für bauliche Ergänzungen einfordern. Im Übrigen hieß es in der Schrift, dass die Erhaltung der Bausubstanz eine Aufgabe sei, die außerhalb der Kompetenzen von Architekten liege. Es sollten Restauratoren beauftragt werden. Abschließend stellte der Text verschiedene denkmalpflegerische und restauratorische Bestimmungen heraus, die im Umgang mit dem Bau zu berücksichtigen seien.²³⁰ Der Vorsitzende der Denkmalkommission der Museumsinsel August Gebeßler fasste das Ergebnis der Arbeit der Kommission wie folgt zusammen:

„Das denkmalpflegerische Konzept ist auf zweierlei Komponenten ausgerichtet, die das Denkmal konstituieren: einerseits auf die Bedeutung im Gestalteten und andererseits auf dessen materiellen Träger; einerseits auf die Lesbarkeit des Baukunstwerkes und andererseits auf das Zeitliche im Denkmal; einerseits auf den historisch-faktischen Zeugniswert ausgerichtet und andererseits auf die Wahrung des geschichtlichen Charakters, der allein in der überkommenen Substanz festgehalten ist [...].“²³¹

In dieser kurzen Darstellung der von der Kommission geleisteten Arbeit kommt zum Ausdruck, dass man bemüht war, sowohl die Interessen der Denkmalpflege als auch die der Museen in einem einheitlichen Konzept zu vereinen. Darüber hinaus umfasste die Arbeit der Kommission aber auch eine Vielzahl weiterer fachspezifischer und konstruktiver Aspekte hinsichtlich der Wiederherstellung des Neuen Museums, die in dieser Arbeit nicht vertieft werden können. Das Statement der Experten zum Schwerpunkt der Restaurierung soll jedoch herangezogen werden, da es den Kompromiss zwischen Bewahrung der originalen Bausubstanz und Modernisierung des Museums konzeptionell begründet. Es lautet:

²²⁹ BADSTÜBNER/DORGERLOH 1994, S. 14.

²³⁰ BADSTÜBNER et al. 1994, S. 23.

²³¹ GEBESSLER in: Tagesspiegel v. 16.08.1992.

„Es muss die Chance genutzt werden, den im Bewusstsein vieler verlorengeglaubten Bau des Neuen Museums anhand der erhaltenen Reste wiederzugewinnen. Weitere Verluste an historischer Substanz sind nicht zu rechtfertigen. Was die Wechselwirkung zwischen den Exponaten und dem Bau betrifft, stellt die Kommission fest: Ausstellungskonzepte – die Vorstellung von angemessener Präsentation – wandeln sich im Lauf der Zeit. Sie sind trotz ihrer historischen Aussagekraft notwendigerweise kurzlebig. Die hier nahe liegende Entscheidung, die vorhandenen Räume anders zu nutzen, als dies zur Entstehungszeit geschah, darf nicht dazu führen, dass bedeutende historische Substanz unwiederbringlich verloren geht.“

Die Kommission ist der Auffassung, dass synchron, ohne gegenseitige Beeinträchtigung, der Bau und seine Exponate vom Besucher erfahren und entschlüsselt werden können. Dieses Spannungsverhältnis entspricht der Realität zahlreicher bedeutender historischer Museumsbauten.“²³²

Welches Gewicht dieses Statement im Architekturwettbewerb für das Neue Museum besaß und welchen Einfluss es konkret auf die Arbeit der teilnehmenden Architekten hatte, soll im nächsten Absatz, zusammen mit einer eingehenden Beschreibung des Wettbewerbsverfahrens, erläutert werden.

²³² BADSTÜBNER et al. 1994, S. 19.

3.3 Wettbewerb für den Wiederaufbau des Neuen Museums

Zur selben Zeit, als die denkmalpflegerische Kommission das Gutachten vervollständigte, im Jahr 1993, wurde von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz – nun verantwortliche Institution für die Staatlichen Museen zu Berlin – und von der Bundesbaudirektion (später Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung) als Projektleiter ein Wettbewerb für den Wiederaufbau des Neuen Museums ausgelobt. 18 international renommierte Architekten wurden eingeladen, 16 von ihnen nahmen am Wettbewerb teil.²³³ Als Unterlagen für ihre Entwürfe erhielten sie, neben dem Ausschreibungstext, Material zur Geschichte des Neuen Museums und das von der Kommission verfasste denkmalpflegerische Plädoyer.

Die Architektenentwürfe sollte eine internationale Kommission beurteilen, die aus Museumsfachleuten, Denkmalpflegern und Architekten bestand.²³⁴

²³³ Folgende Architekten wurden eingeladen: Juan Navarro Baldeweg, Madrid; Busmann und Haberer, Köln; David Chipperfield, London; Frank O. Gehry, Santa Monica; Giorgio Grassi, Mailand; Hilmer & Sattler, München; Kiessler und Partner, München; Josef Paul Kleihues, Berlin; Hans Kollhoff, Berlin; Pleuser & Staab, Berlin; Roland Simounet, Paris; Axel Schultes mit Charlotte Frank, Berlin; Schweger & Partner, Hamburg; Gerhard Spangenberg mit Peter Flierl, Berlin; Oswald Mathias Ungers mit Stefan Vieths, Köln; Francesco Venezia, Neapel. Vgl. BUNDESAUDIREKTION 1994. Vgl. Wettbewerb Aktuell 5/1994.

²³⁴ Um einen Eindruck über die Anzahl der Mitglieder der Auswahlkommission zu vermitteln, werden hier alle Namen wiedergegeben. Die große Anzahl von Mitgliedern und die verschiedenen Auffassungen machte die Entscheidungsfindung besonders schwierig. Fachpreisrichter: Max Bächer (Darmstadt, Vorsitz); Stephan Braunfels (München); Johannes Galandi (Ministerialrat, Bonn); Hubert-Jan Henket (Boxtel); Barbara Jakubert (Präsidentin Bundesbaudirektion Berlin); Hilde Léon (Berlin); Boris Podrecca (Wien); Karljosef Schattner (Eichstätt); Luigi Snozzi (Locarno); Hans Stimmann (Senatsbaudirektor, Berlin); Stellvertretende Fachpreisrichter: Johann Eisele (Darmstadt); Johann-Michael Fischer (Leitender Senatsrat, Berlin); Gerhard Zodtner (Leitender Baudirektor, Berlin); Sachpreisrichter: Peter Beye (Direktor Staatsgalerie, Stuttgart); Thomas Conrad (Ministerialrat, Bonn); Wolf-Dieter Dube (Generaldirektor Staatliche Museen Berlin, Berlin); Neil MacGregor (Direktor National Gallery, London); Werner Kopp (Präsident Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin); Henk W. van Os (Generaldirektor Rijksmuseum, Amsterdam); Winfried Sühlo (Staatssekretär, Berlin); Dietrich Wildung (Direktor Ägyptisches Museum, Berlin); Wolfgang Wolters (Institut für Geschichtswissenschaft, TU Berlin); Stellvertretende Sachpreisrichter: Arne Effenberger (Direktor Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst, Berlin); Wolf-Dieter Heilmeyer (Direktor Antikensammlung, Berlin); Peter Hofmann (Vizepräsident Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin); Helmut Kyrieleis (Präsident Deutsches Archäologisches Institut, Berlin); Günter Schade (Stellvertretender Generaldirektor Staatliche Museen Berlin, Berlin); Georg Mörsch (Institut für Denkmalpflege der ETH, Zürich). Vgl. BUNDESAUDIREKTION 1994.

Die dem Wettbewerb zugrunde liegenden Überlegungen und die Intentionen der Auftraggeber werden in diesem Abschnitt erläutert. Auch die Diskussion über das anschließende Auswahlverfahren wird hier wiedergegeben. Die Stellung der Denkmalpflege, die für die Nominierung David Chipperfields eine entscheidende Rolle spielte, wird ebenfalls dargelegt. Ziel ist es zu zeigen, aus welchen Gründen Chipperfield mit dem Wiederaufbau des Neuen Museums beauftragt wurde. Die Erläuterung führt im darauffolgenden Abschnitt zur Analyse des von Chipperfield präsentierten Wiederaufbauprojektes für das Neue Museum.

Den Ausschreibungstext für den Wettbewerb publizierte die Bundesbaudirektion 1993 unter dem Titel: *Eingeladener Wettbewerb für die Planung der Wiederherstellung des Neuen Museums und der Einrichtung von Ergänzungs- und Verbindungsbauten zur Zusammenführung der Archäologischen Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz auf der Museumsinsel.*²³⁵ Wie der Titel bereits andeutet, beschränkte sich der Wettbewerb nicht nur auf die Wiederherstellung der Ruine des Neuen Museums, er sah auch vor, das Gebäude durch einen Ergänzungsbau am Kupfergraben zu erweitern. Ferner sollte das Neue Museum mit dem Alten Museum und dem Pergamonmuseum verbunden werden. Ziel der Verbindung der drei Museen war es, die vereinten Archäologischen Sammlungen in einer neuen architektonischen Organisation zu erschließen.²³⁶

²³⁵ Vgl. BUNDESBAUDIREKTION 1994; HEULER 2007, S. 67–69.

²³⁶ Genau genommen sah der Wettbewerb neben dem Wiederaufbau des Neuen Museums noch folgenden Aufgaben vor:

1. Die Konzeption eines Erweiterungsbau am Kupfergraben, der als Serviceeinrichtung für die Besucher dienen sollte.
2. Eine Verbindung zwischen den Sammlungen des Alten Museums, des Neuen Museums und des Pergamonmuseums.
3. Eine Erweiterung des Ehrenhofes des Pergamonmuseums.

Diese drei Anforderungen erläuterte Wolf-Dieter Dube im denkmalpflegerischen Gutachten wie folgt: „Aus dieser [...] Nutzungsbeschreibung geht hervor, dass die archäologischen Sammlungen sich nicht als getrennte Sammlungsbereiche verstehen, sondern den Kulturvergleich im gemeinsamen Ausstellungsbereich direkt anschaulich machen werden. Es geht aus dem Nutzungskonzept aber auch hervor, dass in geringem Umfang Ergänzungsbauten auf der

Im Ausschreibungstext sind die anstehenden Aufgaben wie folgt beschrieben:

„Auf der Grundlage des Nutzungskonzeptes sollen in diesem Wettbewerb Entwurfslösungen für die Zusammenführung der Archäologischen Sammlungen entwickelt werden, die zum einen den funktionalen und sammlungsbezogenen Anforderungen gerecht werden und zugleich den hohen denkmalpflegerischen Ansprüchen im Umgang mit der noch vorhandenen Bausubstanz des Neuen Museums und dem Gesamtensemble der Museumsinsel genügen.“²³⁷

In Bezug auf das Restaurierungskonzept für das Neue Museum wurde hinzugefügt:

„Der Auslober sieht in der Realisierung der hier dargestellten Bauaufgabe die Chance, ein ausgewogenes und zukunftsweisendes Museumskonzept zu verwirklichen und gleichzeitig zur Vervollständigung und Fortschreibung des im Krieg erheblich gestörten Gesamtensembles der Museumsinsel beizutragen.“²³⁸

Diese Ausführungen machen deutlich, dass das Projekt nicht nur als Restaurierung historischer Architektur aufgefasst wurde, sondern auch als Modernisierungsmaßnahme. Des Weiteren heißt es:

„Die Lösung der Aufgabe darf sich nicht in restaurativer Wiederherstellung historischer Zustände erschöpfen. Der Auslober erwartet vielmehr, dass die Gestaltungsspielräume, die der im Gutachten der Denkmalkommission verwendete Begriff ‚ergänzende Wiederherstellung‘ eröffnet, für einen Ausgleich zwischen denkmalpflegerischen und Funktionsinteressen der Museen genutzt werden. Der Entwurf kann insofern an die Tradition der Museumsinsel anknüpfen, die in ihrer Geschichte immer ein sich fortentwickelnder Organismus gewesen ist.“²³⁹

Museumsinsel notwendig sind: Im Bereich des ehemaligen Schinkelschen Packhofes, entlang des Kupfergrabens und im Bereich des Ehrenhofes des Pergamonmuseums. Solche Ergänzungen sind auch deswegen nötig, um auf heutige und künftige Besuchermengen und ihr Verhalten reagieren zu können.“ DUBE 1994, S. 12; BUNDESBAUDIREKTION 1994; SONNE 1999, S. 172.

²³⁷ BUNDESBAUDIREKTION 1994, S. 128.

²³⁸ BUNDESBAUDIREKTION 1994, S. 128.

²³⁹ BUNDESBAUDIREKTION 1994, S. 128.

Wie aus der Ausschreibung hervorgeht, wurde von den Architekten verlangt, eine Balance zwischen einer denkmalgerechten und einer den gegenwärtigen musealen Nutzungsanforderungen entsprechenden Lösung zu finden. Im Nachhinein stellte sich heraus, dass diese anspruchsvollen Bedingungen auch der Wettbewerbskommission Schwierigkeiten bereiteten, als es um die Beurteilung der Entwürfe ging. Unterschiedliche Vorstellungen und konkurrierende Interessen führten im Laufe der Auswahlverfahren zu heftigen Konflikten, wie weiter unten noch gezeigt werden soll. Insbesondere der ursprünglich im denkmalpflegerischen Gutachten festgelegte Begriff der ergänzenden *Wiederherstellung*, der in den Ausschreibungstext aufgenommen worden war, ließ beträchtlichen Freiraum für zweideutige Interpretationen: Während die Denkmalpfleger darunter die „Erhaltung des Baudenkmals und [die] Überlieferung der Denkmalbedeutung“²⁴⁰ verstanden, erkannten die Museumsfachleute darin einen „breiten Spielraum“²⁴¹ für die Entwicklung zukunftsweisender Projekte als Ergänzung zur historischen Architektur.

Am 16. März 1994 wurde die Wettbewerbsentscheidung bekanntgegeben. Der Architekt Giorgio Grassi aus Mailand erhielt den ersten Preis, David Chipperfield aus London den zweiten, Francesco Venezia aus Neapel den dritten und Frank O. Gehry aus Santa Monica den vierten.²⁴² Die Jury zeichnete Grassis Entwurf mit dem ersten Preis aus, weil er „ästhetisch wie städtebaulich gleichwohl eine pointierte Weiterentwicklung der Museumsinsel anbot und zugleich eine Anbindung an den umgebenden Stadtraum der Insel gewährleistete“²⁴³.

Der Mailänder sah neben den Maßnahmen zur Erschließung der Museumsinsel, die hier nicht weiter beschrieben werden können, folgendes Restaurierungskonzept für das Neue Museum vor: Ein Kolonnadenhof im Südosten sollte „als Vermittlungselement der umliegenden Museen“ dienen

²⁴⁰ BÖRSCH-SUPAN 1995, S. 18–19.

²⁴¹ BÖRSCH-SUPAN 1995, S. 19.

²⁴² Zum Ergebnis des Wettbewerbs vgl. BUNDESBAUDIREKTION 1994, S. 42–53.

²⁴³ TIETZ 2012, S. 39.

(Abb. 27). Ein schmaler, schlichter Riegel wäre im Westen am Kupfergraben angesiedelt worden. Er wäre mit dem Neuen Museum durch einen Querriegel verbunden, der das Museum in der Mitte durchkreuzte und erweiterte. Die Verbindung zwischen dem Riegel am Kupfergraben und dem Museum sollte den Eindruck erwecken, „als ob diese Erweiterung der baulichen Geschehnisse schon vorher bestanden hätte“²⁴⁴ (Abb. 28). Die zerstörten Teile des Neuen Museums ergänzte Grassi durch neue Bauteile in den Dimensionen der ursprünglichen Architektur. Diese Ergänzungen sollten dekorationslos aus einfachen Sichtziegeln gestaltet werden, damit sie sich von den originalen Teilen unterscheiden ließen. Die Stufen im imposanten zerstörten Treppenhaus wollte Grassi nicht nachbauen. Stattdessen entwarf er eine „riesige Treppenlose Halle vom Souterrain bis zum Dach“²⁴⁵, die als Ausstellungsraum für die Geschichte des Gebäudes selbst genutzt werden sollte (Abb. 29).

Die Auswahlkommission begrüßte, wenn auch zurückhaltend, Grassis Entwurf und begründete ihre Entscheidung, ihn mit dem ersten Preis auszuzeichnen, mit folgenden Worten:

„Die positive Zurückhaltung und räumliche Distanz zum neuen Museum wird erkauft durch ein architektonisch nicht ganz überzeugend ausgeformtes Volumen, das zudem als Hauptzugang für den Kurzrundgang etwas Beiläufiges bekommt. [...] Der Vorschlag, die drei Museen (Pergamonmuseum, Nationalgalerie und Neues Museum) über den Arkadenhof, gleich einem offenen Foyer, zu erschließen, gibt der Museumsinsel eine neu gewonnene Klarheit und eine Mitte.“²⁴⁶

In der Öffentlichkeit wurde der Entwurf aufgrund seines Respekts gegenüber den denkmalpflegerischen Anforderungen und deren wortgetreuen Anwendung gelobt. Die *Berliner Tageszeitung* schrieb am 18.03.1994:

²⁴⁴ Bezuglich Grassis Projektbeschreibung vgl. BUNDESBAUDIREKTION 1994, S. 44; SONNE 1999, S.168 -173.

²⁴⁵ Um diese Halle zu realisieren, hätten allerdings der noch erhaltene Bacchussaal und die ionischen Verbindungskolonnaden geopfert werden müssen, was von den Mitgliedern der Auswahlkommission skeptisch betrachtet wurde. Vgl. BÖRSCH-SUPAN 1995, S. 20.

²⁴⁶ BUNDESBAUDIREKTION 1994, S. 47.

„Die Planungen des italienischen Architekten Giorgio Grassi leben von der Sehnsucht nach dem historischen Ideal. [...] Die Reparatur des langrechteckigen Hauses [...] habe die, Spuren der Vergangenheit ernst genommen und sich wenig mit einer eigenen Formensprache aufgedrängt.“²⁴⁷

Die Architekturjournalistin Amber Sayah unterstrich in der *Stuttgarter Zeitung* vom 21.03.1994, wie kompliziert es für die Architekten gewesen sei, die Wettbewerbsaufgaben zu erfüllen, und wie vorbildlich dies Grassi gelungen sei. Sie schrieb:

„Gewonnen hat [...] der Richtige: der Italiener Giorgio Grassi mit einem Entwurf, der diesem Fragment eines Kunstwerks und seinem Ort auf eine so subtile, so selbstverständliche Weise gerecht wird, als hätten sie die ganze Zeit auf ihn gewartet. Man kann der Jury zu ihrer Entscheidung in dieser Konkurrenz [...] nur gratulieren.“²⁴⁸

Auch *Die Zeit* stimmte der Entscheidung der Auswahlkommission zu und verkündete: „Der Mailänder Architekt [...] imitiert nichts Historisches. Was weg ist, bleibt weg. Alt und Neu sind streng geschieden, nur in Material und Volumina verwandt. [...] das Neue Museum wird Museum seiner selbst.“²⁴⁹ Schließlich kommentierte auch die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* den Entwurf positiv: „Bescheidener und selbstverständlicher hätte diese städtebauliche Ergänzung der Museumsinsel nicht ausfallen können.“²⁵⁰

In der Auswahlkommission gab es aber auch Skeptiker gegenüber Grassis Plan. Unter den Mitgliedern zeigte sich besonders die Museumsleitung mit den schlichten Ergänzungen am historischen Bau unzufrieden, da sie zu zurückhaltend erschienen und für die Erfordernisse eines modernen Museums unzureichend seien. Nachdrücklich betonte der damalige Direktor der Staatlichen Museen zu Berlin, Wolf-Dieter Dube, die „Planung habe ‚Schwachpunkte‘ wie etwa der zu kleine Eingang, der die zu erwartenden Besuchermassen nicht aufnehmen könne.

²⁴⁷ LAUTENSCHLÄGER in: TAZ v. 18.03.1994.

²⁴⁸ SAYAH in: Stuttgarter Zeitung v. 21.03.1994.

²⁴⁹ STEGERS in: Die Zeit v. 25.03.1994.

²⁵⁰ MARQUART in: F.A.Z. v. 19.03.1994.

Auf die gewünschten neuen Besonderheiten der Nutzung wie für den ‚Kurzrundgang‘ [...] gebe der Entwurf keine ausreichende Antwort.“²⁵¹ Auch der damalige Direktor des Berliner Ägyptischen Museums, Dietrich Wildung, urteilte, die architektonische Lösung Grassis sei „ein Albtraum für jeden Bauherrn, da der Architekt die Funktionalität einer stilistischen Grundidee unterordnete“²⁵². Diesen Ansichten schloss sich ein Teil der Öffentlichkeit an, der in Grassis Entwurf ebenfalls keine angemessene Lösung sah. So schrieb *Der Tagesspiegel* am 30.03.1994: „Die Ergänzung des Neuen Museums paßt sich [...] nicht der noch erhaltenen Substanz, sondern dem Neubau davor an. [...] Der Entwurf [Grassis] ist ein krasser Eingriff in die Struktur der Museumsinsel.“²⁵³

Die Welt äußerte sich demgegenüber weitaus schonungsloser. Grassis Wettbewerbsbeitrag wurde von ihr als ein „im ganzen erschreckend grauhausiger Entwurf“²⁵⁴ bezeichnet. Das kontroverse Urteil über den siegreichen Entwurf führte dazu, dass die Diskussion über den Wiederaufbau des Neuen Museums trotz der offiziellen Entscheidung nicht abgeschlossen werden konnte. Im Laufe der öffentlichen Diskussion rückte das Projekt des Amerikaners Frank O. Gehry immer mehr in den Vordergrund. Gehry hatte das Neue Museum in seinem Entwurf mittels der geschwungenen Formen einer progressiv wirkenden Architektur umgestaltet und erweitert (Abb. 30–31). Er beschreibt seinen Vorschlag in der Wettbewerbserläuterung wie folgt:

„Unsere Absicht ist es, das Neue Museum als Haupteingang zum neuen Museumskomplex von Westen wie von Osten zu etablieren. Seine große Halle mit dem elliptischen Oberlicht dient sowohl als symbolisches Kernstück der Insel als auch der archäologischen Sammlungen als Ganzes.“²⁵⁵.

Die Museumsleitung bevorzugte dezidiert das Projekt Gehrys. Insbesondere Wolf-Dieter Dube war von der verspielten Lösung angetan. Seine

²⁵¹ DUBE zit. nach LAUTENSCHLÄGER in: TAZ v. 18.03.1994.

²⁵² WILDUNG zit. nach WEDEL 2002, S. 186.

²⁵³ BERNAU in: Tagesspiegel v. 30.03.1994.

²⁵⁴ GURATZSCH in: Die Welt v. 18.03.1994.

²⁵⁵ GEHRY 1994, S. 56–57.

Begeisterung basierte jedoch vor allem auf dem Umstand, dass Gehry die praktischen Bedürfnisse des Museumsbetriebs eher berücksichtigte als Grassi. Denn dessen Projekt erlangte des „großzügigen Raumangebots“²⁵⁶, das Gehry für die flexible Unterbringung der Kunstwerke hingegen geschaffen hatte. Den ungewöhnlichen Tatbestand, dass die Museumsleitung sich für einen anderen Kandidaten als den Wettbewerbssieger stark machte, fasste Alexis Joachimides wie folgt zusammen:

„[...] der von der Denkmalpflege mitgetragene Wettbewerbssieger Giorgio Grassi ist für die Stiftung nur zweite Wahl. Sie versucht zur Zeit, hinter den Kulissen doch noch den Entwurf Frank Gehrys durchzusetzen, wohl hauptsächlich, weil er das größte Raumvolumen anbietet.“²⁵⁷

Dass die Museumsleitung das Projekt Gehrys wegen der vorteilhafteren Räumlichkeiten bevorzuge, zeuge von der fortbestehenden Auffassung aus DDR-Zeiten, derzufolge die Erneuerung musealer Bedingungen im Mittelpunkt stünden und denkmalpflegerische Aspekte des Gebäudes und des gesamten Ensembles der Museumsinsel zu vernachlässigen seien. Joachimides hob hervor, dass „Gehrys pseudoavantgardistischer Entwurf [...] einen massiven Eingriff in Struktur und Charakter nicht nur des Neuen Museums, sondern gleich auch noch des Pergamonmuseums darstellen“²⁵⁸ würde. Daher forderte er die Kunstgeschichte auf, „der Öffentlichkeit intensiver als bisher vor Augen zu führen, welche historische und künstlerische Qualität in Berlin aus technokratischen Erwägungen aufs Spiel gesetzt“²⁵⁹ werde.

Wie eingangs erwähnt, gelang es den Mitgliedern der Denkmalpflege, sich in der Auswahlkommission durchzusetzen. Sie stellten heraus, der Entwurf Gehrys sei aufgrund „gestalterisch schwer beherrschbarer Untersichten“²⁶⁰ nicht

²⁵⁶ BÖRSCH-SUPAN 1995, S. 20; TIETZ 2012, S. 39–40.

²⁵⁷ JOACHIMIDES 1995, S. 92.

²⁵⁸ JOACHIMIDES 1995, S. 92.

²⁵⁹ JOACHIMIDES 1995, S. 92.

²⁶⁰ WEDEL 2002, S. 186.

umsetzbar, und ließen ihn mit dem vierten Preis auszeichnen. Die Entscheidung wurde offiziell wie folgt begründet: „Trotz einer beabsichtigten kontextuellen Haltung des Konzepts wirken die einzelnen Volumina in ihrem Erscheinungsbild und ihrer Artikulierung allerdings höchst autonom und zugleich indifferent gegenüber der vorhandenen Stadtypologie.“²⁶¹

In der Öffentlichkeit wurde das Projekt Gehrys unterschiedlich aufgenommen. *Die Frankfurter Rundschau* vom 19.03.1994 bewertete den Entwurf besonders positiv als

„eine spannende Provokation und hervorragende Architektur, die innerhalb des klassizistischen Umfelds einen so bewußten Gegenakzent setzt, daß am Ende nur die Museumsleute, die in Gehrys Entwurf die beste Verwirklichung einer Museumslandschaft sahen, für diesen phantasievollen Architekten stritten“²⁶².

Kritischer äußerte sich hingegen *Der Tagesspiegel* am 30.03.1994. Er schrieb, Gehrys „Entwurf beruht auf einer auf schnellen Umsatz zielenden Ideologie der Massenfabrikation“, und lehnte sein Konzept als „recht eigentlich museumsfrei, überholt“²⁶³ ab. Eine ähnliche Kritik äußerte Amber Sayah:

„Überzeugend fanden [...] [die Museen] daran wohl vor allem das üppige Raumangebot; zu vermuten steht aber auch, daß ihnen der Unterhaltungswert dieser Architektur verlockend erschien. Provokationen [...] verkaufen sich im Kulturbetrieb gut, was der in mageren Zeiten mehr denn je auf den Nachweis ihrer Daseinsberechtigung angewiesenen Kulturinstitution Museum nur lieb sein kann.“²⁶⁴

Wie anhand der wiedergegebenen Meinungen dargelegt, spalteten die Wettbewerbsergebnisse nicht nur die Mitglieder der Auswahlkommission, sondern auch die Öffentlichkeit. Die allgemein nicht zufriedenstellende Situation führte daher zur Aufforderung Grassis, seinen Entwurf zu überarbeiten. Die

²⁶¹ BUNDESBAUDIREKTION 1994, S. 58.

²⁶² WIEGENSTEIN in: *Frankfurter Rundschau* v. 19. 03.1994.

²⁶³ BERNAU in: *Tagesspiegel* v. 30.03.1994.

²⁶⁴ SAYAH in: *Stuttgarter Zeitung* v. 21.03.1994.

Stiftung Preußischer Kulturbesitz als Auftraggeber verlangte zwei entscheidende Veränderungen an seinem Entwurf.²⁶⁵ Der Architekt sollte die Ausstellungsfläche im Ergänzungsbau weiterentwickeln und vergrößern und die ursprünglich von Stüler gebaute Verbindungsbrücke zwischen dem Alten und dem Neuen Museum wiederherstellen.

Grassi nahm die geforderten Änderungen vor.²⁶⁶ Die erste Aufgabe löste er, indem er einen weiteren Hof zwischen dem Ergänzungsbau und dem Neuen Museum einfügte, um zusätzliche Ausstellungsflächen anbieten zu können. Im Sinne der zweiten Aufgabe plante er eine Verbindungsbrücke zum Alten Museum, die architektonisch der Formgebung Stülers folgte, aber die gleichen einfachen und undekorierten Sichtziegel, die er bei den übrigen Ergänzungen am Museumsgebäude vorgesehen hatte, aufwies.

Die Änderungen stellten die Auswahlkommission dennoch nicht zufrieden, und Grassi wurde nochmals aufgefordert, sein Projekt anzupassen. Dieses Mal lehnte der Architekt ab und trat von der Aufgabe zurück. Grassi kommentierte seine Entscheidung mit folgenden Worten:

„Ich mußte einsehen, daß die Auftraggeber ganz andere Vorstellungen im Kopf hatten, daß eine ‚kritische Rekonstruktion‘ an diesem Ort nicht gern gesehen wurde, daß man dort im Gegenteil etwas Neues erwartete, etwas Brillantes, Auffälliges, etwas, das für dieses unwahrscheinliche Ensemble von Gebäudemonumenten wie ein neuer Drehpunkt funktionieren würde. Das allerdings ist etwas, wozu ich wirklich nicht bereit wäre. Und so wird dies höchstwahrscheinlich der Epilog zu meinem Projekt sein.“²⁶⁷

Es zeigt sich, dass sich hier eine Situation wiederholte, die es schon zu Zeiten der DDR gegeben hatte. In diesem Fall lag das Problem darin, dass der Architekt und der Auftraggeber zwei grundsätzlich verschiedene Vorstellungen

²⁶⁵ Interessanterweise findet man kein öffentliches Dokument der Stiftung Preußischer Kulturbesitz hinsichtlich der vom Architekten geforderten Änderungen. Diese sind in der Publikation über die Werke Grassis zu finden. Vgl. CRESPI 2004, S. 340.

²⁶⁶ Vgl. CRESPI 2004, S. 340.

²⁶⁷ GRASSI zit. nach STIMMANN 1995, S. 80.

hatten, die kaum miteinander zu vereinbaren waren. Im Grunde ging es aber erneut darum, dass sich Denkmalpflege und Museen nicht einigen konnten. Denn während die Denkmalpflege ihre Forderung nach Wahrung der originalen Bausubstanz in Grassis Projekt verwirklicht sah, fanden die Museen ihre Modernisierungsideen im Projekt von Gehry umgesetzt. Schließlich nahm die Stiftung Preußischer Kulturbesitz endgültig Abschied von Grassis Entwurf und teilte der Öffentlichkeit mit, dass mit dem Architekten „über die Erfüllung der von den Staatlichen Museen formulierten Anforderungen keine Einigung erzielt werden konnte“²⁶⁸. Die Option, das Projekt des Italieners zu realisieren, war damit definitiv verworfen.

Die Projekte der anderen Wettbewerbsteilnehmer stellten aber keine wirklichen Alternativen dar. Während die Vorschläge von Grassi und Gehry die Meinungen polarisierten, blieben die Entwürfe des zweiten und dritten Preisträgers, David Chipperfields und Francesco Venezias, in dieser ersten Auseinandersetzung eher im Hintergrund. Beide Projekte wurden zwar allgemein für ihren schonenden Umgang mit den baulichen Überresten des Neuen Museums gelobt, sie beinhalteten aber keine überzeugenden Konzepte.

An dieser Stelle ist es sinnvoll, einen Blick auf den ersten Entwurf von Chipperfield zu werfen. So kann dargelegt werden, welche Ausgangsüberlegungen seinem Wiederaufbauplan für das Neue Museum zugrunde lagen und welche Entwicklung der Entwurf bis zur Realisierung durchlief. Chipperfield präsentierte im Wettbewerb, ähnlich wie Grassi, einen Neubau am Kupfergraben gegenüber dem Neuen Museum, jedoch aus Glas und Stahl (Abb. 32). Diese Materialien sollten die Modernität des Baukörpers hervorheben und ihn bewusst in Kontrast zum historischen Gebäude des Neuen Museums setzen. In den Worten des Architekten sollte der Neubau „das eigene Verhältnis zu dem zerstörten Neuen Museum klären, indem er eine Haltung gegenüber der Erhaltung, Denkmalpflege und Wiederherstellung des

²⁶⁸ Pressekonferenz der SPK zit. nach WEFING in: F.A.Z. v. 02.06.1997.

bestehenden Gebäudes verlangt[e]“²⁶⁹. Das Neue Museum selbst sollte hingegen im historischen Stil des 19. Jahrhunderts wiederaufgebaut werden, insbesondere die Treppenhalle, weil es „den eigentlichen Charakter des Gebäudes“²⁷⁰ darstelle (Abb. 33). In Chipperfields Erläuterung heißt es weiter:

„Unsere Untersuchungen haben unser intuitives Gefühl bestätigt, dass das Neue Museum wieder aufgebaut werden sollte, und zwar so vollständig und authentisch wie möglich. Uns erscheint die wichtigste Entscheidung das Treppenhaus zu betreffen, da es das Herz des Gebäudes darstellt.“ Die Begründung lautet: „[...] jeder Versuch, strategisch zu intervenieren, stellt die Erhaltung des restlichen Gebäudes in Frage.“²⁷¹

Chipperfield unterbreitete tatsächlich als Einziger von den 16 teilnehmenden Architekten den Vorschlag, das Museum originalgetreu wiederherzustellen. Diese Lösung widersprach aber dem in der Ausschreibung klar formulierten Grundsatz, der besagte: „Die Lösung der Aufgabe darf sich nicht in restaurativer Wiederherstellung historischer Zustände erschöpfen.“²⁷² Diese Möglichkeit wurde daher nicht weiter verfolgt. Der starke Kontrast zum projektierten Neubau wirkte, wenn auch mit Interesse von der Auswahlkommission betrachtet, nicht überzeugend genug. Die Auswahlkommission kommentierte den Entwurf wie folgt: „Die Auffassungen über den modernen Neubaukörper an diesem historischen Ort gingen im Preisgericht auseinander.“²⁷³

Um eine realisierbare Alternative zu den genannten Projekten zu finden, beschloss die Stiftung Preußischer Kulturbesitz „auf der Grundlage der [...] gewonnenen Erkenntnisse, die Konzepte neu zu überdenken“²⁷⁴ und ein neues Auswahlverfahren durchzuführen. Es wurde der Vorschlag unterbreitet, „mit den ersten fünf Preisträgern des Wettbewerbes von 1993 und einem reduzierten, nur

²⁶⁹ CHIPPERFIELD 1994, S. 48–49.

²⁷⁰ CHIPPERFIELD 1994, S. 48.

²⁷¹ CHIPPERFIELD 1994, S. 48.

²⁷² BUNDESBAUDIREKTION 1994, S. 128.

²⁷³ BUNDESBAUDIREKTION 1994, S. 50.

²⁷⁴ HOLAN/PLANUNGSGRUPPE MUSEUMSINSEL 2000, S. 49.

auf die ergänzende Wiederherstellung des Neuen Museums gerichteten Nutzungskonzept ein Gutachtenverfahren einzuleiten“²⁷⁵. Der Vorschlag wurde angenommen, und 1997 wurden David Chipperfield, Francesco Venezia, Axel Schultes aus Berlin sowie Giorgio Grassi und Frank O. Gehry aufgefordert, „neue, sparsame Vorschläge für eine ‚ergänzende Wiederherstellung‘ des Neuen Museums zu entwickeln“²⁷⁶.

Die Stiftung Preußischer Kulturbesitz betrachtete diese zweite Wettbewerbsrunde als Ergänzung zum bereits 1993 stattgefundenen Wettbewerb und veröffentlichte keine offizielle Ausschreibung. Als Ergebnis der ersten Juryberatung wurde mitgeteilt, dass David Chipperfield und Frank O. Gehry in die engere Wahl kämen.²⁷⁷ Es wurde aber noch keine endgültige Entscheidung getroffen, vielmehr mussten die Entwürfe der beiden Architekten nochmals überarbeitet werden.

Der überarbeitete Entwurf von Gehry setzte, wenngleich deutlich zurückhaltender als sein erster Beitrag, den alten Gebäudeteilen abermals eine dominante zeitgenössische Architektur entgegen. Die Restaurierung des Neuen Museums war mittels moderner Umbauten, die sehr kontrastreich ausfielen, vorgesehen.

Chipperfields neuer Entwurf präsentierte diesmal keine originalgetreue Wiederherstellung des Museums (Abb. 34). Im Mittelpunkt seines Projekts stand nun statt der historischen Rekonstruktion die Ergänzung der Ruine durch schlichte zeitgenössische Architekturkomponenten. Chipperfield fügte diese neuen Elemente in ein Gesamtkonzept ein, das die historische Kubatur des Museum aufgriff. Damit war am Neuen Museum die ursprüngliche architektonische Idee

²⁷⁵ HOLAN/PLANUNGSGRUPPE MUSEUMSINSEL 2000, S. 49; HESSE 2000, S. 19.

²⁷⁶ WEFING in: F.A.Z. v. 02.06.1997.

²⁷⁷ Die Tageszeitung berichtete am 14.06.1997: „Die Stiftung Preußischer Kulturbesitz hat sich gestern für den geplanten Wiederaufbau des Neuen Museums auf der Museumsinsel für eine Vorauswahl entschieden. Dabei handelt es sich um die Arbeiten von David Chipperfield (London) und Frank O. Gehry (Santa Monica). Beide Architekten wurden beauftragt, ihre Entwürfe nochmals zu bearbeiten und möglichst Einvernehmen zwischen den Bedürfnissen der Museumsnutzung und den Anforderungen der Denkmalpflege zu erzielen.“

Stülers noch nachvollziehbar, auch wenn das Gebäude durch zeitgenössische Ergänzungen wiederhergestellt werden sollte

Als die Projekte Gehrys und Chipperfields ausgewählt wurden, war allen Beteiligten klar, dass sich eine ähnliche Situation wie 1994 einstellen würde, als sich die Entwürfe von Grassi und Gehry gegenüberstanden. Nun stand Chipperfields Entwurf in direkter Konkurrenz zu Gehrys Vorschlag.

Die Gestaltung der Treppenhalle, die im Krieg total zerstört worden war und nach der ursprünglichen Konzeption Stülers das Zentrum des Museums darstellte, erwies sich als *Zünglein an der Waage* im Wettstreit der beiden Projekte: Während Gehry eine neue, geschwungene Treppe entwarf, die der Treppenhalle eine andere Dimension gab (Abb. 35), empfand Chipperfield die Geometrie der ursprünglichen Treppe nach, ohne sie originalgetreu zu rekonstruieren (Abb. 36). Im Vergleich miteinander stellten sich die beiden Lösungen wie folgt dar:

„Gehrys Entwurf definierte mit einer organisch geschwungene Treppenhausfigur die ruinöse Treppenhalle des Neuen Museums gänzlich neu [...]. Den kriegszerstörten Nordflügel konzipierte der erfahrene Museumsarchitekt als einen einheitlichen, flexibel nutzbaren Ausstellungsraum. Demgegenüber war der Entwurf, den Chipperfield vorlegte, weitaus enger an die ursprüngliche Typologie des Museums angebunden [...]. So griff er in seiner Planung für die Treppenhalle die ursprüngliche Gestaltungsidee der Treppenläufe von Stüler auf. Auch bei der Innenraumdisposition für den Nordflügel lehnte er sich mit seiner Neuinterpretation des einst historisierenden Ägyptischen Hofes an die historische Struktur an und formulierte sie architektonisch neu.“²⁷⁸

Innerhalb der Auswahlkommission kam es erneut, wie schon 1994, zu einer konfliktreichen Diskussion zwischen Museumsleitung und Denkmalpflege. Die Museumsleitung sprach sich wieder für den Entwurf von Gehry aus, die Denkmalpflege favorisierte das Projekt von Chipperfield. In der Öffentlichkeit rechnete man damit, dass die Entscheidung auf Gehry fallen würde, da die Museen vehement für dessen Entwurf eintraten. Diese Einschätzung basierte auch

²⁷⁸ TIETZ 2012, S. 41.

auf der Tatsache, dass Gehry 1997 das Guggenheim Museum in Bilbao fertiggestellt hatte (Abb. 37).²⁷⁹ Die spektakuläre Museumsarchitektur in Nordspanien sorgte in der Architektur- und Museumswelt für große Resonanz und entwickelte sich rasch zu einer fortwährenden Touristenattraktion. Gehry hatte mit dem Guggenheim Museum ein außergewöhnliches Museum geschaffen und auch entscheidend zur städtebaulichen Umstrukturierung der ehemaligen Industriestadt beigetragen, was in kürzester Zeit einen enormen wirtschaftlichen Aufschwung zur Folge hatte. Gehrys architektonische Lösung für das Neue Museum in Berlin war daher nicht nur eine formalästhetisch ansprechende Option, ihre Durchsetzung hätte darüber hinaus eine strategisch kluge Entscheidung für die Aufwertung Berlins und der Museumsinsel dargestellt.

Tatsächlich hatte das spanische Guggenheim Museum auch in den folgenden Jahren eine so starke Auswirkung auf den internationalen Tourismus in Bilbao, dass in den Medien vom „Bilbao Effect“²⁸⁰ gesprochen wurde und der Museumsbau sowohl als Meisterwerk der Architektur wie auch als Paradebeispiel für eine gelungene Museumspolitik und die erfolgreiche Aufwertung einer Stadt angeführt wurde. Das Votum der Berliner Museumsleitung für Gehrys Entwurf sollte daher nicht nur auf logistische und gestalterische Gründe zurückgeführt werden, wie es offiziell der Fall ist. Es war offensichtlich auch eine bewusste politische Entscheidung, die zum Ziel hatte, das Ansehen der Berliner Museen mittels spektakulärer zeitgenössischer Architektur international aufzuwerten.

Trotz des positiven Beispiels Bilbao blieb die Berliner Denkmalpflege entschlossen gegen ein solches futuristisch anmutendes Architekturprojekt eingestellt. Besonders entschieden äußerte sich der damalige Leiter des Berliner Landesdenkmalrates Adrian von Buttlar. Er kritisierte die Position der Stiftung Preußischer Kulturbesitz in einem ausführlichen Artikel, der am 21.10.1997 in der

²⁷⁹ Das Museum wurde am 18.10.1997 eröffnet.

²⁸⁰ Vgl. New York Times v. 07.09.1997; Financial Times v. 04.09.2001.

Frankfurter Allgemeinen Zeitung erschien, vehement und warnte davor, für die Ausführung des Projektes von Gehry zu stimmen. Er schrieb:

„[Der] [...] Vorschlag übertrifft [...] alle Befürchtungen: Durch den Abriß mehrerer Zwischenwände würde das Neue Museum weitere historische Substanz verlieren, die Stülersche Raumdisposition den gewünschten Großraumhallen geopfert und die zentrale Treppenhalle – seitlich aufgebrochen – ihre ursprüngliche Funktion und Raumqualität völlig einbüßen. [...] Die verbliebenen historischen Räume werden auf diese Weise zu kaum verständlichen Accessoires eines dominanten Neubaus.“²⁸¹

Im selben Artikel forderte von Buttlar die Stiftung auf, beim Wiederaufbau des Neuen Museums die vom Landesdenkmalamt gestellten Maßnahmen zu berücksichtigen. So heißt es:

„Alle konstruktiven und dekorativen Elemente müssen, soweit irgend möglich, erhalten, die historische Grundrißfigur mit ihren beiden Ausstellungshöfen wiederhergestellt werden. Die ursprünglichen Raumsequenzen sind zu reparieren und vorsichtig zu ergänzen. Schließlich sollte die Fassadengestaltung historische Proportionen und Gliederungsmotive aufnehmen. Ein konsequentes, ein selbstverständliches Grundkonzept, das dennoch Spielräume für Neinterpretationen lässt.“²⁸²

Kurz nach Buttlars Appell richtete der Landesdenkmalrat einen offenen Brief an die Stiftung Preußischer Kulturbesitz, in dem der Entwurf des „von der Stiftung offenkundig favorisierten Architekten Frank O. Gehry“ verworfen und dessen mögliche Ausführung als „einer Denkmalzerstörung gleich“²⁸³ bezeichnet wurde. Das Projekt Chipperfields wurde hingegen als angemessene Alternative zu Gehrys Vorschlag erachtet und voller Überzeugung unterstützt.

Das starke Engagement der Denkmalpflege für Chipperfield wurde von einem großen Teil der Öffentlichkeit geteilt, die mit zahlreichen Zeitungsartikeln versuchte, die Entscheidung der Stiftung zu beeinflussen oder zumindest eine

²⁸¹ BUTTLAR in: F.A.Z. v. 21.10.1997.

²⁸² BUTTLAR in: F.A.Z. v. 21.10.1997.

²⁸³ F.A.Z. v. 04.11.1997

starke Gegenposition zu beziehen. So kritisierte beispielsweise die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* am 10.11.1997 in Bezug auf Gehrys Projekt: „Gebendet von den schimmernden Museumsneubauten allerorten, meint auch die Stiftung nachrüsten zu müssen. [...] Für ein weiteres Denkmal des dekonstruktivistischen Zeitgeistes soll ein unersetzliches Denkmal preußischer Geistesgeschichte dekonstruiert werden.“²⁸⁴ Auch *Der Tagesspiegel* wandte sich dagegen. Am 06.11.1997 druckte die Zeitung die Ausführungen des Architekturhistorikers und Denkmalpflegers Georg Mörsch, der die Vorliebe der Museumsleitung für Gehry mit folgenden Worten kritisierte: „Man wird europaweit kein Beispiel finden, wo Direktoren für ein neues Museumskonzept so grob mit dem historischen Haus umgehen.“²⁸⁵

Der Widerstand gegen das Projekt Gehry ist als Zeichen einer umsichtiger werdenden Herangehensweise in Bezug auf historische Gebäude zu deuten, die sich mit der allmählichen Aufwertung der Kunst des 19. Jahrhunderts ab den 1990er Jahren herauszubilden begann.

Letztendlich wurde am 17.11.1997 von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz bekannt gegeben, dass für den Wiederaufbau des Neuen Museums das Projekt von David Chipperfield ausgewählt und der Architekt mit den Bauarbeiten beauftragt worden sei.²⁸⁶

Mit der Beauftragung Chipperfields konnte der Streit zwischen den Museen und der Denkmalpflege endlich beigelegt werden. Der Kunsthistoriker Georg Wedekind kommentierte das Ereignis: „Die jetzt gefällte Entscheidung für Chipperfield beendet so einen qualvollen Konflikt, der die Stiftung vor einer

²⁸⁴ WEFING in: F.A.Z. v. 10.11.1997.

²⁸⁵ BERNAU in: Tagesspiegel v. 06.11.1997.

²⁸⁶ Bernhard Schulz berichtete: „Gestern [17.11.1997] bestätigte die Baukommission der Stiftung Preußischer Kulturbesitz das einhellige Votum des vom Stiftungspräsidenten beauftragten Beratergremiums aus der Vorwoche, David Chipperfield mit der weiteren Planung des Wiederaufbaus und der Ergänzung des NM zu beauftragen. Die Absegnung dieses Votums durch den Stiftungsrat – also durch die 16 Bundesländer sowie den Bund als den Hauptfinanzier der Preußenstiftung – darf als Formsache abgehakt werden.“ Vgl. SCHULZ in: Tagesspiegel v. 18.11.1997.

Zerreißprobe bewahrt.“²⁸⁷ Doch die Diskussion um den Wiederaufbau fand auch nach der offiziellen Nominierung Chipperfields kein Ende. Sie wurde in der Öffentlichkeit fortgesetzt und soll im Abschnitt 3.5 eingehender dargelegt werden.

Der Wiederaufbau des Neuen Museums war allerdings nicht die einzige zu bewältigende Aufgabe der Stiftung. Die Generalplanung der Museumsinsel, die bereits in der DDR begonnen worden war, musste noch in Angriff genommen werden. Diese umfangreiche Aufgabe umfasste neben der Grundinstandsetzung der übrigen Museen der Museumsinsel deren bauliche Zusammenfassung zu einem Gesamtkomplex und wurde nun unter dem Begriff *Masterplan Museumsinsel* Chipperfield und den weiteren Architekten, die bereits mit der Sanierung der anderen Museen beschäftigt waren, zusätzlich übertragen.²⁸⁸

Eine eingehende Beschreibung des Masterplans kann hier nicht vorgenommen werden.²⁸⁹ Es sei lediglich erwähnt, dass die Entwicklung dieses Gesamtkonzepts einerseits die Wiederaufbauplanung des Neuen Museums präzisierte, andererseits aber den Baubeginn des Neuen Museums um weitere vier Jahre verzögerte. Aus diesem Grund konnten die Bauarbeiten am Neuen Museum erst 2003 begonnen und 2009 abgeschlossen werden.

Die Darstellung dieser Hintergrundinformationen bezüglich der politischen und kulturellen Bedingungen sollte vor allem anhand der Kontroverse zwischen Denkmalpflege und der Stiftung Preußischer Kulturbesitz verdeutlichen, auf welche Weise im Museumsbetrieb verschiedene Tendenzen zusammenspielen und sich die unterschiedlichen Interessen auswirken. Aus dieser Perspektive kann das Projekt Chipperfield nicht nur als Resultat eines eigenständigen architektonischen Konzeptes betrachtet werden. Es ist auch das Ergebnis eines komplizierten Verfahrens, in dem unterschiedliche Vorstellungen miteinander

²⁸⁷ WEDEKIND 1997, S. 701.

²⁸⁸ Die Architekten sind: David Chipperfield aus London, Hilmer & Sattler und Albrecht aus München (Altes Museum) und Tesar (Bodemuseum) aus Wien. Sie entwickelten einen Masterplan, in dem die fünf Häuser Solitäre bleiben. Vgl. LEPIK 2000, S. 9.

²⁸⁹ Vgl. HESSE 2000, S. 19.

verbunden werden mussten. Sicherlich war aus diesem Grund nicht nur die Originalität des Entwurfes, sondern auch Chipperfields Pragmatismus entscheidend für seine Beauftragung. Sein „minimalistischer Ansatz, von der Präsenz der klassizistischen Originale vorbehaltlos zu lernen, ohne sie zu kopieren“²⁹⁰, vermochte die verschiedenen Erwartungen von Museumsleitung und Denkmalpflege zusammenzuführen und zufriedenzustellen. Das Wiederaufbauprojekt für das Neue Museum trägt zwar den Namen Chipperfield, es entstand aber nicht nur aus der geistigen Arbeit des Architekten, sondern auch aus der Zusammenarbeit von Museen, Denkmalpflege und Architekten. Auch die öffentliche Meinung ist zu berücksichtigen; sie bezog zum Projekt immer wieder Stellung und beeinflusste es indirekt.

Wie sich das Wiederaufbaukonzept für das Neue Museum nach Beendigung des Auswahlverfahrens konkretisierte und welches restauratorisches Konzept letztlich verfolgt wurde, soll im nächsten Absatz dargelegt werden.

²⁹⁰ AMERY 1999, S. 176.

3.4 Das Wiederaufbauprojekt David Chipperfields

Nach der Überarbeitung seines Projekts in der zweiten Wettbewerbsrunde sah Chipperfield zwei grundsätzliche Maßnahmen für den Wiederaufbau des Neuen Museums vor: die Ergänzung der verlorenen oder stark beschädigten Gebäudeteile durch neue und die Restaurierung der noch erhaltenen. Diese beiden Maßnahmen sollten einerseits das Museum wieder seiner ursprünglichen Funktion zuführen, andererseits sollten sie sichtbar machen, dass das Gebäude infolge seiner langen Ruinenzeit unterschiedliche Erhaltungszustände aufwies, zu denen auch die komplizierten Umstände in den Jahrzehnten nach der Zerstörung mit beigetragen hatten. Chipperfields Intervention zielte daher nicht darauf, das Gebäude in einen früheren Zustand zu bringen. Sie sollte vielmehr an dem Zeitpunkt ansetzen, als der Architekt beauftragt wurde, und diesen festgelegten Moment einfangen.

Dieses für die Restaurierung von historischen Gebäuden eher ungewöhnliche Verfahren entwickelte Chipperfield zusammen mit Julian Harrap, der die Leitung der Instandsetzungs- und Restaurierungsarbeiten übernahm.²⁹¹ Wie Harrap selbst dazu äußerte, war die Entwicklung von neuen Strategien und Techniken erforderlich, um die auf verschiedenste Weise beschädigten Gebäudeteile ebenso differenziert reparieren zu können, damit der uneinheitliche Zustand des Bauwerks auch nach Abschluss der Restaurierung sichtbar blieb.²⁹²

Für die Umsetzung dieser grundsätzlichen Überlegungen zum Wiederaufbau des Neuen Museums spielte auch die von der Denkmalkommission erstellte Analyse der Erhaltungszustände des Gebäudes eine bedeutende Rolle. Die Ergebnisse, die die Kommission 1994 im denkmalpflegerischen Plädoyer

²⁹¹ CHIPPERFIELD 2009, S. 16.

²⁹² „The task was to develop strategies and techniques that dealt with repair at different scales yet had a consistency of approach. [...] we worked on the freezing of the ruin and the interventions demanded by recent history.“ HARRAP 2011, S. 94; HESSE 2000, S. 28.

publiziert hatte, besagten, dass die Räume des Neuen Museums sich in „drei Kategorien der Instandsetzungsmöglichkeit“ unterteilen ließen. Diese waren:

1. „Räume, in denen sich die weitgehend erhaltenen Oberflächen und Trägermaterialien durch konservierende Maßnahmen erhalten lassen“. Für diese Räume wurde lediglich eine Restaurierung empfohlen.
2. Räume, die eine „Teilzerstörung wichtiger Architekturglieder und Oberflächen“ erlitten hatten, sich aber noch in einem guten Zustand befanden. Für sie wurde eine Ergänzung empfohlen. Bei diesen Räumen war es möglich, „die ursprüngliche Konzeption zumindest in wichtigen Teilen wieder verständlich werden zu lassen“. Sie stellten die größte Herausforderung dar, weil ihr Erscheinungsbild stark von den Ergänzungen abhing. Außerdem dienten diese Räume als „Bindglied zwischen den Räumen mit noch überwiegend erhaltener Ausstattung und den weitgehend oder gänzlich zerstörten Räumen“. Ihre Ausarbeitung hätte daher nicht nur ihre Erscheinung, sondern auch das gesamte architektonische Konzept umgedeutet.
3. Räume, die vollständig zerstört waren. Für diese war keine Rekonstruktion vorgesehen, sondern ihre Wiederherstellung durch die schöpferische Arbeit des Architekten.²⁹³

Auf der Basis dieser Unterteilung entwickelte Chipperfield das restauratorische Konzept, das eine an den unterschiedlichen Erhaltungszuständen der Museumsräume angepasste dreistufige Restaurierung vorsah. Insgesamt versuchte der Architekt, die beschädigten Bauteile so weit wie möglich an ihrem ursprünglichen Ort zu belassen. Wo das nicht möglich war, weil sie vollständig verloren gegangen waren, ergänzte er sie durch moderne Elemente. Diese neuen Elemente sollten sich aber nicht zu sehr von den alten unterscheiden, sondern sich sowohl farblich als auch strukturell an die bestehenden Teile anpassen.

²⁹³ Vgl. BADSTÜBNER et al. 1994, S. 32.

Chipperfield versuchte, ein Gleichgewicht zwischen Reparatur und Neubau herzustellen, um einen starken Kontrast zwischen alten und neuen Bauteilen zu vermeiden. Er schrieb diesbezüglich:

„Das Projekt erforderte den Neubau fehlender Gebäudeteile sowie die Sicherung und Restaurierung der noch erhaltenen Teile. Dabei war es ausdrückliches Ziel, diese unterschiedlichen Aufgaben in einem ganzheitlichen Entwurfskonzept zu verbinden, und zwar so, dass Alt und Neu sich gegenseitig zur Geltung bringen können, nicht durch deren Kontrast, sondern durch eine neu geschaffene Kontinuität.“²⁹⁴

Bei der Formulierung dieses Prinzips nahmen Chipperfield und Harrap nicht nur auf das denkmalpflegerische Plädoyer, sondern auch auf die in der Denkmalpflege herrschenden Grundsätze der Charta von Venedig Bezug. Die in der Charta festgelegten Prinzipien dienten als allgemeiner Rahmen für die Erarbeitung eines denkmalpflegerischen Leitfadens für das Neue Museum, das „den Entscheidungsträgern im Februar 1999 vorgelegt und im März 1999 verabschiedet“²⁹⁵ wurde. Um den Einfluss der Grundsätze der Charta von Venedig auf das Restaurierungskonzept Chipperfields zu unterstreichen, werden an dieser Stelle zwei Artikel der Charta wiedergegeben. Der Artikel 12 lautet:

„Die Elemente, welche fehlende Teile ersetzen sollen, müssen sich dem Ganzen harmonisch einfügen und vom Originalbestand unterscheidbar sein, damit die Restaurierung den Wert des Denkmals als Kunst- und Geschichtsdokument nicht verfälscht.“²⁹⁶

Im Artikel 13 heißt es:

„Hinzufügungen können nur geduldet werden, soweit sie alle interessanten Teile des Denkmals, seinen überlieferten Rahmen, die Ausgewogenheit seiner Komposition und sein Verhältnis zur Umgebung respektieren.“²⁹⁷

²⁹⁴ CHIPPERFIELD 2009, S. 15.

²⁹⁵ NIEMANN 2009, S. 77.

²⁹⁶ BACHER et al. 1989, S. 34.

²⁹⁷ Die Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen auf der Museumsinsel folgen den Grundsätzen der internationalen Denkmalpflege, insbesondere den Prinzipien der 1964

Die inhaltliche Übereinstimmung mit den von Chipperfield angestellten Überlegungen wird hier anschaulich. Die in den Artikeln 12 und 13 beschriebenen restauratorischen Maßnahmen, insbesondere die Idee der Angleichung zwischen Alt und Neu, beeinflusste das Konzept Chipperfield grundlegend. Wie stark der Einfluss dieser Prinzipien war, kann nicht zuletzt an der fertiggestellten Fassade des Neuen Museums nachvollzogen werden. Der nordwestliche Trakt wurde mithilfe neuer Bauelemente, die trotz ihrer modernen Form den erhaltenen Bestandteilen angepasst sind, wiederaufgebaut.²⁹⁸ Die Angleichung von modernen und erhaltenen Teilen wurde dadurch erreicht, dass die neuen Fassadenteile aus Altziegeln gebaut wurden, die jenen, die schon Stüler verwendet hat, stark ähneln. Auf diese Weise stehen neue und alte Fassadenteile harmonisch nebeneinander, obwohl die ergänzten Fassadenziegel eindeutig als nachträglich eingebaut zu erkennen sind. Das Beispiel der Fassadengestalt verdeutlicht, wie zerstörte Bereiche mit erhaltenen zusammengebracht wurden.²⁹⁹ Diese Art des Eingriffs wurde auch in Räumen der ersten Kategorie vorgenommen, wo die originale Bausubstanz vorwiegend erhalten war. Das Ergänzungsverfahren wurde hier so perfektioniert, dass die originale Architektur und Ausstattung weitgehend wiederhergestellt werden konnten.³⁰⁰ Herausragendes Beispiel hierfür ist der Niobidensaal, wie im Kapitel 4, Absatz 4.3.1 gezeigt werden soll.³⁰¹

Problematischer erwies sich die Wiederherstellung von Räumen der zweiten Kategorie, die schwer zerstört waren. Hier war die Annäherung zwischen erhaltenen und verlorenen Teilen nach Form und Farbe nicht mehr möglich, weil

verabschiedeten *Magna Charta* der modernen Denkmalpflege, der *Venice Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites* von ICOMOS, auch *Charta von Venedig* genannt. Zur *Charta von Venedig* vgl. BACHER et al. 1989, S. 34; HASPEL 2010, S. 16.

²⁹⁸ Vgl. KAP. 4. Absatz 4.2.

²⁹⁹ Dieses Verfahren eignete sich besonders für die zweite Raumkategorie.

³⁰⁰ Die Räume der ersten Kategorie.

³⁰¹ Vgl. KAP. 4, Absatz 4. 3.1.

die originale Substanz kaum noch vorhanden war.³⁰² Das Problem bestand darin, dass jede Art von Ergänzung aufgrund der großen Dimensionen, die hier zu bewältigen waren, zwangsläufig stark mit den erhaltenen Teilen kontrastiert hätte. Bei geringeren Ergänzungen stellte sich dieses Problem nicht, da kleine Ausbesserungen nicht so stark in Erscheinung treten.

Die Wiederherstellung der Räume der dritten Kategorie stellte sich hingegen wesentlich komplizierter dar, weil im denkmalpflegerischen Plädoyer für Totalschäden keine konkreten Vorschläge zu der Art ihrer Reparatur gemacht wurden.³⁰³ Während hinsichtlich der Ergänzungen für die ersten beiden Raumkategorien Richtlinien formuliert waren, an denen sich der Architekt orientieren konnte, wurde bei der dritten Kategorie lediglich die Möglichkeit einer originalgetreuen Wiederherstellung ausgeschlossen. Im denkmalpflegerischen Plädoyer ist zu lesen: „Inwieweit hier [...] an bestimmte ehemalige Raumgliederungen erinnert werden kann, sollte erst nach Abschluss der Inventarisierungsarbeiten diskutiert werden.“³⁰⁴ Mit dieser Formulierung wurde es dem Architekten überlassen, in welcher Form er die komplett verlorenen Räume wiederherstellte.

Demnach sind gerade die neu gebauten Räumen von besonderem Interesse, will man die Architektursprache Chipperfields verstehen. Im Folgenden wird erläutert, auf welche Weise der Architekt diese Aufgabe zu erfüllen suchte.

Für die Rekonstruktion von zerstörten Räumen entwickelte Chipperfield die folgende Strategie: Je größer die zu reparierende Fehlstelle, desto erfindungsreicher bzw. moderner die ergänzende Architektur. Insbesondere für imposante Räume wie die Treppenhalle, die Südostkuppel, der Nordwestflügel und der Ägyptische Hof, die gänzlich verloren gegangen waren, beschloss er den

³⁰² Die Räume der dritten Kategorie.

³⁰³ Bei der ersten Kategorie steht im denkmalpflegerischen Plädoyer, dass durch „weitere restauratorische Behandlungen [...] sowohl Veränderungsphasen wie auch Zustände der Entstehungszeit in ein Konzept eingebunden werden“ können. Bei der zweiten Kategorie steht, durch sie „können ausgelagerte Bauteile wieder eingebracht werden.“ Vgl. BADSTÜBNER et al. 1994, S. 32.

³⁰⁴ BADSTÜBNER et al. 1994, S. 32.

vollständigen Wiederaufbau im zeitgenössischen Stil. Damit aber auch in diesen Fällen die zeitgenössische mit der historischen Architektur in Verbindung trat, nahm Chipperfield die Volumen und Proportionen der ursprünglichen Architektur Stülers stets als Vorlage. Auf diese Weise erscheinen die neuen Bauteile deutlich als zeitgenössische Elemente, stehen aber in harmonischer Relation zur historischen Architektur. Der Design Director Chipperfields, Alexander Schwarz, erklärt dazu:

„Ausgangspunkt der Überlegungen zu modernen Ergänzungen war Stülers Plan. Das ursprüngliche Volumen und die ursprüngliche Raumfolge sollten wiedergewonnen werden. Ausgangspunkt der Restaurierung war die erhaltene Bausubstanz. Geleitet von der Fragestellung, wie man den erhaltenen Bestand in seiner Schönheit und in seinem räumlichen Zusammenhang möglichst gut stützen kann, wurde jede vorgefundene Situation individuell betrachtet.“³⁰⁵

Das hier von Schwarz beschriebene Prinzip fand seinen Höhepunkt in der monumentalen Treppenhalle, die gänzlich verloren gegangen war und eine riesige bauliche wie inhaltliche Lücke für das Gebäude repräsentierte. Dem restauratorischen Prinzip Chipperfields entsprechend wurde die Treppe aus Sichtbeton und in schlichten geometrischen Formen, die die Volumen der Stülerschen Architektur aufnahmen, errichtet. Das Ergebnis ist eine mit der früheren Treppenhalle übereinstimmende dominante, überdimensionierte Halle, die sich durch eine gegenwärtige Architektursprache auszeichnet.

Chipperfields Projekt wurde bis zum Jahr 2003, als mit den Bauarbeiten begonnen wurde, detailliert ausgearbeitet und perfektioniert. Wie in der Wettbewerbsphase bereits der Fall, gab es aber auch später keinen Konsens über das Wiederaufbaukonzept. Weiterhin wurden unterschiedliche Meinungen hierzu geäußert, und es kam zeitweise zu heftigen Auseinandersetzungen. Die Debatte über das Projekt Chipperfields konzentrierte sich insbesondere auf die Zeitspanne zwischen 2003 und 2009, als der Bau ausgeführt wurde. Eine Zusammenfassung

³⁰⁵ SCHWARZ 2013, S. 64.

der öffentlichen und fachlichen Diskussion wird im nächsten Abschnitt wiedergegeben. Nach Darlegung des Wiederaufbauprojekts aus der Perspektive des Architekten soll nun der Seitenwechsel zeigen, welche gesellschaftliche Resonanz das Projekt hatte und auch welche Tendenzen Chipperfield mit seiner Interpretation der Stülerschen Architektur zum Ausdruck bringt.

3.5 Diskussion um das Projekt David Chipperfields

Das Projekt Chipperfields für den Wiederaufbau des Neuen Museums kann mit Recht, wie es der *Spiegel* kommentierte, als „das meistdiskutierte Renovierungsvorhaben Deutschlands“³⁰⁶ bezeichnet werden. In der Zeit zwischen 2003 und 2009 beschäftigte das Vorhaben die Öffentlichkeit so sehr, dass man in fast allen deutschen Zeitungen und Zeitschriften verschiedene Artikel zum Thema finden kann. Der Höhepunkt des Interesses wurde 2009 anlässlich der Wiedereröffnung des Museums erreicht. Erklären lässt sich die intensive Aufmerksamkeit der Medien auf den ersten Blick dadurch, dass die architektonische Lösung Chipperfields im Vergleich zu anderen Wiederaufbauprojekten in Deutschland etwas vollkommen Neues darstellte. Die große Anteilnahme am Projekt kann aber auch als Zeichen für ein allgemein stärkeres Interesse der Öffentlichkeit an historischen Denkmälern interpretiert werden. Hierbei spielte auch die Öffentlichkeitsarbeit der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, die während der Bauphase verschiedene informative Veranstaltungen (Vorträge, Tag der offenen Tür usw.)³⁰⁷ organisierte und so die Einbeziehung der Öffentlichkeit förderte, eine Rolle. Der Verweis auf die Debatte um den Wiederaufbau des Neuen Museums ist für die vorliegende Arbeit relevant, weil sie das Projekt Chipperfield in den Kontext des 21. Jahrhunderts einbindet. Die hier wiedergegebenen Zeitungsartikel dienen der Klärung der Frage, warum gerade Chipperfield für den Wiederaufbau des Neuen Museums ausgewählt wurde, gleichzeitig bieten sie einen Einblick in verschiedene Positionen, vor allem, wenn man sie den Erklärungen des Architekten selbst gegenüberstellt.

³⁰⁶ Der Spiegel v. 10.09.2007

³⁰⁷ Das Museum wurde am Tag des offenen Denkmals, am Tag der offenen Tür zum Baubeginn 2003, beim Richtfest 2007 und kurz vor der Eröffnung 2009 der Öffentlichkeit gezeigt. Vgl. NIEMANN 2009, S. 77.

Die Debatte um das Neue Museum bezog sich allerdings nicht nur auf dessen Restaurierung, sondern auch auf die Umgestaltung der gesamten Museumsinsel und die Errichtung des Eingangsgebäudes am Kupfergraben. Diese beiden Vorhaben werden hier nicht erörtert, da der Fokus in dieser Arbeit allein auf der Resonanz auf die Restaurierung des Neuen Museums liegt.

In der Auseinandersetzung um Chipperfields Projekt können zwei gegensätzliche Lager differenziert werden: auf der einen Seite die Befürworter Chipperfields,³⁰⁸ die seinen Vorschlag wegen seiner Originalität und seines Respekts gegenüber den erhaltenen Fragmenten schätzten; auf der anderen Seite die Gegner, die im Wiederaufbauprojekt nur eine *fetischistische* Ruinenästhetik sahen. Sie forderten die originalgetreue Wiederherstellung des Museums, die die ursprüngliche Museumskonzeption wieder erlebbar gemacht hätte. Ihre Argumente waren folgende: Die Lösung Chipperfields

„ist die konträre Position [...] zu Stüler und seiner Museumsidie. Sie hatte bewusst die Magie und Majestät der Kopie gefeiert und in den Mittelpunkt des gesamten Bauwerks gestellt. Von der Kraft dieser Imagination ist nichts geblieben. Stattdessen stellt sich ein Bauwerk des 19. Jahrhunderts wie eine pompejianische Ruine dar – seiner echten Geschichtlichkeit entrissen und in eine falsche, viel zu alte, bruchstückhafte versetzt. Aus Geschichte wird Erfindung.“³⁰⁹

Die Kritiker betonten immer wieder, dass das Projekt von Chipperfield die „Geschichte [nicht] erlebbar“³¹⁰ mache, sondern sie abtöte.³¹¹ Sie bedauerten zudem, dass die

„überwältigenden Raumschöpfungen des Architekten Friedrich August Stüler aus der Mitte des 19. Jahrhunderts [...] durch eine Restaurierungs-Philosophie der Brüche, der Flecken- und Ruinenhaftigkeit, die mit einer Didaktik

³⁰⁸ Insbesondere wurde sein Projekt von der Denkmalpflege und der Fachwelt gelobt, bei der insbesondere Kunsthistoriker und Architekten das Projekt Chipperfields unterstützten. Auch die Initiative *Freunden des Neuen Museums* engagierte sich für die Restaurierung des Neuen Museums. Vgl. WEDENKIND 1997; NIEMANN 2009.

³⁰⁹ GURATZSCH in: Die Welt v. 21.09.2007.

³¹⁰ GURATZSCH in: Die Welt v. 21.09.2007.

³¹¹ GURATZSCH in: Die Welt v. 21.09.2007.

des erhobenen Zeigefingers darauf verweisen möchte, dass das Haus nur ein zusammengeklebter Trümmerrest des Originals von 1855 ist“³¹², kontrastiert würde.

Jörg Haspel fasste die Kritiken an Chipperfields Konzept vorbildlich zusammen. Er schrieb:

„Dem skizzierten Konzept und der Umsetzung der ergänzenden Wiederherstellung des Neuen Museums ist zum Vorwurf gemacht worden, dass auf eine getreue Nachbildung verlorener Bauteile und Ausstattungselemente verzichtet werde und das Denkmal mit Abschluss der Maßnahmen künftigen Generationen nur präsentiere, was die Geschichte der Gegenwart hinterlassen habe.“³¹³

Gerade dieser letzte Punkt wurde aber von den Befürwortern gelobt. Die Darstellung der Geschichte des Museums anhand der Architektureste bewerteten sie als „undogmatisch“, „einfühlend“ und „erfinderisch“, und vor allem unterstrichen sie, dass diese Herangehensweise „den internationalen Standards der Denkmalpflege“³¹⁴ folge.

Der Streit um die Frage nach der richtigen Art des Wiederaufbaus nahm tatsächlich im Fall des Neuen Museums ein unerreichtes Ausmaß an.³¹⁵ Innerhalb dieser konfliktreichen Auseinandersetzung sorgte insbesondere die Bürgerinitiative *Gesellschaft Historisches Berlin e.V.* (GHB) für Widerstand gegen Chipperfield. Die Mitglieder der Gesellschaft stellten schon kurz nach der Nominierung des Architekten einen alternativen Plan vor, auf dessen Grundlage die Kriegsbeschädigungen und die durch Verfall in der DDR hervorgerufenen Zerstörungen durch eine originalgetreue Rekonstruktion des Neuen Museums beseitigt würden. Sowohl die Ergänzung der historischen Architektur mit modernen Elementen als auch einen Neubau schlossen sie aus.

³¹² GURATZSCH in: Die Welt v. 27.02.2009.

³¹³ HASPEL 2003, S. 208.

³¹⁴ WEFING in: F.A.Z. v. 07.03.2007.

³¹⁵ Buttlar sprach diesbezüglich vom „Berliner Museumsstreit“. BUTTLAR 2010, S. 29.

Die 1991 gegründete GHB setzte sich im Verlauf des Wiederaufbaus mit der Verteilung von Flyern, der Organisation eines Volksbegehrens und einer Petition vehement gegen die Realisierung des Wiederaufbauprojekts von Chipperfield ein.³¹⁶ Erklärtes Ziel war, die Bauarbeiten am Neuen Museum zu stoppen.

Zur Position der Gesellschaft kontrastierten besonders die Auffassungen der Denkmalpfleger und des Architekten selbst. Erstere betrachteten die Idee, das Neue Museum originalgetreu wiederaufzubauen, als „unwissenschaftlich“ und die Mitglieder der Gesellschaft selbst als einen „emsigen Nostalgietrupp“³¹⁷, der eine „disneyhafte“ Vorstellung von Architektur verfolge. Chipperfield reagierte diplomatisch:

“It is unfortunate that the argument has become so polemic; every situation needs to be considered on its own merits. Reconstruction, conservation, restoration, renovation and repair are all our disposal; no technique has a moral certitude of its own, only the purpose of its application can invest with one.”³¹⁸

Darauf entgegnete die GHB, dass im Fall von historischen Denkmälern nur die originalgetreue Rekonstruktion angemessen sei. Folglich wäre die Rekonstruktion des Neuen Museums gemäß Stülers Ausführung die passende Lösung. Ihr Vorwurf gegenüber Chipperfield war, dass der Architekt „die falsche architektonische Form für einen historischen Bau gewählt hätte“ und seine Lösung keine „denkmalgerechte Wiederherstellung“ darstellte.³¹⁹

Doch gerade der Verweis auf den Begriff *denkmalgerecht* gibt Anlass für Missverständnisse. Denn während Chipperfield darunter die Erhaltung der originalen Bausubstanz verstand, bedeutete denkmalgerecht für die GHB die exakte Kopie der Stülerschen Bauausführung. Der Begriff *denkmalgerecht* half in

³¹⁶ Vgl. dazu: GHB Petition März 2006. URL: <http://www.ghb-online.de/themen/museumsinsel/petition.html> (abgerufen am 15.3.2014 um 11.28 Uhr).

³¹⁷ BISKY in: SZ v. 09.09.2005.

³¹⁸ CHIPPERFIELD 2008, S. 1.

³¹⁹ BISKY in: SZ v. 09.09.2005.

dieser Diskussion daher nicht, einen objektiven Parameter zwischen den gegensätzlichen Standpunkten zu finden. Auch der Verweis auf andere gängige Begriffe aus der Denkmalpflege stellte in dieser Diskussion kein Mittel dar, das der objektiven Urteilsfindung hätte dienen können.

Die unterschiedlichen Positionen über den Wiederaufbau des Neuen Museums sind vielmehr anhand der ideologischen Überzeugungen der jeweiligen Gruppen zu erklären. Die GHB vertrat eine konservative Position, die in der Wiederholung der ursprünglichen Bauformen eine Rückbesinnung auf die Werte und Symbole des preußischen Staates und seine kulturellen Eigenschaften sah. So erklärte Bernd Wendland, Architekt im Vorstand der GHB, gemäß der *Süddeutschen Zeitung*, „[d]as Neue Museum sei aus dem Geist der Romantik und des Idealismus entstanden, mithin dem Geist der preußischen Reformzeit verbunden, der doch wohl nicht verpönt werden dürfe“³²⁰. Chipperfield und die Stiftung Preußischer Kulturbesitz versuchten hingegen, dieses Erbe infrage zu stellen und anhand der sichtbaren Schäden am Gebäude zu zeigen, welche verheerenden Folgen Kriege haben. Diese Position implizierte aber auch eine Kritik an der DDR-Regierung, die das Museum vernachlässigt hatte. Auf ideologischer Ebene waren beide Positionen miteinander unvereinbar, da sie zwei völlig verschiedenen Geschichtsauffassungen folgten.

Angesichts dieses ideologischen Gegensatzes wurde auch von einem „Streit der Generationen“³²¹ gesprochen. Die generationsbedingten Differenzen wurden besonders deutlich, als die GHB im Jahr 2000 eine Podiumsdiskussion veranstaltete, bei der Chipperfield und den Mitgliedern der Denkmalpflege vorgeworfen wurde, sie würden mit der genehmigten Wiederaufbaukonzeption des Neuen Museums den Genius Stülers verkennen. Außerdem hielt die GHB ihnen vor, „ihr Wunsch, die Spuren und Verletzungen der Geschichte an der

³²⁰ BISKY in: SZ v. 09.09.2005.

³²¹ MICHEL in: F.A.Z. v. 30.06.2002.

Architektur sichtbar zu halten, widersprüche der menschlichen Natur. Sie heile schließlich Wunden und schaffe das Schöne.“³²²

Der Grund, weshalb die ältere Generation, aus der die meisten Mitglieder der GHB stammten, sich so heftig dem Konzept Chipperfields widersetzt, steht im Zusammenhang mit einer emotionalen Haltung gegenüber Kriegszerstörungen und mit der Suche nach Identität, wie im Kapitel 7 erläutert wird. Die Tendenz, einen Rückgriff auf historische Bauten zu fordern, lässt sich insbesondere bei älteren Menschen beobachten. Die Suche nach geschichtlichen Zeugnissen ist aber nicht nur mit Kriegsverlusten zu erklären, sondern auch mit den Modernisierungsbemühungen der Nachkriegszeit. Die davon betroffene ältere Generation sieht in der schonenden Reparatur zerstörter Bauten eine Entschädigung für die Kriegsverluste. Aus dieser Perspektive musste den Mitgliedern der GHB das Projekt von Chipperfield wie eine offene Provokation erscheinen. Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* bemerkte dazu: „Während die jüngere Generation die Zerstörungen von Krieg und Nachkrieg akzeptiert und auch dem, was später gebaut wurde, als historischem Zeugnis eine Existenzberechtigung zugesteht, kommt diese Vorstellung für viele der älteren Generation einem Affront gleich.“ Die nachfolgenden Generationen können sich demnach aufgrund des zeitlichen Abstands wesentlich nüchterner mit der Geschichte und dem Krieg auseinandersetzen.

Bei genauer Betrachtung ist demzufolge der generationsbedingte Streit zwischen der GHB und Chipperfield eng mit dem oben angeführten ideologischen Gegensatz verbunden. Während die ältere Generation sich mittels einer originalgetreuen Rekonstruktion über die Traumata des Krieges hinweghelfen und sich auf die Vorkriegszeit (Preußen) berufen möchte, sucht die jüngere Generation die Spuren dieses Krieges, um darüber zu reflektieren und daraus zu lernen. Die Auseinandersetzung zeigt folglich, dass die Art des Wiederaufbaus eines historischen Gebäudes nicht nur eine gestalterische Frage

³²² MICHEL in: F.A.Z. v. 30.06.2002.

ist, sondern auch eine Frage der Geschichtsinterpretation. Adrian von Buttlar stellte diesen Punkt deutlich heraus, als er das Vorhaben der GHB kommentierte: Wenn man originalgetreu bauen wolle, um die Erinnerung eines Plans, einer Idee aufrecht zu erhalten, dann sei man auch verpflichtet zu fragen: „Wer will wen an was erinnern?“³²³ Mit dieser Frage forderte Buttlar nicht nur die GHB auf, Stellung zu beziehen, sondern er erklärte indirekt auch, warum Chipperfield beauftragt worden war und welchen Bezug die Stiftung Preußischer Kulturbesitz auf die Kriegsgeschichte mit diesem Projekt herstellen wollte.

Dass Chipperfield sich im Wettbewerb durchsetzte, wurde offiziell mit dem Argument begründet, sein klassisch-moderner Stil sei besonders geeignet für die Vollendung des Neuen Museums und das Ersetzen der verlorenen Elemente durch schlichte Neubauten nachhaltig im Hinblick auf moderne Erfordernisse. Doch mit diesem Beschluss wurde in Berlin auch die bewusste Entscheidung getroffen, anhand der architektonischen Gestaltung die Folgen des Krieges mit seinen Verlusten und Schäden offen zu zeigen.

Eine solch starke Botschaft war in ihrer Entschiedenheit ungewöhnlich. Sie wird im Herzen der Stadt von einem repräsentativen Gebäude verkörpert, ganz in der Nähe von weiteren Denkmälern (wie dem vollkommen zerstörten Berliner Schloss, dessen Rekonstruktion gleich nach der Wiedervereinigung gefordert und durchgesetzt wurde), die eine völlig andere Wiederaufbaulösung widerspiegeln. Mit dem Neuen Museum wurde zum ersten Mal ein Gebäude wiederhergestellt, das auch nach seiner Restaurierung „wie eine Ruine erscheint“ und die Beschädigungen ohne Beschönigung zeigt.

Chipperfields Wiederaufbau des Neuen Museums unterscheidet sich daher nicht nur von einem originalgetreuen oder einem zeitgenössischen Wiederaufbau, er bricht auch mit dem *kritischen* Wiederaufbau von Denkmälern, wie er insbesondere in der Nachkriegszeit betrieben wurde. Damals wurden die Gebäude mit übrig gebliebenen Spuren der Vergangenheit wiederhergestellt,

³²³ MICHEL in: F.A.Z. v. 30.06.2002; Sohne 2006, S. 71–72.

und zwar stets in der Absicht, starke architektonische Effekte als Memento oder Mahnung gegen den Krieg zu inszenieren.³²⁴

Dem Neuen Museum fehlt eine solche Rhetorik. Die beschädigten und verlorenen Teile wurden als einfache Zeugen der Geschichte instandgesetzt und erscheinen heute wie Gebrauchsspuren, die das Vergehen der Zeit am Gebäude sichtbar machen.

³²⁴ Der Wiederaufbau der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin durch Egon Eiermann und der Wiederaufbau des Siegestores in München durch Josef Wiedemann sind Beispiele hierfür. Vgl. NERDINGER 2005.

KAPITEL 4: Inszenierung der Kunstwerke im Neuen Museum nach dem Wiederaufbau

In diesem Kapitel wird auf die Präsentation der Exponate im Neuen Museum nach der Wiedereröffnung eingegangen. Dabei werden nicht einzelne Kunstwerke beschrieben, sondern die Beziehung zwischen den wiederaufgebauten Räumen und den dort aufgestellten Exponaten dargelegt. Die Untersuchung erfolgt in drei Kapitelabschnitten.

Im ersten Abschnitt wird auf die Umsetzung des architektonischen Projekts von Chipperfield und insbesondere auf die Drei-Stufen-Restaurierungsstrategie eingegangen. Wie diese Restaurierungsstrategie zu verstehen ist, wurde bereits im Kapitel 3 beschrieben. Nun wird sie im zweiten Abschnitt dieses Kapitels anhand von drei Räumen beispielhaft verdeutlicht. Der Niobidensaal, der Römische Saal und der Griechische Saal wurden für diesen Zweck ausgewählt, weil sie den drei Restaurierungsstufen entsprechen. Anhand der Beschreibung der Räume wird aufgezeigt, dass das Raumerlebnis je nach Restaurierungsart ein anderes ist und somit auch die im Raum aufgestellten Kunstwerke durch die jeweilige Raumausstattung anders inszeniert werden. Im Anschluss wird die Beziehung zwischen Exponaten und Architektur erörtert. Es wird ein Überblick über das gesamte Ausstellungs- und Inszenierungskonzept für das Neue Museum gegeben und erklärt, welcher Zusammenhang zwischen Exponaten und Architektur nach dem Wiederaufbau des Museums besteht.

Dies führt weiter zum dritten und letzten Kapitelabschnitt, in dem das museologische Programm vorgestellt wird. Es wird erläutert, nach welchen Prinzipien die Exponate im wiederaufgebauten Museum angeordnet wurden und welche Ausstellungskonzeption diesen Prinzipien zugrunde liegt.

Die Untersuchung der Inszenierung der Kunstwerke in den neuen Räumen des Neuen Museums möchte eine der grundsätzlichen Fragen dieser Arbeit beantworten, ob nämlich nach der heutigen Museumsgestaltung noch von einer

Gesamtkonzeption, wie sie einst Stüler konzipiert hatte, gesprochen werden kann. Absicht ist hier allerdings nicht, nach den Spuren der ursprünglichen Museumskonzeption Stülers im Projekt Chipperfields zu suchen. Vielmehr soll ein Vergleich zwischen der historischen und der aktuellen Museumskonzeption vorgenommen werden. Das Kapitel knüpft somit direkt an dem historischen Teil der Arbeit über die Geschichte des Neuen Museums an³²⁵ und interpretiert die heutige Konzeption von einem kunstgeschichtlichen Standpunkt aus. Die Beurteilung der Ausstellungskonzeption des wiederaufgebauten Neuen Museums aus kunsthistorischer Sicht ist nicht nur von Bedeutung für die Beurteilung der Konzeption in ihrer Entwicklung bzw. Veränderung, sondern auch für die fachliche Beurteilung. Da im Verlauf des Wiederaufbaus des Neuen Museums zahlreiche Meinungen über die Art der Museumskonzeption kontrovers diskutiert wurden, wie im Kapitel 3 dargelegt,³²⁶ ist eine fachliche Beurteilung umso wichtiger, als die Museumskonzeption unabhängig von den Interessen der am Projekt beteiligten Personen beschlossen wurde.

³²⁵ Vgl. KAP. 2, Absätze 2.2 und 2.3.

³²⁶ Vgl. KAP. 3, Absatz 3.5.

4.1 Die neue Architektur des Neuen Museums

Chipperfield beschrieb das Neue Museum vor seiner Restaurierung wie folgt:

„Anders als die wiederhergestellten Museen verkörpert die Ruine des Neuen Museums in eindrücklicher Weise dessen Geschichte und Verfall. Dabei ist der Grad der Zerstörung des Hauses sehr uneinheitlich. [...] Die Kraft der Ruine schöpft nicht zuletzt aus der Exposition der Ziegelvolumen, die sich nicht nur mit dem Wissen um die Geschichte des Hauses einprägen, sondern auch aufgrund ihres italienisierenden Reflexes der klassischen Ruine.“³²⁷

Mit diesen Worten offenbart der Architekt seine Absicht, diese ungewöhnlichen Erhaltungszustände des Museums auch nach dem Wiederaufbau sichtbar zu lassen und die erhaltene originale Bausubstanz, wenn auch beschädigt, als Zeugnis der Vergangenheit zu bewahren. Wie er diese Idee umsetzte und ob das Ergebnis nach Abschluss der Bauarbeiten dem Vorhaben entspricht, wird in diesem Abschnitt anhand einer kunsthistorischen Beschreibung der Museumsarchitektur untersucht.

Das Neue Museum wird heute, wie ursprünglich, durch einen markanten Mittelrisalit in zwei gleiche Trakte geteilt (Abb. 38). An der westlichen Fassade wurde der nordwestliche Trakt zeitgenössisch wiederaufgebaut, da er vollständig zerstört war. Der südwestliche Trakt konnte hingegen in seiner originalen klassizistischen Architektur repariert werden. Der nordwestliche Trakt ist aus schlichten Handstrichziegeln³²⁸ gebaut, die sich farblich und strukturell an den erhaltenen südwestlichen Trakt anpassen. Er greift auch die ursprüngliche

³²⁷ CHIPPERFIELD 2003, S. 5.

³²⁸ Die Wahl dieser Art von Ziegel wurde wie folgt erklärt: „Bestand- und Ergänzungsbauteile wurden in klassischer Mauerwerksbauweise instandgesetzt bzw. neu errichtet. Als geeignetes Ergänzungsmaterial für die verloren gegangenen Bauteile und Fassaden bestätigte sich der Einsatz von Handstrichziegeln. Aufgrund ihres Formats und ihrer Farbigkeit wurden Altziegel aus bauzeitlichen Gebäudebeständen gewählt.“ Vgl. Url: <http://www.bbr.bund.de/BBR/DE/Bauprojekte/Berlin/Kultur/Museumsinsel/NeuesMuseum/neuesmuseum.html> (abgerufen am 18.3.2014 um 11.11 Uhr).

Fensteraufteilung und die Gesimskanten auf. Die Architektur des nordwestlichen Trakts kennzeichnet sich eindeutig als zeitgenössisch. Durch die gestalterische Anknüpfung an die originale Fassadenkomposition steht er aber nicht zu sehr im Kontrast zur klassizistischen Architektur der noch erhaltenen südwestlichen Fassadenhälfte und wirkt optisch nicht störend.

An der östlichen Fassade blieben sowohl der nordöstliche als auch der südöstliche Trakt erhalten und mussten lediglich restauriert werden (Abb. 39). Schwer zerstört wurde allerdings der Südostrisalit. Er wurde nach dem gleichen Prinzip wie der nordwestliche Trakt wiederaufgebaut (Abb. 40). Die originale Bauplastik wurde wieder angebracht, um die ursprüngliche Fassadengestaltung trotz der modernen Rekonstruktion anzudeuten. Auf diese Weise steht der Südostrisalit konzeptionell im Einklang mit dem noch erhaltenen Nordostrisalit.

Sowohl die West- als auch die Ostfassade sind nun vollständig repariert und ergänzt. Wie im Projekt beabsichtigt besteht zwischen den neuen und den alten Bauteilen kein abruper Gegensatz. Die neuen Bauteile erscheinen durch ihre Angleichung an die originale Architektur wie deren Vereinfachung.

Wie Martin Reichert, der Direktor des Berliner Büros von David Chipperfield, in einem Interview äußerte, wurde für die Fassaden eine Art der Restaurierung angewandt, die an dem Zustand der erhaltenen Bauelemente ausgerichtet ist. Bei großen Beschädigungen „wurde auf eine Ergänzung von Fehlstellen verzichtet“. Stattdessen wurde dort vollständig neu gebaut. Bei „kleineren Fehlstellen innerhalb von ansonsten geschlossenen Putzbereichen“ wurden hingegen Retuschen angebracht, mit denen – „Gemälden vergleichbar“ – versucht wurde, die Patina der Oberfläche wiederzugeben.³²⁹ Reichert stellte heraus, dass diese Herangehensweise die Reparaturen am Gebäude deutlich sichtbar belässt und sich damit den üblichen „Hochglanzrestaurierungen“, die eine makellose Architektur erzeugen, entgegenstellt.

³²⁹ REICHERT 2009, S. 21.

Dieses Prinzip wurde auch für den Wiederaufbau der Innenräume angewendet, indem man die ursprüngliche Gebäudestruktur beibehielt und die rekonstruierten Bauteile den restaurierten anglich. Die ursprüngliche Raumverteilung auf drei Geschosse um zwei Innenhöfe wurde aufgegriffen und die Innenhöfe wiederhergestellt. Der im Süden liegende Griechische Hof konnte zusammen mit seinem schmückenden Fries, dem „Pompejirelieffries“³³⁰, weitgehend rekonstruiert werden (Abb. 41). Chipperfield ließ die Wände und den Fries so ausbessern, dass die im Krieg und durch Verwitterung verursachten Beschädigungen heute noch deutlich erkennbar sind. Außerdem ließ er über dem Hof ein Glasdach anbringen, damit er in Zukunft besser geschützt ist. Die Schäden, die der Griechische Hof davontrug, wurden nämlich unter anderem dadurch verursacht, dass Stüler ihn ohne Dach hatte errichten lassen. Die Wände des Griechischen Hofes werden heute hauptsächlich durch Sichtziegel und fragmentarischen Putz bestimmt. Nur der Boden und der unterste Teil der Wände wurden aus Beton neu errichtet. Auf der südlichen Hofseite wölbt sich von der Wand die von Chipperfield neu gebaute Apsis hervor (Abb. 42). Sie war ursprünglich von Stüler für die Aufstellung von ethnographischen Kunstwerken errichtet, aber bereits 1919 im Zuge einer umfassenden Renovierung abgerissen worden.³³¹ Wie früher ist sie vom Flachkuppelsaal im ersten Obergeschoss aus zugänglich. Die Entscheidung, die Apsis in einer Neuinterpretation wieder aufzubauen, obwohl sie lange vor dem Zweiten Weltkrieg entfernt worden war, war im denkmalpflegerischen Plädoyer festgelegt. Dort ist zu lesen: „Der Griechische Hof [...] sollte im Zustand der Stülerschen Konzeption zuzüglich des 1883–87 aufgesetzten und noch heute erhaltenen Mezzaningeschosses wiederhergestellt werden.“³³² Diese Auflage wurde damit begründet, dass das

³³⁰ Der Pompejirelieffries besaß innerhalb der Konzeption des Museums eine wichtige Rolle, da es die Geschichte der Exponate zusammenfasste und verdeutlichte. In der DDR war seine Existenz gefährdet und dank des Einsatzes von der Denkmalpflege aufbewahrt. Zu seiner inhaltlichen Deutung und Geschichte vgl. DORGERLOH 1991.

³³¹ BORGMEYER et al. 1994, S. 135.

³³² BADSTÜBNER et al. 1994, S. 32.

ursprüngliche Raumbild – weil der Griechische Hof „in seiner ursprünglichen baulichen Grundsubstanz mit Ausnahme des Bodens und der Apsis überwiegend erhalten“³³³ war – durch eine „wissenschaftlich gesicherte[...] Ergänzungsmöglichkeit des ersten Zustandes“³³⁴ wiederhergestellt werden könne. Die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustands des Griechischen Hofes gewann insbesondere „wegen des Totalverlustes wesentlicher anderer Bereiche“³³⁵ erheblich an Bedeutung. So hatte diese Entscheidung „ihre Begründung vor allem in der Wiedergewinnung der Stülerschen Raumkonzeption“³³⁶.

Im Gegensatz zum Griechischen Hof wurde der nördliche Ägyptische Hof aufgrund stärkerer Beschädigung fast vollständig neu aufgebaut (Abb. 43). Teile der originalen Wandgemälde mit ägyptischen Veduten konnten gerettet werden, doch der monumentale Tempelbau ging verloren.³³⁷ An seine Stelle setzte Chipperfield eine moderne Betonstruktur mit schlanken Stützen in das Zentrum des Hofes, die auf abstrakte Weise mit ihrer Kubatur an den früheren Tempel erinnern soll. Im Übrigen ist der Raum sehr zurückhaltend gestaltet und lässt Stülers ursprüngliche Idee von einem Erlebnisraum kaum noch nachvollziehen. Nur die Reste der Wandgemälde deuten vage auf die frühere Innenausstattung. Alle übrigen Wandflächen sind mit einfachem Ziegelmauerwerk verkleidet. Auch in einem Raum wie diesem, der innerhalb der früheren Gesamtkonzeption eine starke szenographische Anziehungskraft besaß, blieb Chipperfield seinem Prinzip treu und stellte den einprägsamen Ägyptischen Hof mit neutralen zeitgenössischen architektonischen Mitteln wieder her.

Die ursprüngliche Treppenführung wurde ebenfalls wiederhergestellt (Abb. 44). Die neue Treppe nimmt das Volumen und die Dimensionen der Stülerschen Treppe auf, besitzt aber in Material und Gestaltung einen eigenen Charakter.

³³³ BADSTÜBNER et al. 1994, S. 30.

³³⁴ BADSTÜBNER et al. 1994, S. 30.

³³⁵ BADSTÜBNER et al. 1994, S. 32.

³³⁶ HESSE 2000, S. 28.

³³⁷ Vgl. KAP. 2, Absatz 2.4.1. Die letzten Überreste der Tempelkonstruktion wurden 1987 weggeräumt. Vgl. BORGMEYER et al. 1994, S. 134.

Statt Marmor wurde Beton verwendet, und statt filigran verzieter Bauelemente wurden schlichte geometrische Formen gewählt.³³⁸ Der Treppenlauf ist, wie schon zuvor, vom Hauptvestibül aus zugänglich und erstreckt sich nach oben bis zum zweiten Obergeschoss. Die Wände der Treppenhalle wurden so ausgebessert, dass die Reste der Originalsubstanz mit einbezogen sind. Wie in den beiden Höfen weisen sie unterschiedlich kleine Putz- und Bemalungsflächen zwischen Sichtziegeln auf. Der Boden wurde aus Beton neu hergestellt und stimmt sowohl farblich als auch gestalterisch mit der Treppe überein. Die neue Decke besteht aus dunklen hölzernen Balken. In einigen Kommentaren wird sie als Neuinterpretation der Stülerschen Decke bezeichnet.³³⁹ Ihre geometrische Struktur und die dunkle, zierlose Gestaltung lässt aber keinerlei Verweise zu den prunkvollen eisernen Konstruktionen Stülers erkennen. Vielmehr erinnert sie, wie Kaye Geipel in der *Bauwelt* schreibt, „an das [...] Bahnschwellenhaus von Shin Takasuga auf der Insel Miyake [...], ein Hauptwerk des japanischen Minimalismus jener Zeit, das Chipperfield während seiner Japanaufenthalte vermutlich kennengelernt hat“³⁴⁰ (Abb. 45). Dieser Vergleich scheint unter ästhetischen wie architektonischen Gesichtspunkten überzeugender als der Hinweis auf die ursprüngliche Konzeption von Stüler.

Die einzige bedeutende Veränderung in der räumlichen Aufteilung des Neuen Museums durch den Wiederaufbau wurde im Kellergeschoss vorgenommen. Hier wurde eine zusätzliche Ausstellungsebene geschaffen, die in Hinblick auf die Modernisierung der Museumsinsel das Neue Museum mit den anderen vier Häusern in der unterirdischen Archäologischen Promenade verbindet. Diese Ebene ist von beiden Höfen aus sichtbar.

Die Restaurierung der Innenräume erfolgte mittels einer „archäologischen“ Herangehensweise, wie Chipperfield sie bezeichnet. Die kleinen Beschädigungen

³³⁸ Vgl. KAP. 2, Absatz 2.2.

³³⁹ Vgl. F.A.Z. v. 20.07.2001; SZ v. 21.09.2007; SZ v. 27.02.2009. Zur Gestaltung der Decke im Treppenhaus durch Stüler vgl. Abb. 18-19.

³⁴⁰ GEIPEL 2009, S. 16.

wurden bis ins Detail minutiös ausgebessert, um die Vielfalt der originalen Ausstattung so weit wie möglich erlebbar zu machen. Größere Schadstellen wurden hingegen durch neue Bauelemente ersetzt, die den Verlust nachvollziehen lassen.

Wie im Kapitel 3 dargelegt, entwickelte der Architekt eine Drei-Stufen-Strategie, die dem Erhaltungszustand der Bausubstanz angepasst war und die vollständige Reparatur für kaum zerstörte Räume, eine partielle Reparatur für beschädigte Räume und den vollständigen Neubau für Totalverluste vorsah.³⁴¹ Das Ergebnis dieser differenzierten Restaurierung beschreibt Chipperfield wie folgt:

„Die wiederhergestellte Folge der Innenräume führt durch fast vollständig erhaltene, reich gefasste Interieurs, durch Räume, die ihre historischen Oberflächen verloren haben und ihr konstruktives Skelett zeigen, durch Räume, deren Primärtragstruktur zwar erhalten, deren Boden und die Decke aber neu sind, und durch ganz neu gebaute Räume.“³⁴²

Als Beispiele für Räume, die fast vollständig gerettet werden konnten, seien hier der Niobidensaal (Abb. 46) und der Nordkuppelsaal (Abb. 47) genannt. Räume, die partiell erhalten waren und restauriert werden konnten, sind der Flachkuppelsaal (Abb. 48) und der Römische Saal (Abb. 49). Vollständig neu gebaut wurden der Griechische Saal (Abb. 50) und der Südkuppelsaal (Abb. 51; 51a)³⁴³.

³⁴¹ Vgl. KAP. 3, Absatz 3.5.

³⁴² CHIPPERFIELD 2003, S. 7.

³⁴³ Jörg Haspel weist darauf hin, dass unter den drei verschiedenen Erhaltungszuständen die fragmentarisch erhaltenen Räume besonders interessant sind, weil in diesen Räume die Zerstörung der Dekoration die innere Konstruktion (Tontöpfe, Eisenkonstruktionen usw.) freigelegt habe. Da die Dekoration von Chipperfield nur ausgebessert wurde, kann man heute anhand der sichtbaren inneren Konstruktion die tektonische Struktur des Gebäudes sowohl freigelegt, also in ihrer „Kernform“, als auch, noch unter der ursprünglichen Dekoration versteckt, als „Kunstform“ direkt erfahren und so einen Einblick in die Theorie der Tektonik Boettchers gewinnen, welche für die Konzeption der Innendekoration des Neuen Museums grundlegend war. HASPEL 2000, S. 42. Zur Tektonik Bötticher Vgl. KAP. 2, Absatz 2.2.

Trotz der unterschiedlichen Behandlung der Räume erfolgte ihre Rekonstruktion anhand einer „sehr reduzierten Materialpalette“³⁴⁴, die sich hauptsächlich auf Altziegel und Marmorbeton³⁴⁵ beschränkte. So wurden für die besser erhaltenen Räume im Nordosten und Südwesten alte Handstrichziegeln verwendet, die an die ursprüngliche Baustruktur des Museums erinnern und den historischen Entwurf von Stüler wieder erkennbar machen. Für die Räume im Nordwesten und Südosten, in denen die Schäden größer waren, wurde hingegen Marmorbeton verwendet. Dieses Material soll verdeutlichen, dass alle verlorenen Bestandteile neu gebaut wurden. Der schlichte weiße Marmorbeton mit polierter Oberfläche ist eindeutig als zeitgenössisches Baumaterial zu erkennen und lässt die neu gebauten Räume in einen Kontrast zur klassizistischen Architektur treten. Chipperfield äußerte diesbezüglich, die zeitgenössischen Räume „reihen sich nicht durch Imitation verlorener Oberflächen in die Raumfolge ein, sondern suchen in der zierlosen Reduktion sowohl ihre Kontinuität als auch ihre moderne Identität“³⁴⁶.

Die zeitgenössische Gestaltung der Räume sollte aber keinen allzu starken Kontrast erzeugen, wie Chipperfield ebenfalls hervorhob, daher griffen die neuen Räume die Volumen und Dimensionen der historischen Architektur von Stüler auf. Auf diese Weise sollten zwischen den modernen Ergänzungen, den restauratorischen Interventionen und den erhaltenen klassizistischen Bereichen harmonische Übergänge hergestellt werden. Ob diese Übergänge tatsächlich überall harmonisch sind, ist fraglich. Denn insbesondere in jenen Räumen, die fast vollständig neu gebaut wurden und nur einen kleinen Bruchteil der originalen Architektur sichtbar belassen – zum Beispiel im Apolloraum im zweiten Obergeschoß (Abb. 52) –, tritt das restaurierte klassizistische Fragment, trotz der

³⁴⁴ SCHWARZ 2013, S. 66. Es wurde auch „Bronze für Durchgangsräume [und] dunkles Eichenholz [...] für die Verkleidung der Heizkörper“ verwendet. Vgl. ART-Magazin v. 16.10.2009.

³⁴⁵ Marmorbeton besteht aus „Weißzement, Sächsischem Marmor und relativ vieltönigem Sand“. SCHWARZ 2013, S. 66.

³⁴⁶ CHIPPERFIELD 2003, S. 7.

harmonischen Proportionen der es umgebenden zeitgenössischen Architektur, deutlich kontrastierend hervor.

Anstelle des allseits harmonischen Übergangs von Alt nach Neu hat Chipperfield offenbar versucht, die unterschiedlichen architektonischen Sprachen in einer eigenen Sprache miteinander zu verbinden. Diese basiert zwar hauptsächlich auf der Fortführung von Geometrie und Volumen des Stülerschen Baus, lässt aber stilistisch keine eindeutige Verbindung zwischen dem ursprünglichem Konzept Stüler und dem Wiederaufbauprojekt erkennen. Alexander Schwarz verdeutlicht diesen Tatbestand:

„Das Neue reflektiert das verlorene Alte, ohne es zu kopieren und gibt dem erhaltenen Alten Zusammenhang, Bedeutung und Würde. Der Erhalt des gebrochenen Alten akzeptiert notwendigerweise auch den Erhalt des Bruchs. Das Neue aber thematisiert nicht den Bruch, die Grenze, den Kontrast zwischen Alt und Neu, sondern sucht den Übergang, das Ganze. Dabei weiß das Neue um das verlorene Alte, das es erinnert und ersetzt, ist aber selbst neu und eigen.“³⁴⁷

Anhand dieser Worte wird klar, dass mit dem wiederaufgebauten Neuen Museum nicht nur Rettung und Schutz der originalen Bausubstanz beabsichtigt war, sondern dass auch deren Einbindung in ein architektonisch funktionierendes Ganzes, in dem auch die zeitgenössische Architektur eine Rolle spielt, zum Konzept gehörte. Das Verdienst des Architekten ist es daher, einen Kompromiss zwischen eigener Schöpfung und materieller Rettung des ruinösen Bestands erreicht zu haben. So zeigt sich die zeitgenössische Architektursprache Chipperfields gegenüber der klassizistischen Sprache Stülers respektvoll und ebenbürtig, in manchen Fällen aber auch dominant.

Einen Überblick über die Art und Weise, wie die verschiedenen Restaurierungsstufen umgesetzt wurden, gibt der nächste Abschnitt anhand von drei exemplarischen Räumen. Es wird damit gleichzeitig aufgezeigt, welcher

³⁴⁷ SCHWARZ 2013, S. 66–67.

Zusammenhang zwischen der Architektur Chipperfields und dem historischen Gebäude von Stülers besteht.

4.2 Die räumliche Anordnung der Sammlungen. Drei Möglichkeiten der Inszenierung

In diesem Abschnitt wird am Beispiel von drei Räumen aufgezeigt, wie die für den Wiederaufbau des Neuen Museums entwickelte Drei-Stufen-Strategie umgesetzt wurde. Folgende Räume wurden ausgewählt: der *Niobidensaal*, der *Römische Saal* und der *Griechische Saal*. Die Auswahl fiel auf diese Räume, weil jeder von ihnen einer der drei Restaurierungsstufen entspricht. Darüber hinaus gibt es im Gebäude auch gemischte Räume. In ihnen kommen alle drei Restaurierungsstufen kombiniert zum Tragen. An dieser Stelle geht es jedoch darum, die spezifischen Eigenschaften jeder Restaurierungsstufe exemplarisch anhand jeweils eines Raumes darzulegen.

Alle drei Räume haben ihre Funktion für die Ausstellung von Kunst beibehalten. Da im letzten Kapitelabschnitt die Beziehung zwischen den Kunstwerken und der Architektur im Neuen Museum erörtert wird, dient die Beschreibung der Ausstellung in diesen Räumen nicht nur der Verdeutlichung der verschiedenen Restaurierungsstufen, sondern auch als Einführung in dieses Thema.

Zuvor soll an dieser Stelle erläutert werden, weshalb nicht die Treppenhalle als das architektonische und inhaltliche Zentrum des Neuen Museums als Beispiel gewählt wurde. Nachdem die im Krieg vollständig zerstörte Treppenhalle von Chipperfield in zeitgenössischer Form wiederaufgebaut worden war (Abb. 53), stand ihre Restaurierung im Mittelpunkt der Polemik um den Wiederaufbau des Neuen Museums. Die große Resonanz, die der Wiederaufbau dieses zentralen Raumes hervorrief, muss in der Gesamtbeurteilung des Projekts von Chipperfield berücksichtigt werden. Es ist auch zu betonen, dass die Treppenhalle die architektonische Sprache Chipperfields im Neuen Museum am deutlichsten verkörpert. Allerdings wird sie nicht mehr als Ausstellungsraum genutzt. Sie dient als Repräsentations- und Verteilungshalle. Mit dieser Arbeit wird beabsichtigt, die

Beziehung zwischen Architektur und Kunstwerken im restaurierten Neuen Museum und den Wandel von Restaurierungspraxis und Ausstellungskonzeption aufzuzeigen. In diesem Kontext ist die Treppenhalle ohne Exponate nicht von Interesse und wurde deshalb für diese Untersuchung nicht herangezogen.

Die folgenden drei Abschnitte widmen sich nun den drei oben genannten Räumen. Als erstes wird der Niobidensaal vorgestellt.

4.2.1 Die Inszenierung der Innenausstattung aus dem 19. Jahrhundert: Niobidensaal

Der Niobidensaal befindet sich im zweiten Obergeschoss. Ursprünglich war er „der klassischen griechischen und hellenischen Kunst gewidmet“, später wird er auch als „altrömischer Saal“ bezeichnet³⁴⁸ (Abb. 21). Ausgestellt war hier der Gipsabguss der Skulpturengruppe der Niobe, von dem sein Name abgeleitet ist. Weitere bedeutende Gipsabgüsse „wie der Diskuswerfer aus der Vatikanischen Sammlung, der Dornenauszieher, der borgesische Fechter oder die Figurengruppe des Nils“³⁴⁹ waren ebenfalls im Niobidensaal aufgestellt. Erst nach 1922 wurde der Raum für die Ausstellung der Vasensammlung des Antiquariums benutzt.³⁵⁰

Die Restaurierung des Niobidensaals entspricht der ersten Restaurierungsstufe, welche lediglich die Anwendung von „konservierende[n] Maßnahmen“³⁵¹ für die Instandsetzung vorsah. Im Zweiten Weltkrieg blieb der Raum weitgehend von Zerstörung verschont, die wesentlichen Beschädigungen wurden durch die darauffolgende Ruinenzeit verursacht.³⁵² Die Ausbesserung der

³⁴⁸ HENZE 2009, S. 178.

³⁴⁹ HENZE 2009, S. 178.

³⁵⁰ Vgl. Url: <http://www.neues-museum.de/nm/index.html?r=vestibuel#/niobidensaal/>

³⁵¹ Vgl. KAP. 3, Absatz 3.5, Seite 116.

³⁵² BUTTLAR 2010, S. 78. Zusammen mit dem Vaterländischen Saal, dem Flachkuppel- und dem Roten Saal. Vgl. BREITENFELDT/SKEDZUHN 2013, S. 115.

originalen Architektur stellte sich als ausreichende Restaurierungsmaßnahme heraus, um den Niobidensaal nahezu in seinen ursprünglichen Zustand zurückzuführen.

Im Folgenden wird der heutige Zustand beschrieben und gleichzeitig auf die ursprüngliche Gestaltung des Raumes hingewiesen, um die Übereinstimmung zwischen dem ursprünglichen und dem heutigen Konzept zu veranschaulichen. Auch Auswahl und Präsentation der heute ausgestellten Exponate werden mit der ursprünglichen Situation verglichen.

Der Raum wird im Norden und Süden von je einem Portal erschlossen, beide Portale sind mit zwei Abgüssen der Karyatiden aus der Villa Albani geschmückt (Abb. 46).³⁵³ Alle vier Karyatiden konnten zusammen mit den darüber befindlichen originalen Inschriften „Es schuf Prometheus jede Kunst den Sterblichen“³⁵⁴ im Norden und „Staunliches waltet viel und doch nichts Erstaunlicheres als der Mensch“³⁵⁵ im Süden restauriert werden.

Die Karyatiden waren von Stüler als Eingangsschmuck vorgesehen; sie sollten auch den Übergang vom vorherigen Nordkuppelsaal und zum nachfolgenden Bacchussaal unterstreichen. Außerdem wurden sie selbst als Ausstellungstücke verstanden.³⁵⁶ Heute haben die Karyatiden ihre Funktion als eigenständige Exponate verloren und dienen lediglich als architektonischer Schmuck.

Die mittlere Wandzone des Niobidensaals ist wie einst im pompejanischen Rot bemalt. Dort, wo die Farbe verloren gegangen war, wurde sie mit einem ähnlichen Farbton ausgebessert, sodass die Wandfarbe annährend vollständig ergänzt ist.

³⁵³ In fast allen Quellen wird angegeben dass alle Karyatiden aus der Villa Albani stammen. Henze identifiziert nur drei davon, die vierte ordnete er dem Bestand der Vatikanischen Museen zu. Vgl. HENZE 2009, S. 178.

³⁵⁴ Es handelt sich um ein Zitat aus Aischylos' Tragödie *Der gefesselte Prometheus*.

³⁵⁵ Es handelt sich um ein Zitat aus Sophokles' Tragödie *Antigone*. Über der Inschrift befindet sich eine Lünette mit einem Medaillon, das den Autor selbst darstellt und somit einen direkten Hinweis darstellt. Vgl. HENZE 2009, S. 179.

³⁵⁶ HENZE 2009, S. 178.

Die gleiche Restaurierungstechnik wurde für die in der oberen Wandzone angebrachten Wandgemälde angewandt. Diese hatte Stüler „in der damals sehr modernen und erst wenige Jahre vorher erfundenen Wasserglasmaltechnik“³⁵⁷ ausführen lassen; sie stellten in 21 Bildern verschiedene Themen „aus der antiken Sagenwelt“³⁵⁸ dar. Inhaltlich waren die Wandgemälde den Gipsabgüssen angepasst und illustrierten die Themen, die die Statuen repräsentierten. Bis ins Detail konnten die Gemälde zusammen mit ihren goldenen Rahmen renoviert werden. Sie haben allerdings wie die Karyatiden keinerlei Bezug mehr zu den heute ausgestellten Exponaten. Auf der unteren Wandzone des Niobidensaals verlief ein bläulich-grüner Streifen, der ebenfalls ausgebessert und vervollständigt wurde und sich heute in ursprünglicher Farbgebung zeigt. Auch der Boden zeigt wieder das prächtige Mosaik mit seinen geometrischen Mustern.

Aufgrund ihrer komplizierten Bauweise war die Reparatur der Decke in diesem Raum am aufwendigsten. Die Decke war ursprünglich mit einem Topfgewölbe überdeckt und mit Terrakottareliefs und Malerei verziert. Statt von Säulen wurde sie von zehn „mit vergoldeten Zinkgussfiguren reich geschmückte[n] Bogensehnenträger[n]“³⁵⁹ getragen. Die stützenlosen Bogensehnenträger und die Topfwölbungen konnten repariert werden, sodass die Decke ihr originales Aussehen zurückbekommen hat.

Anhand der erfolgreichen Reparatur der Decke im Niobidensaal kann dargelegt werden, in welcher Form Stüler die Theorie Böttchers in der für das Neue Museum entwickelten Bautechnologie umsetzte.³⁶⁰ Georg Mörsch äußerte in der Architekturzeitschrift *Bauwelt* dazu: „Der Niobidensaal [...] [ist heute] in besonderer Weise geeignet, auch diese ‚dienenden‘ Elemente in ein Konzept der

³⁵⁷ BREITENFELDT/SKEDZUHN 2013, S. 116.

³⁵⁸ HANDRAK 1990, S. 15. Die Bilder stellten folgende Themen dar: Cecrops und Hyllos; Cadmos, Archemoros, Jo und Oedipos; Meleager und Peleus; Peplos, Tantalus und Jason; Ajax und Romulus; Iphigenia, Achilles, Odysseus und Aeneas; Chiron; Prometheus; Daedalos; Orpheus. Vgl. HENZE 2009, S. 179–180.

³⁵⁹ BUTTLAR 2010, S. 78; HANDRAK 1990, S. 15.

³⁶⁰ Dies ist insbesondere an den Druckstäben und Konsolen deutlich zu erkennen. Sie haben keine tragende Funktion und wurden als „reine Kunstform“ angebracht. Henze 2009, S. 177.

Erlebbarkeit von ursprünglicher formaler Idee, Ingenieurleistung und Gebäudebiographie einzubeziehen.“³⁶¹

Für die anderen Bereiche erforderte der Niobidensaal keine tief greifenden Eingriffe. Die zuständigen Restauratoren erklärten, dem Raum sei durch die restauratorischen Maßnahmen „ein harmonisches, geschlossenes und optisch vereinheitlichtes Erscheinungsbild“ verliehen worden. Die Restaurierung der Raumdekoration erfolgte dabei nach dem allgemeinen Prinzip, welches der Restaurierung im gesamten Museum vorstand: Je größer die Schäden, desto sichtbarer die Verbesserungen.³⁶² Dies lässt sich an denjenigen Wänden des Raumes besonders gut beobachten, an denen einige Stellen in der Putzrestaurierung größere Farbunterschiede als andere aufweisen. Trotz dieser Abstufungen blieb für die Restaurierung des Niobidensaals die für die Restaurierung des gesamten Museums grundlegende Idee zentral, dass die Reparaturen für den Gesamteindruck des Raumes nicht auffällig, bei näherer Betrachtung aber erkennbar sein sollen.³⁶³

Nach seiner Fertigstellung wurde der Raum für die Ausstellung von ägyptischen Handschriften, wie Papyri und Pergamenten, bestimmt und als „Bibliothek der Antike“³⁶⁴ bezeichnet. Die kunstvoll gestalteten Texte repräsentieren 400 Jahre Textgeschichte. Sie sind in vier langen, rechteckigen Tischen, die fast die gesamte Raumlänge einnehmen (Abb. 54), ausgelegt. Nach rechts und links gerückt entsprechen sie in ihrer Höhe dem unteren dunklen Wandstreifen und fügen sich in das Muster des Mosaikbodens ein. So aufgestellt lassen die Tische in der Raummitte eine Art zentralen Korridors frei, an dessen beiden Enden sich die Karyatiden befinden. Diese Anordnung erscheint durchaus

³⁶¹ MÖRSCH 2009, S. 36.

³⁶² BREITENFELDT/SKEDZUHN 2013, S. 116.

³⁶³ BREITENFELDT/SKEDZUHN 2013, S. 116.

³⁶⁴ Vgl. SEYFRIED 2009, S. 122–135.

gelungen, da sie die Wirkung der Statuen beim Betreten des Raumes hervorhebt.³⁶⁵

Die geometrische Form der Tische steht zudem in Harmonie mit den oberen Wandgemälden, was die Stimmigkeit des gesamten Raumeindrucks erhöht. Die Aufstellung von acht Büsten aus der Antikensammlung neben dem nördlichen und von sechs weiteren neben dem südlichen Portal³⁶⁶ wirkt auf den ersten Blick verwirrend, denn sie stehen in Konkurrenz zu den Karyatiden und unterbrechen den durch die horizontalen Linien geschaffenen direkten Blick zu den Portalen. Allerdings erinnern diese Büsten an die frühere Ausstellung im Niobidensaal. Damals waren mehrere Statuen auf Sockeln im Raum verteilt. Außerdem zeigen diese Büsten von bedeutenden Schriftstellern und Philosophen der Antike, dass viele der hier aufbewahrten Texte erst durch griechische und römische Autoren bekannt wurden.

Im Niobidensaal kann die ursprüngliche Pracht der Inneneinrichtung Stülers wieder erlebt werden. Die Realisierung von *unsichtbaren* Ergänzungen in einem größeren Maßstab, ermöglichte es, die Stülersche Raumkonzeption auch ohne originalgetreue Rekonstruktion neu entstehen zu lassen. Antike Schriften für diesen Raum auszuwählen, mag daher darin begründet sein, dass die Schriften in ihrer Zurückhaltung der Raumarchitektur mehr Geltung garantieren. Die Unterbringung der Schriften in langen, flachen Tischen stellt somit die Ausstattung, insbesondere die farbigen Wände, in den Mittelpunkt. Auf diese Weise wird deutlich, dass dieser Raum – weit mehr als die antiken Texte – die Architektur selbst ausstellt. Die restaurierte Stülersche Architektur bestimmt sogar die Ausstellungskonzeption, wie die eigens für die Raumarchitektur gefertigten Tische veranschaulichen, und zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Die Beziehung zwischen den Kunstwerken und der Architektur ist in diesem Raum

³⁶⁵ BUTTLAR 2010, S. 80.

³⁶⁶ Die Büsten stellen folgenden Philosophen bzw. Autoren der Antike dar. Auf der Nordseite von links: Sappho und Alkaios von Mytilene, Sophokles, Aischylos, Euripides, Platon, Sokrates, Hesiod, nochmals Sokrates und Seneca. Auf der Südseite: Demosthenes, Herodot von Halikarnassos, Isokrates, Anakreon, Bildnis eines stoischen Philosophen, Zenon von Kition, Metrodor.

daher eindeutig zugunsten der Architektur gewichtet, einer Architektur, die in ihrer ursprünglichen klassizistischen Pracht wieder erlebt werden kann.

4.2.2 Die Inszenierung der Fragmente: Römischer Saal

Im Römischen Saal wurde die für den Niobidensaal gewählte Restaurierungstechnik in einem größeren Maßstab angewendet, da hier sowohl die Architektur als auch die Dekoration durch den Krieg stärker beschädigt waren. Besonders betroffen waren die Wandmalerei und die Deckenausmalung. Stüler hatte den Raum für die Ausstellung von Gipsabgüssen „neuerer römischer Kunstwerke“³⁶⁷, also von römischen Plastiken und römischen Kopien griechischer Statuen³⁶⁸ vorgesehen (Abb. 22). Die Auswahl der Kunstwerke spiegelte sich auch in diesem Saal in der Raumgestaltung wider, die viel prachtvoller als in anderen Räumen ausfiel. Man betritt den Raum im zweiten Obergeschoss durch ein Portal, dessen flankierenden Säulen bemalt sind und damit typische „Mosaikportale aus Pompei“³⁶⁹ nachahmen. Das pompejanische Motiv diente wie die Karyatiden im Niobidensaal dazu, den Übergang vom vorherigen Saal, dem Bacchussaal, zum Römischen Saal zu unterstreichen. Das Portal konnte einschließlich der verzierten Säulen restauriert werden (Abb. 55).

Der Römische Saal war in der mittleren Wandzone moosgrün bemalt und durch vier „in einem tiefen glänzenden Grün gehaltene und durch Goldlinien gegliederte“³⁷⁰ Wandnischen auf der rechten Seite unterteilt. Die Wandfarbe und die Verzierung der Nischen sind nur bruchstückhaft erhalten, sodass sich heute roh belassene neue Flächen mit noch erhaltenen Farbstellen abwechseln (Abb. 56). In der oberen Wandzone waren 17 Wandgemälde angebracht, die passend zu den ausgestellten Kunstwerken römische Landschaften und Städte abbildeten.³⁷¹ Auch die Wandgemälde konnten an manchen Stellen noch gut

³⁶⁷ STÜLER 1862; BLAUERT 2009, S. 213.

³⁶⁸ BLAUERT 2009, S. 220.

³⁶⁹ BUTTLAR 2010, S. 82.

³⁷⁰ HANDRAK 1990, S. 16.

³⁷¹ Folgende Motive waren abgebildet: Forum Romanum mit dem Capitol; Triumphbogen des Constantin und das Amphiteatrum Flavi; Forum Trajanum; Circus Maximus und die Kaiserpaläste; Tivoli; Caracalla-Thermen; Tor von Trier; Stibadium im Hypodrom der tusci'schen Villa des Plinus Junior; Brunnen in Pompeji; Antikes Columbarium; Grabmal der Familie Plautier an der Via

restauriert werden, während sie in anderen Bereichen vollständig verloren gegangen sind. So wechseln sich auch in der oberen Wandzone gut konservierte mit leeren Stellen ab.

Stüler gliederte den Raum durch drei dreiteilige Arkaden über jeweils zwei ionischen Säulen aus böhmischem Marmor. Die Kanneluren der Säulen waren mit Goldlinien verziert. Die vier Deckenbereiche wiesen vier flache Kassettenfelder in rautenförmigem Muster auf hellblauem Untergrund auf.³⁷² Alle sechs Säulen und die Arkaden wurden rekonstruiert. Die Goldlinien und die Deckenverzierung beließ man aber in ihrem verblassten Zustand (Abb. 57). Nur an wenigen Stellen sind kleine Teile des Deckenmusters zu erkennen. Die restliche Decke wurde in den Umrissen der Kassettenfelder grob nachgezeichnet, damit die ursprüngliche Gestaltung in der Vorstellung nachvollzogen werden kann. Diese Art der Restaurierung, auch als „Lesehilfe“³⁷³ bezeichnet, wird in der Denkmalpflege als gängiges Verfahren bei der Ergänzung von fehlenden Stellen anerkannt.

Der Boden war mit einem geometrischen Mosaik belegt und konnte vollständig repariert werden. Auch andere gut erhaltene Stellen ließen sich in diesem Saal, wie im Niobidensaal, ausbessern.³⁷⁴ Diese Teile haben ihre originale architektonische Struktur zurückgewonnen und zeigen die ursprüngliche Innendekoration. Die beiden Säulen am Portal verdeutlichen dies besonders gut.

Eine größere restauratorische Herausforderung stellte im Römischen Saal die Rekonstruktion der verlorenen Bauelemente im südlichen Raumteil dar. Als besonders schwierig stellte sich heraus, die fehlenden Stellen im Süden mit den gut erhaltenen im Norden in Zusammenhang zu bringen, erstens, weil sie keine gemeinsame stilistische Kontinuität mehr besaßen, und zweitens, weil – wie der verantwortliche Restaurator erklärte – zwischen gut erhaltenem und verlorenem

Numantiana; Tempel der Sibylla in Tivoli; Tempel der Isis in Pompeji; Tempel der Fortuna zu Praeneste; Stadttor in Pompeji; Insel des Äskulap; Forum in Pompeji. Vgl. BLAUERT 2009, S. 216–220.

³⁷² HANDRAK 1990, S. 16, und Buttlar 2010, S. 82.

³⁷³ MÖRSCH 2009, S. 34

³⁷⁴ DE MAZIÈRE 2013, S. 179.

Bestand „keine Übergangszone [...] vorhanden [war], sondern [...] intakter Putz mit Fassung übergangslos zum Rohbau hin[brach]“³⁷⁵. Wie im Kapitel 3 und im Abschnitt 4.3.1 über den Niobidensaal bereits ausführlich beschrieben,³⁷⁶ schloss das Konzept Chipperfields sowohl scharfe Kontraste zwischen erhaltenen und neu eingefügten Teilen als auch jede Art von historischer Rekonstruktion aus. Beschädigte und unbeschädigte Bauteile sollten nach einem einheitlichen restauratorischen Konzept miteinander verbunden werden. In Anbetracht dieses architektonischen Konzeptes ist leicht vorstellbar, wie kompliziert es war, in diesem Raum eine Kontinuität zwischen den bruchstückhaften und den erhaltenen Teilen herzustellen.

Der Römische Saal ist ein Raum der zweiten Restaurierungsstufe, die eine eigene Behandlung vorsah. Die zweite Restaurierungsstufe beinhaltete zum einen die Entwicklung neuer restauratorischer Maßnahmen und zum anderen die Veranschaulichung der ursprünglichen Konzeption zumindest in den wichtigen Bereichen.³⁷⁷ So wurden die erhaltenen Stellen im Norden bis ins Detail ausgebessert und die großflächigen Schäden im Süden ergänzt und im Rohbauzustand belassen (Abb. 58). Der Rohbau eignet sich hier besonders gut, um den Verlust der originalen Substanz sichtbar zu machen. Seine schlichte, unbearbeitete Beschaffenheit gewährleistet zudem, dass die Ergänzungen nicht zu sehr mit den originalen Teilen kontrastieren. So wurden die neu gebauten Elemente gemäß der ursprünglichen architektonischen Raumgliederung eingesetzt, was zur Folge hat, dass sie sich zu den erhaltenen Teilen zwar ästhetisch neutral verhalten, aber die Möglichkeit eröffnen, die ursprüngliche architektonische Idee nachzuvollziehen.

Heute dient der Römische Saal der Ausstellung von Objekten aus den römischen Provinzen. Sie sind in schlichten Glasvitrinen ausgelegt. Die Vitrinen sind in Stil und Form – wie im Niobidensaal – dem architektonischen Umfeld

³⁷⁵ DE MAZIÈRE 2013, S. 179.

³⁷⁶ Vgl. KAP. 3, Absatz 3.5.

³⁷⁷ Vgl. KAP. 3, Absatz 3.5.

angepasst (Abb. 59). Die Nischen haben ihre Funktion zurückerhalten und beherbergen kleine, auf Sockel gestellte Skulpturen (Abb. 60). Die Exponate in diesem Raum werden als Zeugnisse des Kulturkontaktees zwischen Römern und den Völkern ihrer Provinzen bis zum 3. Jahrhundert n. Chr. aufgefasst.³⁷⁸ In diesem Sinne könnten die Reste der Raumdekoration als mit den Exponaten, wenn schon nicht inhaltlich, so doch zumindest thematisch verwandt bezeichnet werden. Dennoch ist eine Verbindung zwischen Architektur und Ausstellungsobjekten im gesamten Raum schwierig herzustellen, da die ursprüngliche Innendekoration aufgrund der teilweise großen Schäden im Süden in ihrer Gesamtheit nicht mehr nachvollziehbar ist. Während die noch gut erhaltene Ausschmückung an der nördlichen Raumseite mit den Exponaten korrespondiert, weist der schlichte, einfarbige Rohbau im Südteil kaum noch eine Beziehung zu den Exponaten auf. Aufgrund dieser Diskrepanz zwischen den beiden Raumhälften wirkt die Ausstellung im Saal wie zweigeteilt: Der nördliche Teil stimmt den Betrachter mit polychromer antikisierender Dekoration auf die antike römische Welt ein und schafft, wie einst von Stüler beabsichtigt, einen direkten Bezug zu den ausgestellten Kunstwerken. Der südliche Teil versetzt den Betrachter hingegen in die nüchterne Atmosphäre eines zurückhaltenden und zierlosen Ausstellungsraumes, der hinter den Glasvitrinen wie eine neutrale Folie erscheint. Auch wenn die Ergänzungen im Süden die dekorative Grundstruktur der ursprünglichen Architektur wiedergeben, bewahrt der Raum seinen ruinösen Charakter. Die Gesamtheit des ursprünglichen Raumkonzepts konnte im Römischen Saal, anders als im Niobidensaal, nicht wiederhergestellt werden.

Aus konservatorisch-denkmalpflegerischer Perspektive ist die unterschiedliche Behandlung der Raumteile zu begrüßen. Aus musealer Sicht wirkt diese unterschiedliche Patina aber eher störend, denn sie beeinträchtigt die Betrachtung der Kunstwerke, da sie keine einheitliche Stimmung schafft. Während im Niobidensaal der Betrachter einerseits von der Dominanz der früheren

³⁷⁸ Vgl. SEYFRIED 2009, S. 138.

Ausstattung abgelenkt wird, kann er sich andererseits ein vollständiges Bild von der Raumausstattung zur Zeit Stülers schaffen. Im Römischen Saal hingegen wird er von der architektonischen Raumgestaltung zwar ebenfalls abgelenkt, ohne dass er aber die ursprüngliche Raumwirkung in Gänze erleben kann.

Die Inszenierung von Kunstwerken in Räumen wie dem Römischen Saal stellt die archäologische Rekonstruktion des Raumes mit der Aufbewahrung archäologischer Kunstwerke in Konkurrenz zueinander. Unter diesem Aspekt wäre die Frage interessant, ob man diese Art von Räumen nicht besser ohne Exponate hätte belassen können, wie es in der Treppenhalle der Fall ist. Dann hätte man sich ganz der Betrachtung der restaurierten architektonischen Reste widmen können. Es wäre eine Art von Raumpräsentation erzeugt, die eindeutig das Prinzip der Raumarchitektur gegenüber den Exponaten einräumt. Eine solche Lösung, auf die oft bei archäologischen Fundstätten zurückgegriffen wird, stünde im Einklang mit der im Römischen Saal durchgeführten Restaurierungsstrategie, die den Raum selbst wie ein archäologisches Exponat behandelt und präsentiert.

4.2.3 Die Inszenierung der Exponate: Griechischer Saal

Der Griechische Saal wird als letztes Beispiel angeführt, um die dritte Restaurierungsstufe zu verdeutlichen, die für vollständig zerstörte Räume angewendet wurde. Man betritt den Raum im zweiten Obergeschoss von der Treppenhalle aus rechts. Der Griechische Saal wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Dem Drei-Stufen-Konzept entsprechend ist sein heutiger Charakter nur von zeitgenössischer Architektur geprägt, damit der Verlust der historischen Architektur anschaulich wird.

Ursprünglich gestaltete Stüler den Griechischen Saal ähnlich wie den Niobidensaal. Hier waren berühmte Gipsabgüsse der griechischen Kunst ausgestellt wie der Tempelgiebel von Ägina und der Parthenonfries.³⁷⁹ Entsprechend der klassizistischen Kunstauffassung, griechische Kunst stellte den Höhepunkt menschlicher Kunstfertigkeit dar, wurde dieser Raum besonders kostbar ausgestattet (Abb. 20). Die Türen waren aus weißem Marmor mit einem von Akanthusranken geschmückten Türsturz,³⁸⁰ die Wände waren wie im Niobidensaal in drei Zonen aufgeteilt und dekoriert. In der oberen Wandzone befanden sich zehn große Darstellungen griechischer Städte und Stätten³⁸¹, der mittlere Bereich war mit einer „mattglänzenden tiefroten“³⁸² Farbe bemalt und die untere Zone durch einen dunkelgrünen Streifen³⁸³ betont. Die dunkle rote

³⁷⁹ BUTTLAR 2010, S. 75.

³⁸⁰ WREDE 2009, S. 163.

³⁸¹ Die Wandbilder stellten folgenden Ansichten dar: *Ansicht des Alten Athen, Das Innere vom Tempel des Jupiter zu Olympia, Dreifußstraße in Athen, Platz vor dem Parthenon auf der Akropolis, Ansicht von Ägina, Ansicht von Olympia, Ansicht von Phigalia mit dem Tempel des Apollo Epikurios zu Bassä, Ansicht von Syrakus, Die Gräberstraße von Tlos in Lycien, Hain des Lycäischen Jupiter*. Vgl. WREDE 2009, S. 163-164.

³⁸² HANDRAK 1990, S. 15. Wrede informiert diesbezüglich: „Um den Glanz der pompejanischen Farbe und ihre Dauer zu erreichen und der zeitgleich auch in München nachgeeferten Enkaustik der Antike nahezukommen, ließ [...] [Stüler] Ölwachs-Malerei anwenden, die anschließend geschliffen und poliert wurde. Die so gewonnenen Farben waren wohl intensiver als in den späteren überholten Entwürfen.“ WREDE 2009, S. 163.

³⁸³ WREDE 2009, S. 163. Wrede erläutert, dass der Sockel im „Norden, Osten und Westen [...] die Gestalt einer Bank [hatte], um die Röhren der Warmwasserheizung zu verkleiden“.

Farbe der mittleren Wandzone diente als kontrastierender Hintergrund zu den auf Sockeln gestellten hellen Gipsabgüßen.

Unter der aus einem flachen Kappengewölbe bestehenden Decke waren sieben eiserne Bogensehnenbinder gespannt,³⁸⁴ „die mit vergoldeten Zinkfiguren und Arabesken dekorativ verkleidet waren“³⁸⁵. Die stützenlose Eisenkonstruktion war reicher als in anderen Räumen gestaltet, um hervorzuheben, dass dieser Raum „mit der griechischen Kunst dem Höhepunkt der Sammlungen gewidmet war“³⁸⁶. Der Boden bestand aus Terrazzo und war mit sieben schmalen Mosaikstreifen verziert.

Angesichts der vollständigen Zerstörung des Raumes ließ Chipperfield sowohl die Wände als auch Decke und Boden in hellem Marmorbeton gestalten (Abb. 61). Das Material wurde in allen drei Bereichen unterschiedlich verarbeitet und geschnitten. Der Marmorbeton ist beispielsweise am Boden und an den Türen fein geschliffen, an den Wänden hingegen rau belassen. Die Wände sind darüber hinaus mit drei unterschiedlich großen Platten belegt, die an die ursprüngliche Wandaufteilung erinnern.

An der neu eingezogenen Decke weist ebenfalls ein Detail auf die ursprüngliche Bauweise und Dekoration: Die stützenlose Konstruktion wird durch sieben Querbalken, die an die sieben eisernen Deckenbinder der Architektur Stülers erinnern, unterteilt.³⁸⁷ Der Einklang der Farben und des Materials gibt dem Raum³⁸⁸ eine zurückhaltende und zugleich monumentale Wirkung. Einziger Kontrast sind die dunklen Fenster aus Holz auf der Westseite, die hier genauso wie überall im Museum gestaltet wurden. Die architektonische Sprache dieses Raumes steht im Einklang mit den zeitgenössischen Bauteilen, die Chipperfield

³⁸⁴ BUTTLAR 2010, S. 75.

³⁸⁵ HANDRAK 1990, S. 15.

³⁸⁶ WREDE 2009, S. 163.

³⁸⁷ BUTTLAR 2010, S. 76.

³⁸⁸Die Neubauteile sind im Griechischen Saal, so wie auch in den anderen Ausstellungsräumen, die neu gebaut worden sind, aus Beton, auch oft als Werkstein bezeichnet. Die Mischung, die Chipperfield verwendete, besteht zu 85% aus gemahlenem Gestein und zu 15% aus Zement. Interview der Verfasserin mit Dietrich Wildung im Neuen Museum am 20.11.2012.

immer dort verwendet hat, wo die originale Architektur zerstört war. So ist der Griechische Saal, trotz seiner Schlichtheit, eine komplexe Äußerung des Architekten David Chipperfield unter Verweis auf die ehemalige historische Innengestaltung Stülers.³⁸⁹

Nachdem die Gipsabgüsse 1921 endgültig aus dem Neuen Museum auszogen waren,³⁹⁰ standen die Räume für die Ägyptische Sammlung zur Verfügung. Heute sind keine griechischen Skulpturen mehr im Griechischen Saal ausgestellt, sondern ägyptische Kunstwerke aus der Amarna-Sammlung.³⁹¹ Dennoch besteht in diesem Raum keine Diskrepanz zwischen den heute ausgestellten Exponaten und den Motiven der Innenausstattung wie im Römischen Saal, da die einstige Ausschmückung nicht mehr vorhanden ist. Dass der Saal in der Literatur gelegentlich noch mit dem ursprünglichen Namen *Griechischer Saal* bezeichnet wird, führt nicht selten zu Verwirrungen, vor allem weil der Saal sogar im Museumsführer sowohl unter der Bezeichnung Griechischer Saal als auch innerhalb des Ägyptischen Museums in der Kategorie Amarnazeit zu finden ist.³⁹²

Die ägyptischen Skulpturen im Griechischen Saal sind auf schlichten geometrischen Marmorsockeln ausgestellt, die Bezug zu Farbe und Material³⁹³ des Raumes nehmen, sodass sie wie integrierte Bestandteile der architektonischen Raumausstattung erscheinen (Abb. 50). Die reine Geometrie der kubischen Sockel wird durch ihre unterschiedlichen Höhen und Breiten gemildert, was auch dazu beiträgt, dass sich der Raum in bewegte, rhythmische

³⁸⁹ Rundgang und Informationen über den Raum kann man auf der Webseite des Neuen Museums erhalten. Vgl. Url: http://www.neues-museum.de/nm/index.html?r=vestibuel#/griechischer_saal/ (abgerufen am 26.03.2014 um 14.50 Uhr).

³⁹⁰ Die Abgüsse wurden in der Friedrich-Wilhelms-Universität untergebracht, wo sie 24 Räume im Westflügel des Gebäudes einnahmen. Vgl. SCHRÖDER/WINKLER-HORAČEK 2012.

³⁹¹ Vgl. SEYFRIED 2009, S. 98.

³⁹² Vgl. SEYFRIED 2009, S. 13, 98.

³⁹³ Das Material der Sockel ist allerdings anders als der für die übrigen Raumteile benutzte Kunstmarmor. Das Material der Sockel ist der mineralische Werkstoff *Corian*, der sich besonders durch seine glänzende und sehr genaue Oberfläche auszeichnet. Interview der Verfasserin mit Dietrich Wildung im Neuen Museum am 20.11.2012.

Abschnitte gliedert. Den Kunstwerken geben die Sockel einen soliden Halt, und dadurch, dass die Skulpturen von immateriell wirkenden Vitrinen mit schwarzen Umrisslinien umgeben sind, geraten sie visuell in den Raummittelpunkt. Diese Gewichtung wird noch durch den Kontrast der schwarzen Rahmung mit der schlichten, hellen Raumausstattung unterstrichen. Darüber hinaus tragen die Vitrinen zur Harmonie des Raumes bei, weil sie dessen Geometrie wie auch die Formen der Sockel aufgreifen.

Diese Raumästhetik erinnert stark an die Ausstellungsgestaltung in zeitgenössischen Galerien und Museumsräumen. Die Monumentalität des Raumes und der Sockel wird von den filigranen Vitrinen ausgeglichen. Ihre schwarze Konturierung folgt dem gleichen Muster wie in den anderen Räumen. In diesem Gleichgewicht zwischen Schwere und Leichtigkeit wirkt der Raum auf der einen Seite deutlich zurückhaltender als die anderen restaurierten Räume und lässt die antiken Exponate in den Vordergrund treten. Auf der anderen Seite wird gerade in diesem Raum jede Möglichkeit einer Verknüpfung mit den Exponaten, wie Stüler sie ursprünglich konzipiert hatte, vollständig ausgeschlossen. Die nüchterne Architektur Chipperfields bildet eher einen neutralen Hintergrund für die Inszenierung der archäologischen Kunstwerke, sodass anstelle der didaktischen Erläuterung Kontemplation tritt. Der Griechische Saal verhilft den Skulpturen mit Monumentalität und strenger Geometrie zu Erhabenheit, die auch vom Betrachter empfunden werden soll.

4.3 Das Spannungsfeld der Beziehung zwischen Exponaten und Architektur

Nach der exemplarischen Beschreibung der Restaurierungsmethode anhand dreier Räume wird in diesem Abschnitt die Beziehung zwischen den Exponaten und der Architektur im Neuen Museum untersucht. Ziel der Analyse ist, darzulegen, auf welcher Grundlage diese Beziehung nach der Restaurierung des Museums basiert.

Alexander Schwarz betonte in einem Vortrag, dass die größte Schwierigkeit bei der Einrichtung der Räume im Neuen Museum darin lag, eine Balance zwischen der neuen und der alten Architektur zu finden.³⁹⁴ Die Lösung bestand darin, die schlichte Architektur der neuen Räume harmonisch zu der der alten zu fügen. Diese harmonische Angleichung von Alt und Neu habe die Architektur des Museums gegenüber den Kunstwerken funktional gemacht und diese in das Zentrum der Museumspräsentation gestellt. Dem gegenüber wurde allerdings der Einwand gemacht, die Architektur des Neuen Museums trete zu dominant auf. Die wechselvolle Gestaltung zwischen alten und neuen Räumen lenke von der Betrachtung der Exponate ab und rücke diese in den Hintergrund, sodass das eigentliche Ausstellungsobjekt im Neuen Museum die Architektur selbst sei und nicht die Kunstwerke.

In diesem Zusammenhang wurde auch von „Ruinenästhetik“ gesprochen. Damit war gemeint, dass das Neue Museum seine selbstbezogene ästhetische Erscheinung in der Inszenierung des Bruchs und der Beschädigungen finde. In der Sichtbarmachung der Kriegs- und Zeitspuren erkannte man aber auch die außergewöhnliche Leistung Chipperfields. Der beschädigt belassenen Architektur komme eine spezielle „Aura des Authentischen“³⁹⁵ zu, welche in Korrespondenz

³⁹⁴ SCHWARZ „Erhaltenes erhalten, Verlorenes erinnern – zum Wiederaufbau des Neuen Museums in Berlin.“ Vortrag im Rahmen der Vortragsreihe „Schinkel Salon“ am 22.11.2012 im Kulturforum, Berlin.

³⁹⁵ GEIPEL 2009, S. 14.

zu den archäologischen Kunstwerken stehe. Ein Kommentar hierzu von Dietrich Wildung lautet: „Bauwerk und Ausstellungskonzepte stehen im Dialog.“³⁹⁶

Diese Aufspaltung in Ablehnung und Befürwortung der Architektur des wiederaufgebauten Neuen Museums zeigt, dass die Frage, die Architekten und Museumsdirektoren seit den ersten Museumsprojekten im 19. Jahrhundert beschäftigt, ob nämlich Museumsarchitektur schlicht und zurückhaltend oder prächtig und reich dekoriert sein soll,³⁹⁷ nach wie vor Kontroversen hervorruft. Seit damals werden beide Auffassungen abwechselnd erprobt und die verschiedenen Präsentationsmöglichkeiten der Kunstwerke untersucht. Ohne die historische Debatte wiederholen zu wollen, soll dieser Hinweis betonen, dass die Frage, inwieweit die Architektur auf die Exponate wirkt, für die Museumsgestaltung grundlegend ist. Wenn man diese Frage in Bezug auf das Neue Museum stellt, ist sie auf den ersten Blick schwierig zu beantworten, denn das Museum bietet nach seiner Restaurierung kein eindeutiges Raumausstattungskonzept, sondern unterschiedliche Raumerlebnisse, die eine Skala von bunt und reich bis schlicht und zurückhaltend abdecken. Restaurierte Räume mit ihrer ursprünglichen Innendekoration, wenn auch in einem reparierten Zustand, geben sich farbenfroh und eindrucksvoll und stehen den neu gebauten modernen Räumen in schlichter Einfachheit gegenüber. Auch in der Raumauffassung unterscheiden sich die alten von den neuen Räumen. Während die historischen Räume wie archäologische Exponate behandelt werden, nehmen die neuen Räumen in ihrer zeitgenössischen Form Bezug auf die minimalistische Architektur und dienen den Exponaten als neutraler Hintergrund.³⁹⁸

Die unterschiedliche Raumgestaltung im Neuen Museum lässt also kein eindeutiges Urteil darüber fällen, ob die Architektur des Neuen Museum gegenüber den Kunstwerken dominant oder unterstützend wirkt. Das Verhältnis zwischen Architektur und Exponat kann jedoch differenziert nach zwei Kategorien

³⁹⁶ WILDUNG 2009, S. 67.

³⁹⁷ Vgl. PLAGEMANN 1967; JOACHIMIDES 2001; SEEHAN 2002.

³⁹⁸ MAIER-SOLGK 2003, S. 29.

interpretiert werden, wie im Folgenden gezeigt wird:

Auf einer ersten Ebene tritt die Architektur des Neuen Museums selbst als Ausstellungsobjekt auf. Sie zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters bereits beim Betreten des Gebäudes an und dominiert das Raumerlebnis mit den Überresten ihrer historischen Gestalt und Dekoration. Als eigener Ausstellungsgegenstand wird sie als eines der reichsten Beispiele enzyklopädischer Museumsgestaltung des 19. Jahrhunderts präsentiert. Ihr Wert liegt daher gerade in ihrer eigenen Geschichte.³⁹⁹ Besonders stark tritt das Architektur-Exponat in den restaurierten Räumen auf, wo die Reste der Originalsubstanz zum Teil gut erhalten sind. In diesen Räumen nehmen die archäologischen Kunstwerke, auch wenn sie als eigentliche Ausstellungsobjekte präsentiert werden, keine zentrale Stellung ein.

Grund für die Dominanz der Architektur in diesen Räumen ist, dass hier das erstrangige Erfordernis war, sie zu restaurieren, und nicht, eigens für die Präsentation der Exponate gestaltete Räume zu entwerfen. Die Exponate wurden erst nach der Wiedererrichtung des Gebäudes neu verteilt und folglich an die Architektur angepasst statt umgekehrt.

Auf einer zweiten Ebene treten die Exponate in den Vordergrund. Das geschieht vor allem in den zeitgenössisch wiederaufgebauten Räumen, in denen die Gestaltung im Hinblick auf die Ausstellung von archäologischen Exponaten konzipiert wurde. Als Beispiel wurde im Abschnitt 4.3.3 der Griechische Saal vorgestellt, in dem die zeitgenössische Architektur die Exponate in das Zentrum der Betrachtung stellt. Die schlichte Umgebung unterstützt sowohl farblich als auch materiell die Präsenz der Kunstwerke.

³⁹⁹ Diese Idee stand schon vor dem Wettbewerb im Mittelpunkt der restauratorischen Aufgabe. Handrak berichtet: „Das Neue Museum als Gesamtkunstwerk mit einer einmaligen Ausstattung aus der Glanzzeit des Historismus im Museumsbau des 19. Jahrhunderts ist eine große Herausforderung für die Denkmalpflege und die Museumsfachleute. Zunächst müßte aber eine Lösung für eine museale Konzeption gefunden werden, die die erhaltene und rekonstruierbare Originalsubstanz in Einklang mit den modernen Nutzungsanforderungen an ein Museum bringt, so daß ein harmonisches Kulturerlebnis von Denkmal und Museum entstehen kann. Das Meisterwerk von Friedrich August Stüler darf nicht dem Druck kurzfristiger Interessen geopfert werden.“ HANDRAK 1990, S. 18.

Beide Ebenen der Interaktion von Architektur und Kunstwerk lassen die Architektur des Neuen Museums ebenso als Hülle wie als Exponat erscheinen. Insbesondere die architektonischen Bereiche des 19. Jahrhunderts treten als Exponate auf. Sie werden als Teil der archäologischen Ausstellung verstanden, obwohl sie einer anderen kunstgeschichtlichen Epoche als die Exponate angehören. Die Wahrnehmung von Architektur als Exponat stellt sich ein, weil die Ausstellung im Museum keiner chronologischen, sondern einer thematischen Ordnung folgt. Dadurch kann der Betrachter in einem einzigen Raum Objekte verschiedener Epochen anschauen. Durch die thematische Anordnung wird kein logischer Bruch verursacht, auch wenn die Objekte zeitlich nicht miteinander verbunden sind.

Die Präsentation von Architektur als Exponat in einem Gebäude, das selbst Exponate beinhaltet, läuft allerdings Gefahr, dass die Architektur in Konkurrenz zu den Exponaten tritt. Diese Gefahr scheint heute umso größer, als Museumsarchitektur immer mehr „allein der architektonischen Wirkung verpflichtet“⁴⁰⁰ zu sein scheint. Dabei wird vergessen, dass es ihre vorrangige Aufgabe ist, eine Beziehung zu den Artefakten herzustellen. Die Entscheidung für Chipperfields Restaurierungsprojekt war sicherlich auch eine Entscheidung gegen die Dominanz der Architektur gegenüber dem musealen Inhalt. Wäre der Wettbewerbsbeitrag des Amerikaners Frank O. Gehry zur Ausführung gekommen, hätte der Museumsbau als Attraktion im Vordergrund gestanden. Auch Chipperfields Architektur tendiert dazu, wenngleich in einer völlig anderen Art und Weise, starke Raumeindrücke hervorzurufen. Diese kommen insbesondere durch die wechselvolle Kombination von Alt und Neu zustande. Die archäologische Reparatur dient also nicht immer nur der Präsentation der Exponate, sondern auch der Inszenierung der Architektur, die nicht zuletzt Chipperfields persönliche Interpretation der Stülerschen Architektur darstellt.

Die Beziehung zwischen Raum und Exponat im Neuen Museum scheint

⁴⁰⁰ BAUMSTARK 2003, S. 23.

demnach eine nicht lösbarer Aufgabe zu sein. Es sei hier an die Worte von Ada Louise Huxtable erinnert, die schrieb:

„Wenn ein Museum und sein Inhalt zu einem ästhetischen Ganzen verschmelzen, passiert etwas Außerordentliches. Die Kunst wird erweitert und erhöht, und der Betrachter hat mehr davon und reagiert intensiver. Die Herausforderung besteht für Architekten wie Museumsdirektoren darin, die Synthese aus dem Kunstwerk und seiner räumlichen Situation herzustellen. Darin liegt das Geheimrezept eines wirklich großen Museums.“⁴⁰¹

Unter diesen Gesichtspunkten würde man wahrscheinlich Stülers Raumkonzeption als die beste Lösung für die Ausstellung der Exponate im Neuen Museum betrachten. In den originalen Räumen korrespondierten Architektur und Kunstwerk perfekt miteinander, was zu einer harmonischen Wahrnehmung des Ganzen beitrug. Eine Alternative zur Idee Stülers, die ebenfalls ein stimmiges Ambiente für die angemessene Wahrnehmung der Exponate schafft, lässt sich jedoch auch in anders gearteten Raumgestaltungen finden, wie das folgende Kapitel anhand des Beispiels der Glyptothek in München und deren Wiederherstellung nach ihrer Zerstörung gezeigt wird. Ob diese architektonische Lösung für die Wahrnehmung von Kunstwerken angemessener ist als das Konzept von Chipperfield für das Neue Museum, soll in einem direkten Vergleich der beiden Museumsbauten im Kapitel 7 festgestellt werden.

⁴⁰¹ HUXTABLE zit. nach NEWHOUSE 1998, S. 220.

4.4 Die Organisation der Sammlungen im museologischen Programm

Seit dem 16. Oktober 2009 sind im Neuen Museum folgende Sammlungen zu besichtigen:⁴⁰² das Ägyptische Museum, das Museum für Vor- und Frühgeschichte und ein Teil der Antikensammlung.

Die Auswahl der Sammlungen für das Neue Museum ist als Ergebnis der bereits in der DDR und nach der Vereinigung der Sammlungen von Ost- und West-Berlin im Jahr 1990 ständig weiterentwickelten Konzeption für die Berliner Museen entstanden, wie bereits im Kapitel 3 dargestellt.⁴⁰³ Im Rahmen der Neuverteilung der Sammlungen wurde für die Museumsinsel der sogenannte *Masterplan Museumsinsel*⁴⁰⁴ entworfen, der seinen Schwerpunkt auf die archäologischen Sammlungen legt und die fünf Museen auf der Spreeinsel nicht nur architektonisch, sondern auch inhaltlich miteinander in Beziehung setzt. Dieser Zusammenhang wird unter anderem durch die Idee einer unterirdischen *Archäologischen Promenade* unterstrichen, die den schnellen Rundgang durch die Museen vereinfachen soll. Die Konzeption des Masterplans Museumsinsel kann in dieser Arbeit nicht vertieft werden. Für ein besseres Verständnis der Organisation des Neuen Museums ist es dennoch wichtig, nochmals zu erwähnen, dass sein Wiederaufbau sowohl architektonisch als auch inhaltlich nicht isoliert, sondern als Teil eines größeren Gesamtkonzepts geplant wurde. Dieses Gesamtkonzept berief sich als Inspirationsquelle auf die ursprünglich von Stüler und Friedrich Wilhelm IV. entworfene Idee einer „Freistätte der Kunst und Wissenschaft“, versuchte aber auch, die Anlage aufzuwerten und gegenüber

⁴⁰² Url:

<http://www.bbr.bund.de/BBR/DE/Bauprojekte/Berlin/Kultur/Museumsinsel/NeuesMuseum/neuesmuseum.html> (abgerufen am 19.03.2014 um 19.44 Uhr).

⁴⁰³ Vgl. KAP. 3, Absatz 3.3.

⁴⁰⁴ Vgl. LEPIK 2000; SCHUSTER 2003; EISSENHAUER 2012.

großen musealen Komplexen, wie es sie in London und Paris gibt, wettbewerbsfähiger zu machen.⁴⁰⁵

Aus dem Wunsch, die Museumsinsel durch den Verweis auf ihre eigene Geschichte neu entstehen zu lassen, erwuchs auch die Idee, in das Neue Museum einen Teil seiner ursprünglichen Sammlungen zurückzubringen. Wie diese Sammlungen im Museum angeordnet wurden und welche Ausstellungskonzeption sie repräsentieren, wird in diesem Abschnitt erläutert.

Die insgesamt auf vier Etagen verteilten Sammlungen sind in zwei Gruppen, ägyptische und vorgeschichtliche Exponate, untergliedert. Die Ägyptische Sammlung ist als Teil der Archäologischen Promenade im gesamten Kellergeschoss sowie im ersten und zweiten Obergeschoss des westlichen Traktes ausgestellt. Die Sammlung für Vor- und Frühgeschichte nimmt das gesamte dritte Obergeschoss ein, von wo aus sie sich über die Räume des östlichen Traktes im zweiten Obergeschoss nach unten bis in das Erdgeschoss erstreckt. Die Antikensammlung wird als Teil des Museums für Vor- und Frühgeschichte – unter der thematischen Zuweisung *Zypern* im ersten sowie *Römische Provinzen* im zweiten Obergeschoss – ausgestellt.

Wie die Verteilung der Exponate bereits andeutet, wird im Neuen Museum kein zusammenhängender Rundgang angeboten, vielmehr bilden die beiden Sammlungen eigene, voneinander unabhängige Rundgänge. Während das Ägyptische Museum sich auf der westlichen Museumsseite von unten nach oben bis zum zweiten Obergeschoss erstreckt, nimmt das Vor- und Frühgeschichtliche Museum von oben nach unten bis zum ersten Obergeschoss die gesamte östliche Museumshälfte ein. Auch in der ursprünglichen Konzeption von Stüler hatten die Sammlungen unterschiedlichen Charakter. Ihre Aufstellung in chronologischer Ordnung verband sie aber zu einem Ganzen, da sie die Entwicklung der menschlichen Kunstfertigkeiten nachzeichnete und somit dem Museum eine klare Konzeption verlieh.

⁴⁰⁵ Tagesspiegel v. 18.11.1997; F.A.Z. v. 30.10.2001; SOHNE 2006.

Im Gegensatz zu dieser ursprünglichen Konzeption sind die Kunstwerke heute thematisch angeordnet. Diese Systematik wurde deshalb bevorzugt, weil sie, anders als vorher, Flexibilität garantiert. Das von Stüler entworfene Konzept, die enzyklopädische Darstellung der Kunstartwicklung, bedeutet nach den Kriterien der heutigen Ausstellungspraxis eine zu große Zielsetzung. Stattdessen wird die thematische Anordnung verfolgt, weil sie geschlossene Schwerpunkte ermöglicht, die unabhängig vom empfohlenen Rundgang besichtigt werden können. So können im Ägyptischen Museum beispielsweise Räume zu den Themen *Pharao* und *Tempel* aufgesucht oder im Museum für Vor- und Frühgeschichte zu den Schwerpunkten *Germanen*, *Völkerwanderungszeit* und *Mittelalter* besichtigt werden. Die Direktoren der Sammlungen betonen: „Die Gliederung der Ausstellung folgt nicht der [...] üblichen historischen Struktur, sondern setzt an ihre Stelle eine thematisch determinierte Raumfolge.“⁴⁰⁶

Dank dieser Neuordnung wird die Ausstellung von der ursprünglich strengen räumlichen Reihenfolge befreit, die im Fall der chronologischen Ordnung erforderlich ist. Allein daran lässt sich die Tendenz beobachten, die Museumskonzeption auf einen effektiven und schnellen Besuch auszurichten. Damit aber die einzelnen Räume dennoch miteinander in Verbindung stehen, verfolgt das Museum eine thematisch übergreifende Konzeption, „die geographisch von Nordafrika bis Skandinavien, vom Iran bis zur iberischen Halbinsel reicht und historisch die Zeitspanne vom Paläolithikum bis ins Mittelalter [...] umgreift“⁴⁰⁷. Auf diese Weise sind die Sammlungen in kleine, vereinfachte Einheiten gegliedert und zugleich in einem größeren musealen Konzept eingeschlossen. Diese Lösung erscheint den Kuratoren nicht nur vorteilhaft, weil sie einem breiteren Publikum den Zugang zu den Sammlungen erleichtert, wie die Museumsdirektion verlautbaren lässt, sondern auch, weil sie die Möglichkeit bietet, die aus der Restaurierung resultierenden unterschiedlichen

⁴⁰⁶ SCHOLL/WEMHOFF/ WILDUNG 2009, S. 22.

⁴⁰⁷ SCHOLL/WEMHOFF/ WILDUNG 2009, S. 21.

Raumausstattungen mit Blick auf etwaige Anknüpfungspunkte zwischen Objekten und historischem Raum herauszuarbeiten.⁴⁰⁸ Eine solche Strategie, historische Räume in die Ausstellung mit einzubinden, war schon 1989 von Ernst Badstübner und Hartmut Dorgerloh vorgeschlagen worden:

„Es ist notwendig, eine Ausstellungsform zu entwickeln, die sich den architektonischen wie bildkünstlerischen Qualitäten der ursprünglichen Raumgestaltung nicht verschließt, sondern sie trotz gegensätzlicher Inhalte im Dargestellten als ein das Besichtigungserlebnis steigerndes Potential begreift. Man lernt auch andernorts, daß im historischen Gebäude nicht nur Exponate, sondern auch die Architektur, die Räume und ihre Ausmalungen Gegenstand der Betrachtung sind und wesentlich zur Anziehungskraft des Museums beitragen. Voraussetzung dafür ist allerdings die Bewahrung der Einheit der Architekturidee, im Falle des Museums die der Grundelemente des baukünstlerischen Gesamtwerks, die Stülers Leistung innewohnen. Gestalt und Struktur des Gebäudes sollten dem Wechsel von Ausstellungskonzeptionen nicht geopfert werden, wie etwa Säulen- und Bogenstellungen in den Räumen, deren prägende Gliederung sie ausmachen.“⁴⁰⁹

Auf Grundlage dieser Überlegungen, die Chipperfields Restaurierungskonzept bereits antizipierten, wurden nach dem abgeschlossenen Wiederaufbau des Museums verschiedene Konzepte entwickelt, die auf unterschiedliche Weise Verknüpfungen zwischen Exponaten und Architektur herstellen sollten. In Anlehnung an die Drei-Stufen-Restaurierungsstrategie für das Gebäude können drei Kategorien der Ausstellungsgestaltung identifiziert werden, die unterschiedliche Verknüpfungsmöglichkeiten zwischen Exponaten und Architektur bieten. Die erste Kategorie betrifft Räume, in denen der Bezug zwischen Wanddekoration und Exponat hergestellt wird. In diesen Räumen ist die Wanddekoration noch erhalten, daher kann die inhaltliche Bedeutung der Exponate im Sinne des Stülerschen Prinzips mithilfe von Bildern veranschaulicht werden. Ein geeignetes Beispiel hierfür ist der frühere *Vaterländische Saal* (Abb. 62), heute thematisch *Odin, Urnen, Beutekunst* bezeichnet, in dem „Nordische

⁴⁰⁸ SCHOLL/WEMHOFF/ WILDUNG 2009, S. 21.

⁴⁰⁹ BADSTÜBNER/DORGERLOH 1989, S. 31.

Götter und Heldengestalten [...] die oberen Wandzonen des Saales“ noch „erstaunlich gut prägen“⁴¹⁰ und Objekte aus derselben Zeit ausgestellt werden. Die in Vitrinen gezeigten Exponate hatten den Wandgemälden einst als Vorlage gedient. „So wird diese besondere, didaktisch geprägte Ausstellungskonzeption Stülers [in diesem Raum] wieder nachvollziehbar.“⁴¹¹

Dieselbe Strategie wird im Römischen Saal verfolgt, dessen Exponate aus den römischen Provinzen Bezug auf die bruchstückhaften Reste der Innendekoration nehmen (Abb. 59–60). Wie bereits im Abschnitt 4.3.2 dargelegt, tritt der Verweis auf die Gemälde in diesem Raum angesichts ihres beschädigten Zustands jedoch weniger deutlich hervor.

Auch im *Mythologischen Saal* und im *Gräbersaal* nehmen die ägyptischen Kunstwerke Bezug auf die noch sehr gut erhaltenen ägyptisierenden Ausmalungen (Abb. 63).⁴¹² Die genannten Räume stellen Beispiele einer glücklichen Verbindung zwischen Exponat und Architektur dar, die allerdings nicht durchgehend hergestellt werden konnte.

Eine weitere Kategorie der Verknüpfung zwischen Architektur und Exponaten umfasst jene Räume, in denen eine Verbindung zwischen Raum und Vitrine hergestellt wird. In diesen Räumen, deren ursprüngliche Dekoration vollständig verloren ist, nehmen die Vitrinen, welche eigens für die Exponate geschaffen wurden, die Proportionen und Volumen des Raumes wieder auf. Dies konnte am Beispiel des Griechischen Saales im Abschnitt 4.3.3 bereits eingehend gezeigt werden (Abb. 50). Die Vitrinen wurden nach Entwürfen des italienischen Designers Michele De Lucchi angefertigt, der zusammen mit dem damaligen Direktor des Ägyptischen Museums, Dietrich Wildung, individuelle Lösungen für jeden Raum entwickelte. Charakteristisch sind die sichtbaren schwarzen Kanten aus Metall. Anders als bei den meist vollständig transparenten Vitrinen aus Plexiglas oder Kunststoff, die üblicherweise verwendet werden, lassen die

⁴¹⁰ SCHOLL/WEMHOFF/ WILDUNG 2009, S. 25.

⁴¹¹ SCHOLL/WEMHOFF/ WILDUNG 2009, S. 26.

⁴¹² Vgl. BUTTLAR 2010, S. 46–47.

Metalleinfassungen die Objekte in ihrem eigenen Raum erscheinen. Laut Wildung schaffen die Vitrinen einen imaginären Raum für die Skulpturen, der sie in Bewegung bringt.⁴¹³

Die letzte Kategorie der Verknüpfung zwischen Architektur und Exponaten umfasst Räume, in denen der jeweilige Raum und die Geschichte des Museums miteinander in Beziehung gesetzt werden. Die thematische Ausstellung weist auf die Geschichte der Sammlung, auf die ursprüngliche Ausstellung oder auf die Gründung des Museums. Als Beispiel sei die Treppenhalle genannt, in der „die in drei Registern an Nord- und Südwand [...] angeordneten historischen Abgüsse klassischer Architekturfriese (Parthenon, Hephaisteion, Mausoleum von Halikarnass, Nereidenmonument von Xanthos) [...] an die herausragende Bedeutung des Hauses als Abgussmuseum im 19. und frühen 20. Jahrhundert“⁴¹⁴ erinnern (Abb. 64). Bei diesen Abgüsse handelt es sich um Originale, die im 19. Jahrhundert in der Treppenhalle die Höhepunkte der griechischen Kunst unterstreichen sollten. Obwohl die Treppenhalle heute kein Ausstellungsraum mehr ist, wurden die Reliefs erneut dort angebracht, um eine Vorstellung von der ursprünglichen Ausstattung zu vermitteln.

Ein weiterer Ort im Gebäude, an dem Objekte ausgestellt sind, die nicht zu den Sammlungen gehören, ist das *Bernwardzimmer* im zweiten Obergeschoss, heute auch *Fragmentarium* genannt (Abb. 65). Hier werden Reste der originalen Raumausstattung des Neuen Museums in der Absicht ausgestellt, die frühere Museumskonzeption lebendig zu halten. Verschiedene Objekte wie originale Pultvitrinen, Architekturfragmente oder Teile der ursprünglichen Dekoration und der Wandmalerei – zum Beispiel Reste der Kaulbach-Fresken, Tontöpfe usw. – sind hier zu sehen. Sie wurden nicht in die Restaurierung eingebunden und bilden in diesem kleinen Raum eine vom übrigen Rundgang unabhängige Ausstellung.

⁴¹³ Wildung betont, dass die Idee, die Vitrinen so zu gestalten, durch die Arbeit *La Cage* (1949–1950) von Alberto Giacometti angeregt wurde. Auch die Bilder von Francis Bacon, in denen die Figuren durch Linien und Rahmen an Bewegungen gewinnen, hatten dazu inspiriert. Interview der Verfasserin mit Dietrich Wildung im Neuen Museum am 20.11.2012.

⁴¹⁴ SCHOLL/WEMHOFF/WILDUNG 2009, S. 22.

Der Überblick über die museologische Organisation der Objekte macht deutlich, dass das Prinzip der unterschiedlichen Raumgestaltung heute noch im Neuen Museum existiert. Auch nach dem Wiederaufbau zeigt das Gebäude eine Vielfalt von architektonischen Lösungen, die unterschiedliche Eindrücke beim Besucher hervorrufen. Was hingegen im Vergleich zur ursprünglichen Konzeption fehlt, ist ein abgeschlossenes Konzept, das Exponate und Räume über den gesamten Museumsrundgang hinweg miteinander verbindet und dem Ganzen einen übergeordneten Sinn verleiht. Nur in einzelnen Raumeinheiten, die ein spezifisches Thema behandeln, entsteht eine logische bzw. didaktische Beziehung zwischen den Kunstwerken. Diese Beziehung findet aber in anderen Sälen keine Fortsetzung, sodass von einer Gesamtkonzeption nicht gesprochen werden kann, sondern von einzelnen kleinen, voneinander getrennten Themenkomplexen.

Schlüssig hingegen erscheint als verbindendes Element in der neuen Ausstellungskonzeption des Neuen Museums die wiederkehrende Berufung auf Geschichte und Architektur des Museums. Die Erinnerung an die frühere architektonische und künstlerische Museumsgestaltung steht im Mittelpunkt des Museumskonzepts.⁴¹⁵ So werden in allen drei Raumkategorien immer wieder Bezüge zwischen Architektur und Kunst offengelegt, sei es, dass die Kunstwerke auf die ursprüngliche Innendekoration Stülers verweisen oder die ursprüngliche Architektur abstrakt-modern zitiert und interpretiert wird oder gar Reste der ursprünglichen Architektur neu arrangiert werden.

Aus diesen Beobachtungen lässt sich schließen, dass der Schwerpunkt des Neuen Museums seine eigene Architektur ist. Das Gebäude ist, wie die drei Museumsdirektoren der drei Sammlungen, Andreas Scholl (Skulpturensammlung), Matthias Wemhoff (Museum für Vor- und Frühgeschichte) und Dietrich Wildung (damaliger Direktor des Ägyptischen Museums und der Papyrussammlung), es

⁴¹⁵ Die Informationen über die Konzeption der einzelnen Einheiten sind dem Interview der Verfasserin mit Marion Bertram am 20.11.2012 entnommen.

ausdrückten, „ein archäologisches Denkmal des 19. Jahrhunderts“⁴¹⁶. Erst in einem zweiten Moment biete das Neue Museum „ein stimmiges Ambiente für die archäologische Hinterlassenschaft des Altertums“⁴¹⁷.

Die Trennung der Sammlung für Vor- und Frühgeschichte von der Ägyptischen Sammlung zeigt einen weiteren Wandel auf: von der enzyklopädischen Ausstellung der Kulturgeschichte wie zu Zeiten Stülers und Olfers zur spezialisierten Ausstellung, die je nach Sammlung unterschiedliche Ausstellungsmethoden und Fachkenntnisse anwendet.⁴¹⁸ Die Direktoren entwickelten somit ein Konzept, das ganz im Geiste unserer gegenwärtigen Zeit versucht, die Verbindung zwischen Objekten und Publikum direkt und visuell herzustellen. Kleine unabhängige Themenbereiche, die getrennt voneinander ausgearbeitet werden, sind dank der „Unmittelbarkeit des Raumerlebnisses“ für unsere heutige Angewohnheit, Wissen in fragmentarischer Weise aufzunehmen, besonders geeignet.

⁴¹⁶ SCHOLL/WEMHOFF/ WILDUNG 2009, S. 22.

⁴¹⁷ SCHOLL/WEMHOFF/ WILDUNG 2009, S. 22.

⁴¹⁸ Interview der Verfasserin mit Dietrich Wildung im Neuen Museum am 20.11.2012.

KAPITEL 5: Die historische Glyptothek

Nach der Darstellung des historischen Neuen Museums im Kapitel 2 wird in diesem Kapitel die Gründung der Münchener Glyptothek im 19. Jahrhundert aufgezeigt. Nachdem die Glyptothek im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, liefert die Beschreibung der ursprünglichen Konzeption wichtige Informationen zum Verständnis der neuen Konzeption, die im folgenden Kapitel zusammen mit der Wiederaufbaugeschichte der Glyptothek wiedergegeben wird. Diese Informationen sind darüber hinaus für diese Arbeit relevant, weil sie deutlich machen, warum die Glyptothek als Vergleichsbeispiel zum Neuen Museum gewählt wurde.

5.1 Gründung der Glyptothek durch Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze (1816–1830)

Die Glyptothek in München wurde im Jahr 1830 vom König Ludwig I. von Bayern eröffnet. Seit seiner Italienreise 1804–1805 sammelte Ludwig mithilfe des Bildhauers Konrad Eberhard, des Malers Georg von Dillis und später insbesondere seines Kunstabtienten Johann Martin von Wagner sowie des Archäologen Carl Haller von Hallerstein systematisch antike Skulpturen aus Rom und Griechenland. Seine Absicht war, eine Sammlung zu erstellen, die die schönsten originalen Skulpturen der Antike vorwies. Als die Sammlung ausreichend gewachsen war,⁴¹⁹ veranstaltete der damalige Kronprinz im Jahr 1814 einen Wettbewerb für einen Museumsbau, der die antiken Skulpturen

⁴¹⁹ Ludwig konnte 1812 nach dem Erwerb der kostbaren Skulpturen der Ägineten „eine Sammlung sein eigen nennen, die wirklich seinem Anspruch genügte“. Vgl. WÜNSCHE 1986, S. 11; PLAGEMANN 1967, S. 43.

beherbergen sollte.⁴²⁰ Im Ausschreibungstext waren die Bedingungen für die Bauausführung mit besonderer Rücksicht auf die Gestaltung des Außenbaues, das *im reinsten antiken Stil*⁴²¹ ausgeführt werden sollte, formuliert. Unter den zahlreichen Architekten, die am Wettbewerb teilnahmen, gelang es Leo von Klenze mit drei Versionen seines Projekts⁴²², den Kronprinzen zu überzeugen. 1816 wurde er mit dem Bau beauftragt, 1830 schloss er die Bauarbeiten ab.

Den Bau eines Museums hatte Kronprinz Ludwig schon vor der Wettbewerbsausschreibung ins Auge gefasst, und zwar im Zuge des großen Erneuerungsplans für die Stadt München.⁴²³ Bereits 1809 war der Architekt Karl von Fischer beauftragt worden, einen repräsentativen Ort in der Stadt, den Königsplatz, zusammen mit einem Antikenmuseum, der Glyptothek, und einer Ruhmeshalle, der Walhalla, zu erschaffen. In Fischers Entwurf⁴²⁴ war der Platz quadratisch angelegt, das Museum auf der Nordseite und die Ruhmeshalle gegenüber auf der Südseite vorgesehen. 1816 änderte Klenze diesen Plan⁴²⁵, indem er auf der westlichen Seite einen weiteren Bau projektierte, die Propyläen⁴²⁶ (Abb. 66). Die ursprüngliche Grundform des Königsplatzes blieb damit unverändert; er erhielt aber durch das zusätzliche Gebäude eine abgeschlossene Form. Diese Abänderung des Entwurfs erachtete Klenze für

⁴²⁰ Der Wettbewerb wurde 1814 von der Königlichen Bayerischen Akademie der bildenden Künste ausgeschrieben. Vgl. PLAGEMANN; LEINZ 1980, S. 98; DUNKEL 2002.

⁴²¹ Der Bau sollte „dans le style antique le plus pur“ ausgeführt werden. Mit diesem Satz wurde im Ausschreibungstext die stilistische Vorgabe für die Gestaltung des Baus angegeben. Vgl. *Programme pour trois prix d'Architecture*: GHA 88/4/2; SCHWAHN 1983 S. 291; LEINZ 1980, S. 98.

⁴²² Klenze reichte im November 1815 drei Entwürfe für die Glyptothek in drei verschiedenen Stilrichtungen ein: Der erste Entwurf war im griechischen Stil, der zweite im römischen und der dritte im Stil der italienischen Renaissance. Vgl. BUTTLAR 1999, S. 110; PLAGEMANN 1967, S. 43; LEINZ 1980, S. 136–138 und 143–153. SCHWAHN 1983, S. 37.

⁴²³ 1806 war Bayern Königreich geworden und München dessen Hauptstadt. Die Stadt musste daher neu geordnet werden, damit ihre repräsentative Rolle unterstrichen würde. Vgl. BERGMANN 1980, S. 296, und PLAGEMANN 1967, S. 43.

⁴²⁴ Weitere Details über Fischers Projekt für den Königsplatz vgl. LEINZ 1980 S. 107; BERGMANN 1980, S. 296; PLAGEMANN 1967, S. 43.

⁴²⁵ Weitere Details über Klenzes Projekt für den Königsplatz vgl. u. a. Bergmann 1980; Buttlar 1999 und Nerdinger 2000.

⁴²⁶ Vgl. BUTTLAR 1999, S. 135, und BERGMANN 1980, S. 296.

wichtig, da die symmetrische und ruhige Struktur des Platzes das Gebäude der Glyptothek monumental erscheinen ließ und seine Funktion als erhabener Ort der Kunst unterstützte.

Die Idee, eine städtebauliche Anlage mit einem Kunstmuseum an prominenter Stelle der Stadt zu bauen, lässt die geistige Verwandtschaft zwischen dem Königsplatz in München und der *Freistätte der Kunst und Wissenschaft* in Berlin erkennen. In beiden Fällen nahm das Ensemble symbolisch Bezug auf die Antike. In Berlin wurde es in der Art eines römischen Kaiserforums geplant, während in München die Athener Akropolis Vorbild war. Allerdings stand in Berlin die Idee von einem wissenschaftlichen Zentrum im Vordergrund, der Königsplatz in München sollte vornehmlich eine repräsentative Funktion erfüllen. Wie der Name bereits besagt, war die *Freistätte der Kunst und Wissenschaft* ausdrücklich dem Studium bzw. der Vermittlung von Wissen gewidmet. Der Königsplatz war hingegen mit der Person Ludwigs verbunden, der als König und Kunstmäzen an diesem Ort die Antike als Vorbild für die Erneuerung der Nation etablieren wollte.⁴²⁷ Auch die Museumsplanung war in München stärker mit dem Stifter verbunden als in Berlin. In der preußischen Hauptstadt wurde das Neue Museum, wie zuvor das heute so genannte Alte Museum, von einer Fachkommission konzipiert,⁴²⁸ während der bayerische Kronprinz in München die Konzeption der Glyptothek in großen Teilen selbst festlegte. Die Glyptothek wurde als sein Eigentum gegründet und sollte seinen Vorstellungen entsprechen. Die Berliner Museen wurden hingegen als öffentliche Einrichtungen gesehen. Die Planungsgeschichte der beiden Museen in Berlin und München zeigt auf, dass die jeweiligen Auftraggeber unterschiedliche Beweggründe hatten, was die Bestimmung der Museen wesentlich beeinflusste: Während Friedrich Wilhelm IV. aus eigenem künstlerischen und historischen Interesse ein wissenschaftliches Museum gründen wollte, ging es Ludwig darum, eine repräsentative Anstalt zu

⁴²⁷ BERGMANN 1980, S. 307.

⁴²⁸ JOACHIMIDES 2001, S. 18.

gründen, die durch das öffentliche Ausstellen vorzüglicher Kunstwerke den Geschmack der Besucher bildete und ideelle Werte vermittelte.⁴²⁹ Einige Autoren haben die Museumsgründung zudem seinem Bedürfnis zugeschrieben, seine Macht als Herrscher unter Beweis zu stellen.⁴³⁰ Auf die Diskussion um die Beweggründe Ludwigs soll hier aber nicht näher eingegangen werden. Gleichwohl fügt sich das Vorhaben in die kulturelle und politische Situation der Zeit ein: In der Mitte des 19. Jahrhunderts spielten öffentliche Antikensammlungen eine wichtige soziale und politische Rolle.⁴³¹ Der allgemeine Zugang zu privaten Sammlungen diente einerseits dem Erwerb von Bildung, andererseits war die Öffnung der königlichen Sammlung ein politisches Instrument der Konsolidierung des Machtanspruchs. Carole Paul formuliert dies folgendermaßen:

"Public museums [...] were also expression of Enlightenment values [...]. These values were an impetus to broad access to educational opportunities [...]. However, if the establishment of public art museums seems to have stemmed partly from altruistic motives, these institutions also served to display the cultural pretensions and political ambition of rulers and states [...] to protect their patrimony."⁴³²

Es ist also festzuhalten, dass bei der Gründung der Glyptothek aufklärerische Gedanken und Repräsentationsbedürfnisse des zukünftigen Königs nebeneinander bestanden – wie auch im Fall des Neuen Museums, wenngleich hier die Ansprüche Friedrich Wilhelms IV. sich in einer mildereren Form äußerten.

Nach dieser allgemeinen Einführung in die Gründungsumstände der Glyptothek wird zum Zweck der kunsthistorischen Einordnung im nächsten Abschnitt die Museumsarchitektur beschrieben. Im dritten Abschnitt wird darauf

⁴²⁹ Die Bedeutung der Antike für Ludwig haben Adrian von Buttlar und Bénédicte Savoy mit dem folgendem Satz beschrieben: "Ludwig [...] continued for many years to view classical antiquity as the preeminent though not the only, model for cultural policy and artistic endeavour in general." BUTTLAR/SAVOY 2012, S. 306. Vgl. auch: SCHWAHN 1983, S. 116; BUTTLAR 1999, S. 110.

⁴³⁰ NERDINGER 1987, S. 15.

⁴³¹ WÜNSCHE 1986, S. 10.

⁴³² PAUL 2012, S. 11.

die Innenausstattung des Museums betrachtet, um einen Einblick in den ursprünglichen Zustand zu gewähren. Die Beschreibung der früheren Innenausstattung der Glyptothek soll in Hinblick auf die Untersuchung ihres Wiederaufbaus im nächsten Kapitel dazu beitragen, die ursprüngliche Bestimmung des Museums zu verstehen, insbesondere mit Blick auf die Tatsache, dass das wiederaufgebaute Gebäude keine Spuren der originalen Dekoration mehr aufweist. Im vierten Abschnitt wird die Präsentation der antiken Kunstwerke in der Glyptothek analysiert und gedeutet. Klenzes Ausstellungskonzeption ist hierbei von besonderer Bedeutung. Zum Abschluss wird versucht, den Charakter der Glyptothek herauszustellen, um dann die ursprünglichen Konzeptionen von Glyptothek und Neuem Museum miteinander vergleichen zu können.

5.2 Die klassizistische Architektur der Glyptothek

Den Außenbau der Glyptothek betreffend orientierte Klenze sich bei der Gliederung hauptsächlich am attisch-ionischen Stil der Griechen, fügte aber auch hellenistische und Renaissance-Elemente ein.⁴³³ Das Ergebnis war ein sehr nüchternes Gebäude, eingeschossig mit flachem Dach und quadratischem Grundriss (Abb. 67). Die vier Gebäudeflügel waren um einen inneren Hof angelegt. Ein Portikus mit zwölf unkannellierten ionischen Säulen fungierte als Eingangshalle (Abb. 68). Über dem Portikus befand sich ein Dreiecksgiebel mit überlebensgroßen Marmorstatuen⁴³⁴, die symbolisch für die Aufgabe des Museums standen.⁴³⁵ Der Giebel war das prominenteste Schmuckelement am gesamten Außengebäude und markierte gemeinsam mit dem Portikus die südliche Seite als Hauptfront. Die Fassade war nicht, wie üblich, durch Fenster und Säulen unterteilt, sondern mit achtzehn Nischen mit Ädykulen versehen. In jeder Nische stand eine Statue, die einen berühmten Künstler oder Kunstmörderer darstellte.⁴³⁶ Auf der Vorderfront waren berühmte Persönlichkeiten der Antike zu sehen.⁴³⁷ Auf der Westseite handelte es sich um Vertreter der Bildhauerkunst der Renaissance.⁴³⁸ Auf der Ostseite waren zeitgenössische Bildhauer dargestellt, die von Ludwig gefördert wurden.⁴³⁹ Das gesamte Skulpturenprogramm diente

⁴³³ Beispiele für Renaissance-Elemente sind die Rundbogennischen mit Ädikula an der Fassade und die Fenster an der hinteren Fassade, die nach dem Vorbild Palladios entworfen sind. Vgl. PLAGEMANN 1967, S. 57; SCHWAHN 1983, 104 -105.

⁴³⁴ Die Skulpturen wurden von Martin von Wagner und Klenze entworfen und von Carl Haller von Hallenstein und Ludwig von Schwanthaler (1802–1848) 1823 ausgeführt. Vgl. SIEVEKING 1980, S. 234–237; SCHWAHN 1983, S. 99.

⁴³⁵ Zur Deutung der Giebelskulpturen vgl. SIEVEKING 1980, S. 234–255; SCHWAHN 1983, S. 102.

⁴³⁶ SIEVEKING 1980, S. 237–248.

⁴³⁷ Folgende Persönlichkeiten waren dargestellt: Dädalos, Prometheus, Hadrian, Perikles, Phidias und Hephaistos.

⁴³⁸ Ghiberti, Donatello, Peter Vischer d. Ä, Michelangelo, Cellini und Giovanni da Bologna.

⁴³⁹ Canova, Thorvaldsen, Tenerani, Gibson, Schwanthaler und Rauch. Diese letzte Gruppe aus zeitgenössischen Bildhauern steht in Verbindung mit den Bildhauern von Antike und Renaissance als deren Nachfolger. Im ganzen Außenbau ist das Motiv der Wiedergeburt der Künste zu sehen. Die zeitgenössischen Bildhauer standen bewusst auf der Ostseite, wo die Sonne aufgeht, um zu symbolisieren, dass sie unter Ludwig die Kunst zur neuen Blüte bringen würden. Vgl. BUTTLAR 1999, S. 129.

ebenso wie der Dreiecksgiebel der Veranschaulichung des Museumsinhalts. Auf der Gebäuderückseite im Norden diente ein weiterer, kleiner bemessener Portikus als Einfahrt für Kutschen. An dieser untergeordneten Fassade war die Dekoration sparsamer als an der Eingangsfront; die Wand war lediglich durch zwei Eckrisalite und Pilaster unterteilt, das Gesims mit einem Fries verziert. Nur an dieser Rückseite befanden sich Fenster, denn das Gebäude wurde im Übrigen über Oberlichter und Lünettenfenster im zentralen Hof belichtet.

Wie oben erwähnt, forderte Ludwig im Architekturwettbewerb den „reinsten antiken Stil“ für die äußere Gestalt. Klenze hatte sich daher, abgesehen von einigen Ausnahmen,⁴⁴⁰ an diese Vorgabe zu halten. Für das Innere hatte der Kronprinz hingegen allgemeinere Richtlinien formuliert,⁴⁴¹ sodass auch Klenze einen größeren Spielraum für ein eigenständiges Konzept hatte. Sein Vorschlag beinhaltete vierzehn Räume unterschiedlicher Form, die aneinandergereiht durch die vier Gebäudetrakte um den Innenhof führten und mit unterschiedlichen Gewölbekonstruktionen überdacht waren.⁴⁴² Die jeweilige Deckengestaltung war den unterschiedlichen Raumformen angepasst.

Die Anordnung der Säle in umlaufender Abfolge und die Kombination verschiedener Deckengewölbe hatte Klenze der römischen Bautradition entnommen, die er aus den Bauten des französischen Klassizismus kannte.⁴⁴³ Ihre Anwendung für den Innenausbau hatte er mit Blick auf die vorteilhaftere Aufstellung der Bildwerke im Museum beschlossen. Vierzig Jahre nach der Gründung der Glyptothek wies der Archäologe Heinrich Brunn explizit auf die Vorteile dieser Entscheidung hin:

⁴⁴⁰ Auf der Fassade waren auch einige Elemente, wie die Nischen mit Ädykulen oder die unkannelierten Säulen, die nicht der griechisch-dorischen Architektur angehörten. Vgl. KIENER 1920, S. 253–254; BUTTLAR 1999, S. 118–119.

⁴⁴¹ Im Ausschreibungstext galt für die Gestaltung des Inneren lediglich die Vorgabe: „Le parquet sera dessiné dans le goût antique [...].“ Vgl. *Programme pour trois prix d'Architecture*: GHA 88/4/2; LEINZ 1980, S. 90–181; SCHWAHN 1983, S. 291.

⁴⁴² SCHWAHN 1983, S. 129.

⁴⁴³ SCHWAHN 1983, S. 131; KIENER 1920, 265.

„[...] für den Kern [der Glyptothek] selbst eignete sich weit mehr die in der römischen Architektur entwickelten und durchgebildeten Gewölbeformen. [...] der Architekt [hat] zu zeigen gesucht, dass das römische Baugerüst recht wohl die ursprüngliche Reinheit und Zartheit griechischer Auszierung vertrage und dass sich die vollendete Formenschönheit der hellenischen Architektur mit römischer Zweckmässigkeit und Unverwüstlichkeit recht wohl in Einklang bringen lasse.“⁴⁴⁴

Klenze berief sich für die Ausführung der Glyptothek also auf verschiedene Vorbilder, die allgemein der klassizistischen Architektur angehören und die er an die unterschiedlichen Erfordernisse des Bauwerks anpasste.⁴⁴⁵ Solche eigenständigen Lösungen fand Klenze jedoch nicht nur für die architektonische Gestaltung, sondern auch für das inhaltliche Bildprogramm, für den dekorativen Schmuck und für die Aufstellung der Skulpturen. Dafür entwickelte er einen selbstständigen Plan, wie im nächsten Abschnitt näher erläutert wird.

⁴⁴⁴ BRUNN 1868, S. 3–4.

⁴⁴⁵ BUTTLAR 1999, S. 120.

5.3 Die räumliche Anordnung der Sammlung

Die Räume der Glyptothek liefen aneinandergereiht um den quadratischen Innenhof herum und bildeten auf diese Weise einen Rundgang (Abb. 67). So konnte der Besucher durch den jeweils breiten zentralen Durchgang von einem Raum in den anderen gelangen und die Skulpturen in einer ununterbrochenen chronologischen Reihenfolge besichtigen. Klenze hatte die Museumsarchitektur so geplant, dass man die Kunstwerke bei ihrer Betrachtung in ihrem geschichtlichen Verlauf verfolgen konnte. Man betrat das Haus durch den Portikus und gelangte in ein Vestibül, von dem eine Tür nach links in die Ausstellungssäle führte. Auf der rechten Seite des Vestibüls befand sich eine weitere Tür, durch die man am Ende des Rundganges wieder den Eingangsbereich betrat. Das Vestibül war demnach Anfangs- und Endpunkt der Ausstellung. Seine Ausgestaltung in weißgrauen Tönen war im Vergleich zu den anderen Sälen „einfach gehalten“. Durch seine schlichte Ausstattung „wollte [man] dem Besucher mit zurückhaltender Strenge von dem Alltäglichen der Straße lösen und auf den Reichtum und die variable Festlichkeit der kommenden Räume vorbereiten“⁴⁴⁶. Das Vestibül war also als Vorraum gedacht, in dem man innerlich auf das Kunsterlebnis eingestimmt wurde.

Die Ausstellung setzte mit der ägyptischen Kunst ein. Der Ägyptische Saal besaß eine rechteckige Form mit einer angeschlossenen Apsis und war mit altgriechischen Motiven dekoriert (Abb. 69). Da die Säle der Glyptothek allgemein in Korrespondenz zu den ausgestellten Objekten ausgeschmückt waren, hätte man auch in diesem Saal eine übereinstimmende Dekoration erwartet, also ägyptische statt altgriechische Verzierungen. Klenze begründete diese Ausnahme wie folgt: „[...] der Styl des Ornaments ist nach dem altgriechischen Typus gewählt, welcher der ägyptischen Verbindung noch näher

⁴⁴⁶ SCHWAHN 1983, S. 149.

stand und sich in den ältesten griechischen Vasengemälden erhalten hat.“⁴⁴⁷ Anhand dieser Worte wird klar, dass es für den Ägyptischen Raum weniger auf die übereinstimmende Dekoration als darauf ankam, dass die Präsentation der ägyptischen Kunst im Museum durch ihre Verknüpfung mit den Objekten in den folgenden – griechischen – Sälen gerechtfertigt werden konnte. Der Raum für die ägyptischen Kunstwerke wurde also nicht wegen der Objekte selbst eingerichtet. Den Exponaten aus Ägypten wurde nicht einmal der Status einer eigenständigen Kunst eingeräumt, sie wurden vielmehr als Zeugnisse einer Vorstufe der klassischen Kunst betrachtet. Aus dieser Sichtweise heraus sollte die Dekoration des Ägyptischen Raumes die Verbindung zwischen Ägypten und den Anfängen der griechischen Kunst im nächsten Saal, dem Inkunabelsaal, veranschaulichen.⁴⁴⁸

Die Präsentation ägyptischer Kunst verbindet die Glyptothek konzeptionell mit dem Neuen Museum in Berlin, denn auch dort wurden ägyptische Artefakte öffentlich ausgestellt. Gleichwohl hatte die Innenraumgestaltung im Neuen Museum zum Ziel, die ägyptische Kunst in ihrer Eigenständigkeit zu zeigen,⁴⁴⁹ während dies in der Glyptothek nicht der Fall war. Diesen Aspekt stellt auch der Archäologe Heinrich Brunn heraus, wenn er in dem Museumsführer der Glyptothek schreibt:

„Bei der Erwerbung der in diesem Saale aufgestellten Kunstwerke handelte es sich nicht darum, eine der griechischen und römischen ebenbürtige ägyptische Sammlung zu gründen, sondern es sollte durch eine Auswahl von Proben Gelegenheit zur Vergleichung des Kunstcharakters der verschiedenen Völker des Alterthumes geboten werden.“⁴⁵⁰

Die Wandmalereien und die Gipsreproduktionen in der Ägyptischen Abteilung des Neuen Museums wurden bewusst hinzugefügt, um den Besuchern einen umfassenderen Einblick in die ägyptische Kultur zu bieten. Die dekorativen

⁴⁴⁷ KLENZE/SCHORN 1830, S. 1–2.

⁴⁴⁸ SCHWAHN 1983, S. 152.

⁴⁴⁹ Vgl. KAP. 2, Absatz 2.4.1.

⁴⁵⁰ BRUNN 1868, S. 17.

Elemente zielten darauf, eine „historisierende Inszenierung der Exponate“ zu schaffen. Die Dekoration des Ägyptischen Raumes in der Glyptothek hingegen war „sehr viel zurückhaltender stilisiert und erzählerisch weniger detailliert“⁴⁵¹, was auf die Tatsache zurückzuführen ist, dass der Kunstbegriff in der Glyptothek noch auf die klassische Antike begrenzt war und die ägyptische Kunst ausschloss.

Anschließend befand sich der Besucher im Inkunabelsaal (Abb. 70), ein Raum in Form einer Rotunde mit Kuppel, der für die Werke aus der griechisch-archaischen Zeit bestimmt war. Damals verstand man unter dieser Kategorie sowohl etruskische und vorklassische griechische als auch archaisierende griechische und römische Kunstwerke.⁴⁵² Dies lässt erkennen, dass die chronologische Unterteilung der Kunst in der Glyptothek nach groben Epochen erfolgte.⁴⁵³ Die Innendekoration dieses Saales war mit besonders vielen Farben, als „Kennzeichen einer früheren Kulturstufe“⁴⁵⁴, ausgestattet. Nennenswert ist, dass die Kassetten der Kuppel mit Sternmotiven aus griechisch-dorischen Tempeln⁴⁵⁵ dekoriert waren. Dies deutet darauf hin, dass man damals schon von der Farbigkeit griechischer Bauten Kenntnis hatte.

Der folgende Raum war der Äginetensaal (Abb. 71, Abb. 83). Die dort aufbewahrten Skulpturen repräsentierten die griechische Kunst der Frühzeit, den „Übergang vom archaischen zum voll entwickelten griechischen Stil“⁴⁵⁶. Die Skulpturen hatten sich ursprünglich auf dem Giebel des Aphaia-Tempels auf der griechischen Insel Ägina, von welcher der Name des Saales abgeleitet wurde, befunden. Der Saal hatte eine längliche Form, die für die aufgereihte Aufstellung der Skulpturen besonders geeignet war. Seine Dekoration war an Stil und Inhalt des Tempels orientiert. Der Skulpturengruppe war deshalb ein eigener Raum mit

⁴⁵¹ WEZEL 2001, S. 195.

⁴⁵² POTTS 1980, S. 263.

⁴⁵³ Potts kommentiert: „Bei Klenzes Aufstellung der griechischen Plastik war anscheinend nur Platz für drei Entwicklungsphasen, die archaische, die spätarchaische oder Übergangsphase der Aegina Giebel und die vollentwickelte oder klassische.“ POTTS 1830, S. 266.

⁴⁵⁴ GROPLERO DI TROPPENBUNG 1980, S. 199

⁴⁵⁵ GROPLERO DI TROPPENBUNG 1980, S. 199; SCHWAHN 1983, S. 157.

⁴⁵⁶ POTTS 1980, S. 264.

eigenem Bildprogramm vorbehalten gewesen, weil man in den Ägineten „die schönsten Werke der gesamten griechischen Kunst“⁴⁵⁷ sah. Der hohe Wert der Giebelskulpturen wurde ferner von zusätzlichen dekorativen Elementen, die sich nur in diesem besonderen Raum befanden, unterstrichen. Es handelte sich um originalgetreue Darstellungen der Tempelfassaden in Form von gipsernen Basreliefs, welche die Stellung der Giebelskulpturen innerhalb der Tempelarchitektur verdeutlichten. Klenze ließ sie an der westlichen und der östlichen Wand des Saales anbringen, damit sie direkt mit den darunter stehenden Skulpturen korrespondierten. Über beiden Basreliefs war jeweils eine Inschrift angebracht, im Westen ein Satz aus der Ilias von Homer und im Osten einer aus der dritten Nemeischen Ode von Pindar.⁴⁵⁸ Beide Inschriften wurden wegen ihres inhaltlichen Bezugs zu den Skulpturen ausgewählt, denn sie zelebrierten die Sage der Heroen von Ägina. Der Architekt hatte diesbezüglich erklärt, dass die Reproduktionen der Tempelfassaden geeignet seien, „die Eigenthümlichkeiten der im Saale aufgestellten Hauptbildergruppen rücksichtlich ihrer Stellung im Giebel, ihrer Zierden, Färbung etc. deutlich zu machen“⁴⁵⁹. Die Kontextualisierung der Giebelskulpturen durch Basreliefs hatte also für Klenze nicht nur eine dekorative Funktion, sie hatte auch einen wissenschaftlichen Anspruch. Klenze fuhr fort, dass alle Elemente „durch die Ruinen bestätigt sind“ und dass „man selbst dann nichts dem aus den Ruinen sicher zu Beweisenden hinzugefügt hat, wenn die unläugbare Erforderniss zur allgemeinen Harmonie des Ganzen einen Zusatz erfordert hätte“⁴⁶⁰. Der Versuch Klenzes, die Skulpturen der Ägineten inhaltlich durch Inschriften und architektonisch durch die Basreliefs den Tempelfassaden zuzuordnen, zeigt, dass er mittels dekorativer Elemente den hohen Wert der Skulpturen in diesem Saal zeitlich und historisch begründen

⁴⁵⁷ KLENZE/SCHORN 1830, S. 49.

⁴⁵⁸ Der Inschrift im Westen lautete: „Ajas, Her O Geliebter! Zum Kampf um den Toten Patrokles eilen wir!“ Im Osten lautete sie: „Den Laomedon verdanke starker Kraft Telamon, Jolaos seit’im Kampfe nachgestellt.“ SCHWAHN 1983, S. 163; KLENZE/SCHORN 1830, S. 47; GROPPERO DI TROPPENBUNG 1980, S. 200.

⁴⁵⁹ KLENZE/SCHORN 1830, S. 45.

⁴⁶⁰ KLENZE/SCHORN 1830, S. 45.

wollte. Die Art der Inszenierung der Ägineten diente später als Vorbild für die Raumdekoration im Neuen Museum, wenngleich im Neuen Museum ein weit umfassenderes Konzept historischer Rekonstruktion von Kunstepochen umgesetzt wurde.⁴⁶¹

Als nächstes folgten im Rundgang der Apollo-, der Bacchus- und der Niobidensaal (Abb. 72, 73, 74). In allen drei Sälen waren Skulpturen der griechischen Kunstblüte aufgestellt. Sie waren sowohl chronologisch als auch thematisch geordnet. In erster Linie waren Skulpturen zu sehen, die Idealbilder der klassischen Kunst darstellten. Die Dekoration richtete sich auch in diesen Räumen nach dem jeweiligen Thema der aufgestellten Bildwerke. Der Bacchussaal war besonders reich dekoriert, da dort das zweite Hauptwerk der Glyptothek gezeigt wurde: der Barberinische Faun.⁴⁶²

Die ikonographische Unterteilung der Werke wendete Klenze als Erweiterung des chronologischen Systems an, weil sie die Werke noch zusätzlich klassifizierte und den Besucher bei deren Beurteilung unterstützte. Klenze erhob jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit in der Anwendung dieses älteren Aufstellungsprinzips, wie noch gezeigt wird.

Nach dem Niobidensaal kamen der Götter- und der Trojanersaal (Abb. 75–76). Sie waren zusammen mit einer kleinen Vorhalle nicht für die Aufstellung von Skulpturen bestimmt, sondern dienten, dem Wunsch Ludwigs entsprechend, der Veranstaltung nächtlicher Feste mit Musik und Speisen.⁴⁶³ Sie befanden sich in der Mitte des nördlichen Gebäudeflügels, wo sie unabhängig vom Haupteingang durch den kleineren Portikus an der Rückseite des Gebäudes zugänglich waren. Aufgrund ihrer Nutzung als privates Appartement von Ludwig I. waren diese Räume nicht Teil des von Klenze hergestellten chronologischen Rundgangs. Paul Wolters erläutert die Funktion dieser Säle:

⁴⁶¹ Vgl. KAP. 2. 3.

⁴⁶² GROPPERO DI TROPPENBUNG 1980, S. 201; SCHWAHN 1983, S. 173.

⁴⁶³ SCHWAHN 1983, S. 202; EINEM 1980, S. 214.

„Es war gegen Ende des 18. Jahrhunderts [...] in Rom üblich geworden, die grossen Skulpturensammlungen abends bei dem Licht von Wachsackeln zu besuchen [...]. König Ludwig hatte den Brauch zweifellos in Rom kennen gelernt und um ihn auch in seiner Glyptothek üben zu können, jene repräsentativen Räume schaffen lassen, deren Anlage nur durch diese Bestimmung begreiflich wird.“⁴⁶⁴

Auf dem ersten Blick scheinen die Festsäle die Ausstellungskonzeption durchkreuzt zu haben, da sie dem chronologischen Verlauf des Rundgangs nicht folgten. Der Architekt erklärte aber, dass die Festsäle dort anfingen, „wo die Kunst von dem Gipfel der Vollkommenheit, welche sie in Griechenland erreicht hatte, hinabzusteigen“⁴⁶⁵ begann. Demzufolge dienten die Festsäle konzeptionell als räumlicher Übergang und historische Schnittstelle zwischen der ersten Abteilung, in der die Entwicklung der griechischen Kunst bis zu ihrem Höhepunkt dargestellt wurde, und der zweiten Abteilung, in der die Kunst mit der römischen Zeit auf ihren Untergang zusteuerte. Neben der privaten Nutzung durch den König standen die Festsäle somit auch als *Ruhepunkte* für den Besucher bereit. Dort konnte er sich sammeln, bevor er sich mit einem neuen historischen Abschnitt auseinandersetzte.

Freskomalereien, ausgeführt von dem Maler Peter von Cornelius, schmückten die beiden Räume. Sie stellten „die griechische Götter- und Heldensage in einer cyclischen Folge“⁴⁶⁶ dar. Diese Szenenabfolge schuf erneut einen thematischen Bezug zum musealen Inhalt, da die „antike Mythologie, als Quelle, Inhalt und Thema der antiken Skulptur“⁴⁶⁷, aufgezeigt wurde. Mit den Fresken wurde die historische Kontinuität der Ausstellungssäle in den Festsälen bildlich fortgesetzt. Darüber hinaus entsprach ihre Anfertigung dem Wunsch des Königs, in der Glyptothek ein Beispiel zeitgenössischer Monumentalmalerei neben der antiken Kunst zu zeigen. „Es lag in [seiner] Absicht [...], sein

⁴⁶⁴ WOLTERS 1935, S. 27–28. Vgl. auch LEINZ 1980, S. 168.

⁴⁶⁵ KLENZE/SCHORN 1830, S. 127.

⁴⁶⁶ KLENZE/SCHORN 1830, S. 128.

⁴⁶⁷ SCHWAHN 1983, S. 204.

Museumsbauwerk als Bewahrungsort einer Antikensammlung, zugleich aber als Träger moderner, darauf bezogener Plastik und Malerei zu errichten.“⁴⁶⁸ Die Glyptothek sollte nicht nur antike Skulpturen präsentieren, sondern auch die zeitgenössische Kunst fördern. Das Museum war ein Monument für die antike Kunst und gleichzeitig Zeugnis dessen, dass die Kunst dank ihres Mäzens Ludwig – im Sinne der klassischen Antike – wiedergeboren war. Auf die eingehende Beschreibung der Festsäle und Fresken wird hier verzichtet, da sie die Thematik dieser Arbeit nicht tangieren.⁴⁶⁹ Dennoch sei hervorgehoben, dass Klenze zum darauffolgenden Ausstellungssaal, dem Heroensaal, einen harmonischen Übergang von den Festsälen herstellte, indem er die Skulpturen dieses Raums in thematischer Korrespondenz zur Bemalung des letzten Festsaals, des Trojanersaals, auswählte (Abb. 77). Als Pendent zur Darstellung der Saga Homers im Trojanersaal ließ er im Heroensaal Skulpturen von griechischen Heroen, Dichtern und Herrschern aufstellen. Damit wurde ein weiteres „Bindeglied in der historischen Führungslinie“⁴⁷⁰ geschaffen.

Wie in den drei vorherigen Ausstellungssälen waren die Skulpturen im Heroensaal nicht nur nach Entstehungszeit, sondern auch inhaltlich geordnet. Dabei wurde die thematische Ordnung auch in diesem Raum nur allgemein vorgenommen, was sich an seiner Bezeichnung zu erkennen gibt: Der Raum nannte sich zwar Heroensaal, dennoch waren dort auch andere Kategorien von Bildnissen aufgestellt. Die Aufstellung von Statuen berühmter Persönlichkeiten im Heroensaal stand mit dem Inhalt des nächsten Saals, des Römersaals, in dem vornehmlich Büsten römischer Kaiser aufgestellt waren, im Zusammenhang. Klenze beschreibt den Römischen Saal als den „prächtigste[n] Saal des Gebäudes“, in dem die „Decoration reicher und bedeutsamer angeordnet [war]

⁴⁶⁸ PLAGEMANN 1967, S. 61.

⁴⁶⁹ Für eine detaillierte Beschreibung der Fresken Cornelius' vgl. EINEM 1980, S. 214–233; auch EINEM 1978; WAGNER 1989.

⁴⁷⁰ SCHWAHN 1983, S. 214.

als die der anderen Säle“⁴⁷¹. Die aufwendigere Ausschmückung des Römischen Saales war von Klenze festgelegt worden, weil er der römischen Kunst einen mächtigeren Charakter zuschrieb und dementsprechend eine kraftvollere Dekoration für am besten geeignet hielt.

Es folgte der Saal der Bronzen und farbigen Steine (Abb. 78), in dem unterschiedliche römische Bildwerke so ausgestellt waren, dass Material und Farbigkeit in den Mittelpunkt rückten. Zum Schluss gelangte der Besucher in den Saal der Neueren (Abb. 79). Dieser Raum markierte den Endpunkt der Sammlung. Seine Architektur war spiegelsymmetrisch zum Ägyptischen Saal angelegt, damit sie mit diesem im Einklang stand. Ausgestellt wurde dort zeitgenössische Kunst, „insofern und seitdem diese wieder zum Styl der Antike und zur Behandlung antiker Gegenstände zurückkehrte“⁴⁷². Dies stellt nochmals den Anspruch Ludwigs heraus, durch die antiken Vorbilder die Wiedergeburt der Kunst zu fördern. Klenze wählte für diesen Raum keine zeitgenössische Verzierung, sondern eine „cinquecenteske Dekoration [...], die die antiken Motive filtriert wiedergibt“⁴⁷³. Die Dekoration zeigte zudem die Bildnisse von vier Bildhauern, „welche vorzüglich dazu beitrugen, die Kunst wieder auf den einzig richtigen Weg der Antike zurückzuführen“⁴⁷⁴. Die Entscheidung, den Raum mit Renaissance-Themen zu dekorieren, ist hier wie im Ägyptischen Raum als historische Ableitung zu sehen. Die zeitgenössischen Skulpturen wurden mit der Renaissance in Zusammenhang gebracht, weil sie eine „archäologische Kenntnis der antiken Skulptur voraussetzen, als dies bei den Renaissancebilder der Fall ist“⁴⁷⁵. Es sollte damit veranschaulicht werden, dass den zeitgenössischen Künstlern die Aufgabe oblag, die Gegenwartskunst durch Anspielungen auf Antike und Renaissance zu erneuern.

⁴⁷¹ KLENZE/SCHORN 1830, S. 168.

⁴⁷² KLENZE 1830. Vgl. PLAGEMANN 1967, S. 58; GROPPERO DI TROPPENBUNG 1980, S. 208.

⁴⁷³ SCHWAHN 1983, S. 195.

⁴⁷⁴ Diese waren: Nicola da Pisa, Mich. Angelo Buonarotti, Ant. Canova und Albert Thorvaldsen. Vgl. PLAGEMANN 1967, S. 63.

⁴⁷⁵ SCHWAHN 1983, S. 133.

Der oben beschriebene Rundgang wurde von Klenze eigenständig realisiert. Seine Vorstellung von der Präsentation der Skulpturen und von der Art der Raumdekoration wurde von Ludwigs Kunstagenten, Martin von Wagner, jedoch nicht geteilt. Auch gegenüber Ludwig musste sich der Architekt oft gegen dessen Vorstellungen durchsetzen. Exemplarisch für sein starkes Durchsetzungsvermögen soll hier auf den Erwerb jener Skulpturen hingewiesen sein, den der König während der Bauausführung der Glyptothek tätigte. Während Ludwig in der ersten Phase seiner Sammlertätigkeit nur qualitativ wertvolle Skulpturen⁴⁷⁶ erwarb, kaufte er nach Klenzes Beauftragung auch Skulpturen, die diese früheren Kriterien nicht erfüllten. Sie wurden nun „eher unter den Kriterien Maß, Motiv oder Typus ausgewählt“⁴⁷⁷. Der Grund für die Änderung seiner Ankaufpolitik ist unmittelbar auf Klenze zurückzuführen. Der Architekt suchte für das Museum hauptsächlich solche Bildwerke, die in die auf Symmetrie ausgelegte Ausstellungskonzeption hineinpassten. Daher wurde im Sinne der harmonischen Aufstellung der Kunstwerke im Museum nicht nur deren Qualität, sondern auch die Typologie als ausschlaggebendes Auswahlkriterium herangezogen.⁴⁷⁸ Die konzeptionelle Idee hatte Vorrang, und die anfänglichen Ansprüche Ludwigs verloren zunehmend an Priorität. Der Archäologe Ludwig von Ulrichs beschreibt diesen Vorgang mit folgenden Worten:

„[...] die Anschaffungen wurden nicht mehr allein des Werthes der Sache wegen betrieben, sondern zur Ausfüllung der bestimmten und fest begrenzten Räume. Klenze's Einfluss wurde massgebend und von ihm Säulen, Büsten, Statuen bestellt, wie sie der Plan des Gebäudes wünschen liess.“⁴⁷⁹

⁴⁷⁶ Ludwig wiederholte in fast allen seinen Briefen seinen Wunsch, nur ausgezeichnete Skulpturen zu erwerben: „Das schönste Kaufbare zu erwerben, ist meine Wille [...]. Statuen will ich vorzüglich, und daß durch die Güte meine Sammlung glänze.“ WWSt, L. an W. Brief Nr. 86, vom 8.X.1813; Vgl. auch WÜNSCHE 1980, S. 32, bzw. WÜNSCHE 1986, S. 10; SCHWAHN 1983, S. 14.

⁴⁷⁷ BUTTLAR 1999, S. 127–128.

⁴⁷⁸ WÜNSCHE 1986, S. 84.

⁴⁷⁹ ULRICHS 1867, S. 65.

Der Einfluss des Architekten auf die Auswahl der Kunstwerke ist ein Indiz dafür, dass der Museumsbau für ihn nicht nur die Errichtung von Räumlichkeiten für die Ausstellung von Kunstwerken bedeutete. Vielmehr sah Klenze in dem Bau der Glyptothek die Aufgabe, ein Gesamtkunstwerk zu verwirklichen, in dem Raum, Dekoration und Exponat sich einander ergänzten und als Ganzes wirkten. Der Gedanke eines in sich geschlossenen Kunstwerks spiegelte sich in der einheitlichen Innengestaltung der Glyptothek deutlich wider. Klenze hatte, wie oben beschrieben, jeden Raum in Harmonie zu den dort ausgestellten Kunstwerken gestaltet, sodass Farben und Motive der verschiedenen Ausstellungsräume jeweils anders erschienen. Um die unterschiedliche Gestaltung der Ausstellungsräume nicht willkürlich erscheinen zu lassen, ordnete Klenze die Dekoration der Säle einem übergreifenden architektonischen System unter, das für den gesamten Bau galt. Auf diese Weise waren in der Glyptothek Exponate, Architektur und Dekoration miteinander verbunden und gaben dem Museum eine innere Logik. Alle Räume weisen die gleichen architektonischen Charakteristika auf. Sie waren streng symmetrisch aufgebaut.⁴⁸⁰ Ein umlaufendes Gesims unterteilte sie in zwei Zonen. Die obere Raumzone und die Decke dekorierte Klenze mit einer elaborierten Ornamentik. Die Wandflächen unterhalb des Gesimses behandelte er einfarbig. Die Trennung der Wände in eine obere und eine untere Zone wurde im Neuen Museum ebenfalls angewandt, was bereits im Kapitel 2.3 dargelegt wurde. Die Fußböden waren mit kostbaren Materialien in geometrischen Mustern belegt. In diese Raumkomposition fügten sich die Skulpturen ein. Kleine Bildwerke waren dicht vor der Wand oder in Nischen, große Skulpturen „umgehbar als Zentralpunkt[e]“ aufgestellt.⁴⁸¹ Die Farbe der nahen Wand verstärkte optisch den Umriss der kleineren Skulpturen. Umgekehrt hob deren Kontur die architektonische Gestaltung der Wand hervor.⁴⁸² Die

⁴⁸⁰ Vgl. PLAGEMANN 1967, S. 60.

⁴⁸¹ SCHWAHN 1983, S. 146.

⁴⁸² Brunn schreibt: „Die glatten Wände [...] sind in Rücksicht auf eine möglichst vortheilhafte Wirkung der antiken Skulpturen ohne alle architektonische Gliederung in Stuccoarmor

größeren Skulpturen standen hingegen frei im Raum oder bildeten eine Reihe, um die Bedeutung des Ausstellungsstücks hervorzuheben⁴⁸³ bzw. die Raumachse zu betonen. Der berühmte Barberinische Faun war beispielweise im Zentrum des Bacchussaals aufgestellt und wirkte, vom Inkunabelsaal durch die griechischen Räume in Richtung Süden schauend, als „Blickfang“.⁴⁸⁴ Zur Unterstützung der harmonischen Raumgliederung standen die Skulpturen auf gleichen Sockeln und in einer symmetrischen Anordnung. Dieses Konzept verdeutlicht, dass die Aufstellung der Exponate für Klenze in direktem Zusammenhang mit dem architektonischen Innenraum stand.

Die gleichmäßige Struktur der Räume und die geordnete Aufstellung der Skulpturen erfuhren durch die unterschiedliche Musterung der Raumdekoration in der oberen Raumzone eine Bereicherung. Die Dekoration erfüllte zwei wichtige Aufgaben: Sie durchbrach die Strenge der Raumarchitektur, indem sie eine lebendige Atmosphäre schuf; gleichzeitig unterstützte sie visuell die inhaltlichen Zusammenhänge zwischen den ausgestellten Kunstwerken. Diese Komplexität der Innengestaltung entsprach einer damals fortschrittlichen Methode, die dazu diente, die Eigenschaften der Kunstwerke und deren Stellung innerhalb einer chronologischen Ordnung zu erklären, ohne die ästhetischen Aspekte der Ausstellung zu vernachlässigen. Diese räumliche Organisation hatte den großen Vorteil, dem Besucher eine in sich abgeschlossene und konsequente Ausstellung zu zeigen. Die Kongruenz zwischen Raumarchitektur und Dekoration ermöglichte dem Betrachter, die Aufteilung der Räume klar zu verstehen. Die geordnete Architektur und eine abgestimmte Dekoration schufen außerdem für jedes Kunstwerk einen eigenen Platz innerhalb der Raumstruktur, sodass jede Skulptur unter besten Bedingungen betrachtet werden konnte. Dennoch ist zu erwähnt, dass Klenze neben diesen modernen Kriterien der Ausstellungsgestaltung

ausgeführt, der die edelsten [...] Steinarten [...] nachahmt, je nachdem die eine oder die andere Art zur Beleuchtung der einzelnen Säle oder zum Charakter der darin aufgestellten Bildwerke zu passen schien.“ BRUNN 1868, S. 10.

⁴⁸³ POTTS 1980, S. 280.

⁴⁸⁴ POTTS 1980, S. 280.

gleichsam tradierten Dekorationsprinzipien fürstlicher Palastinterieurs verbunden blieb. Die konzeptionelle Einbindung der Skulpturen in die Architektur zeigt, dass Klenze die Skulpturen auch als Teil der räumlichen Ausstattung verstand. Insbesondere die „symmetrische Gruppierung von Skulpturen und Reliefs [...] [zielte] vorwiegend auf den architektonischen Gesamteindruck ab, statt auf die Betrachtbarkeit des Einzelwerkes“⁴⁸⁵. Klenzes Ziel war es, ein abgeschlossenes Gesamtkunstwerk zu schaffen, in dem sich alle Elemente ergänzten. Der Nachteil dieser Ausstellungskonzeption waren die Untrennbarkeit von Dekoration und Exponat und die Unbeweglichkeit des Exponats im Raum. Diese durchkomponierte rationale Aufteilung der Räume zwang die Skulpturen in eine feste Position im Raum, was darauf hinauslief, dass in der Glyptothek letztendlich nur eine einzige Ausstellung gezeigt werden konnte. Es war nicht möglich, den Standort der Statuen zu ändern, da er von Architektur und Dekoration vorgegeben war.⁴⁸⁶ Folglich konnten in der permanenten Ausstellung keine Änderungen ohne weiter reichende Konsequenzen vorgenommen werden, auch war es problematisch, neu angekaufte Kunstwerke in die Ausstellung zu integrieren.⁴⁸⁷

Die Unflexibilität einer solchen Ausstellungskonzeption wurde schon am Beispiel des Neuen Museums im Kapitel 2 aufgezeigt. Es war typisch für die ersten Museumsbauten des 19. Jahrhunderts, die Sammlung als Einheit mit der Architektur zu planen, ohne zu berücksichtigen, dass Änderungen in Umfang und Art der Sammlung im Laufe der Zeit vorgenommen werden könnten. Ursache für diese Haltung der Museumsgründer war ihre Einstellung gegenüber der Kunstvermittlung. Sowohl Klenze als auch Stüler waren bemüht, eine neue Kunstbetrachtung – die historische – gegenüber der thematischen durchzusetzen. Ihre ganze Aufmerksamkeit konzentrierte sich daher auf die Vermittlung

⁴⁸⁵ JOACHIMIDES 2011, S. 36.

⁴⁸⁶ Gropplero di Tropfenburg schreibt: „Diese Projektion der tektonischen Gliederungen auf dem Boden zwang die Aufstellung der Kunstwerke nach Regeln, da auf dem Boden schon ‚Fixpunkte‘ vorgegeben waren.“ GROPPERO DI TROPFENBUNG 1980, S. 195.

⁴⁸⁷ BUTTLAR 1999, S. 127–128.

archäologischer und historischer Kenntnisse mithilfe dekorativer und architektonischer Mittel. Sie glaubten, dass diese Anordnung der Kunstwerke in sich vollendet war und dem Besucher den Vorteil bot, mehr Informationen über die Exponate zu gewinnen und eine ästhetisch vollkommene Atmosphäre im Gebäude zu erleben. Durch welche Merkmale die Ausstellungskonzeption Klenzes sich im Einzelnen auszeichnete, wird im nächsten Abschnitt näher erörtert.

5.4 Konzeption der Glyptothek

Im vorigen Abschnitt wurde dargelegt, dass die Ausgestaltung der Glyptothek gänzlich auf Klenze zurückzuführen ist. Sein Konzept entwickelte er jedoch nicht allein, sondern in steter Auseinandersetzung mit Martin von Wagner. Der Kunstagebaut war von Ludwig beauftragt, Gutachten über Klenzes Entwürfe für die Glyptothek zu erstellen.⁴⁸⁸ Der Architekt verstieß häufig gegen Wagners Ansichten in Bezug auf die Art der Aufstellung der Kunstwerke. Auch hinsichtlich der Dekoration der Räume hatte Klenze andere Vorstellungen als Wagner. In dieser Arbeit kann nicht näher auf den Streit zwischen Klenze und Wagner eingegangen werden. Die Hauptargumente der beiden im Hinblick auf die Gestaltung der Glyptothek werden jedoch genannt, um Klenzes Gründe für seine Museumskonzeption besser darlegen zu können.

Für die Aufstellung der Kunstwerke befürwortete Klenze die chronologische Ordnung. Klenze glaubte, dass das chronologische Ordnungssystem die formalästhetischen Veränderungen in der klassischen Skulptur veranschaulichen würde und auf diese Weise die Entwicklung der antiken Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart vermittelt werden könnte. Um die Kunstentwicklung der Antike ohne Unterbrechung zu zeigen, plante Klenze, die Skulpturen in einer Raumfolge aufzustellen. Die Reihenfolge beinhaltete zuerst die ägyptische, dann die griechische, darauf die römische⁴⁸⁹ und zuletzt die zeitgenössische Kunst. Diese Epochenaufteilung, und insbesondere die Verbindung zwischen der antiken und der zeitgenössischen Kunst, beruhte auf der Unterteilung der Kunstepochen durch Winckelmann,⁴⁹⁰ der drei Phasen

⁴⁸⁸ Wagner schickte aus Rom Briefe, in denen er Kriterien für die Ausstellung der Skulpturen und die Dekoration der Räume der Glyptothek festlegte. Vgl. PÖLNITZ 1929, S. 231–269.

⁴⁸⁹ Durch die Anwendung der chronologischen Ordnung in der Glyptothek wurden „zum erstenmal die römischen Werke streng von den griechischen geschieden. In der Beschränkung auf nun einen Ausstellungssaal für Römisches wird das Bekenntnis verdeutlicht, dessen Qualität als nachrangig gegenüber den griechischen Werken zu empfinden.“ SCHWAHN 1983, S. 133; POTTS 1980, S. 264.

⁴⁹⁰ POTTS 1980, S. 262; BUTTLAR/SAVOY 2012, S. 306.

erkannt hatte, nämlich die Blüte, den Verfall und die Wiedergeburt.⁴⁹¹ Dementsprechend repräsentierten in der Glyptothek die griechischen Säle die Blüte der Kunst und die römischen Säle ihren Verfall. Der letzte Raum mit den Werken zeitgenössischer Kunst sollte am Ende des Rundgangs die Wiedergeburt der Kunst illustrieren. Die Idee, dass die Gegenwartskunst eine neue Blütephase der Kunst darstellte, war zwar von Winckelmann theoretisiert worden, seine Überzeugung fand aber auch Eingang in das Erneuerungsprogramm für München, dass der Kronprinz Ludwig initiiert hatte. So sollte neben den zeitgenössischen Kunstwerken in der Glyptothek nicht zuletzt das Gebäude selbst⁴⁹² – zusammen mit den Fresken von Cornelius – ein Zeugnis dessen sein, dass im Klassizismus eine neue Blütezeit der Kunst erreicht worden war.

Wagners Ausstellungskonzeption sah hingegen eine Ordnung der Skulpturen nach Idealen vor. Er suchte eine thematische Verbindung zwischen den Werken herzustellen, ohne Rücksicht auf die historische Sichtweise zu nehmen. Statt einer räumlichen Abfolge plante er kleine Säle, die durch Türen zu betreten und in denen vier oder fünf Skulpturen aufgestellt wären. Den Prunkstücken wären eigene Räume vorbehalten, benannt nach dem jeweiligen Kunstwerk.⁴⁹³ Ziel dieser Ausstellungskonzeption war es, die Kunstwerke so zu präsentieren, dass die ganze Aufmerksamkeit des Besuchers auf die ästhetische Qualität der Werke gelenkt wäre.⁴⁹⁴ Aus dieser Sicht verwarf Wagner die Idee der aufgereihten Räume, wie Klenze in seinem Wettbewerbsentwurf für die Glyptothek vorgeschlagen hatte. Wagner schreibt 1815 in einem Gutachten an Ludwig:

„Bei Betrachtung der mannigfaltigen Museen oder Sammlung antiker Statuen [...] ist in mir die Meinung oder der Grundsatz entstanden, daß, viele Statuen in einem Sale zusammengehäuft theils bei dem Anschauer /: dem gebildeten:/ eine wiedrige und unangenehme Empfindung erregen; theils auch

⁴⁹¹ WINCKELMANN 1764; BUTTLAR/SAVOY 2012, S. 306.

⁴⁹² BUTTLAR/SAVOY 2012, S. 307–308.

⁴⁹³ GROPPERO DI TROPPIENBURG 1980, S. 191; SCHWAHN 1983, S. 70.

⁴⁹⁴ SCHWAHN 1983, S. 70.

den aufgestellten Antiken selbst zum Nachtheil gereichen. Bei dem Anschauer muß es deßwegen eine wiedrige Empfindung erregen, weil seine Fantasie zu sehr und zu schnell von allen Seiten in Anspruch genommen wird und sein Geist nicht hinlängliche Zeit hat, die einzelnen Schönheiten einer jeden insbesondere zu beobachten; Er wird von einem Gegenstand zum anderen fortgezogen und verliehrt auf diese Weise den eigentlichen Genuß, den solche erhabene Kunstwerke dem menschlichen Geiste zu geben vermögend sind und der nur durch ein ruhiges ungestörtes Anschauen erlangt wird. – Die Antiken von der anderen Seite müssen bey einer solchen gehäuften Aufstellung gleichfalls und aus ebendemselben Grundsätze verliehern, weil ihre Schönheiten für den Anschauer verloren gehen und sie blos deßwegen da zu seyn scheinen, angefüllte Säle erregen unwillkürlich die Idee eines Magazins oder Vorrathskammer von Bildhauer Werken und machen einen eklen und wiedrigen Eindruck. [...] Der größte Theil antiker Statuen, vorzüglich der Idealischen, haben unter sich verschiedenen Karakter, und mitunter auch ganz verschiedene Behandlungsweise und Verdienste einer jeden ins besondere mit Behagen und Muse geniesen zu können, glaube ich, sey es nöthig, daß man solche getrennt und abgesondert von einander sehe.”⁴⁹⁵

Wenige Skulpturen in kleinen schlichten Räumen aufzustellen, war in Wagners Augen demnach besonders vorteilhaft, um die feinen formalästhetischen Unterschiede der Skulpturen betrachten zu können. Größere Säle mit einer größeren Anzahl von Exponaten hätten den Besucher überfordert und ihm nicht ermöglicht, sich auf einzelne Details zu konzentrieren. Klenze hingegen „wünschte große Räume, da sie die Möglichkeit boten, ein anschaulicheres Bild der antiken Kunst zu vermitteln“⁴⁹⁶. Er wollte erreichen, dass die Ausstellung einen Überblick über die wichtigsten Kunstepochen zeigte, damit auch der Kunstlaie einen Zugang zu den Werken bekäme. Klenze lehnte den Vorschlag Wagners ab, die Skulpturen thematisch anzuordnen, weil ihm diese Aufstellungsart zu allgemein war. Die historische Ordnung erschien ihm hingegen die „einzig festbegründete Anordnung“⁴⁹⁷ für die Präsentation von Kunstwerken zu sein.

⁴⁹⁵ Wagner 1815, zit. nach PÖLNITZ 1929, S. 232–233.

⁴⁹⁶ WÜNSCHE 1986, S. 38.

⁴⁹⁷ Klenze schreibt im Museumsführer: „Der Künstler wählte statt des noch sehr schwankenden, und wenigstens nie mit Vollständigkeit durchzuführenden Systems der sogenannten Götterideale,

Um Klenzes Gründe für die Ablehnung der Wagnerschen Konzeption besser nachvollziehen zu können, wird nachfolgend ein Ausschnitt aus einem Brief wiedergegeben, den der Architekt an Ludwig richtete. Klenze erklärt dort in fünf Punkten, warum er die Ausstellungskonzeption Wagners nicht vorteilhaft fand:

„1. weil die zersplitterte Aufstellung des H. W. [...] allen architektonischen Reitz vernichtet; 2. weil im Gegentheile die historische Aufstellung das Ganze einer Sammlung in größer Theile zerfällt, welche auch größeren Vortheil für den Genuß des Beschauers gewähren, insofern dieser aus der zweckmäßigen Zusammenstellung von besserem oder schlechteren Werken entsteht; 3. Der Mangel an Monumente würde nicht zulassen, die ganze Reihe der Ideale auszufüllen [...]; 4. Doch wären auch die nöthigen Monumente vorhanden, welcher ungeheure Abstand würde nicht [...] stattfinden [...].“⁴⁹⁸

Im letzten Punkt beschreibt Klenze seinen Gegenvorschlag zu Wagners Idee für die Aufstellung der Werke in der Glyptothek:

„5. Der Grund welcher uns als der mächtigste für die Wahl einer historischen Ordnung bestimmt, ist die Entfernung unserer Kunstideen von denen der Alten denen die Idealcharaktere als Hauptidee stets in der Seele schwelte. Da diese Aussicht uns aber entrückt so glauben wir daß nächst des artistischen Genusses die Verfolgung der historischen Ordnung, und der daraus entspringenden Entwicklung des Ganzen der Kunst uns lebhafter ergreifen muß, als eine unvollkommene Reihe von Idealen, welche unsere religiösen und sittlichen Begriffe verwerfen.“⁴⁹⁹

Nach Klenzes prägnanter Schilderung, welche Nachteile die thematische Anordnung der Skulpturen verursachen würde, versuchte er zu zeigen, inwiefern der gegenwärtige Kunstbegriff sich aus kulturellen und historischen Gründen geändert habe und dass diese Veränderung nur durch die chronologische

die einzig festbegründete Anordnung nach den historischen Entwicklungen.“ KLENZE/SCHORN 1830, S. 6.

⁴⁹⁸ GHA, IA 36/I, undatiert (1816), Klenze an Ludwig: Über Aufstellung von Antiken. Vgl. GROPPERO DI TROPPENBURG 1980, S. 191; Klenzeana III, 6 Glyptotheks-Mappe, fol. 1. r. v. 2 r. v. 3. v.; Klenze gegen Wagner, ein undatierter Entwurf. Zit. nach SCHWAHN 1983, S. 296–297.

⁴⁹⁹ GHA, IA 36/I, undatiert (1816), Klenze an Ludwig: Über Aufstellung von Antiken. Vgl. GROPPERO DI TROPPENBURG 1980, S. 191; Klenzeana III, 6 Glyptotheks-Mappe, fol. 1. r. v. 2 r. v. 3. v.; Klenze gegen Wagner, ein undatierter Entwurf. Zit. nach SCHWAHN 1983, S. 296–297.

Ordnung der Skulpturen nachvollzogen werden könne. Die historische Aufstellung der Kunst sah er daher als die einzige Ordnung, die die jeweiligen Eigenschaften einer Kunstepoche hervorheben und ein besseres Verständnis aufseiten des Zuschauers ermöglichen würde.

Die Ausstellungskonzeption Klenzes stand der Wagners nicht nur in Bezug auf die Einteilung der Werke diametral entgegen. Sie vermittelte damit auch eine entgegengesetzte Kunstauffassung. Für Klenze sollten die Skulpturen so gestellt werden, dass man die Entwicklung der Kunst nachvollziehen konnte.

„[Für] Klenze schien es die Aufgabe des Museums zu sein, historisches Verständnis für das gesamte antike Kunstschaffen zu vermitteln.“ „[...] Wagner ging es [hingegen] um die ungeschmälerte Wirkung der Antiken.“⁵⁰⁰

Wagners thematische Konzeption beruhte auf einer langen Tradition.

„In den traditionellen Skulpturengalerien war es allgemeine Praxis, einzelne Räume um eine besonders berühmte Statue oder Statuengruppe zu arrangieren, aber es hatten sich keine Regeln für die Auswahl der übrigen Stücke herausgebildet, daher wurden sie oft nur ikonographisch verbunden.“⁵⁰¹

In dieser traditionellen Ausstellungsweise waren berühmte Sammlungen wie die des Museo Pio Clementino in Rom oder des Louvre in Paris zusammengestellt.⁵⁰² Klenzes Konzeption hatte hingegen noch keine konsolidierten Vorbilder vorzuweisen. Als einziger Vorläufer kann das Musée des Monuments Français in Paris genannt werden. Es war 1795 in einem Augustinerkloster gegründet und bereits 1818 geschlossen worden.⁵⁰³ Der damalige Leiter Alexandre Lenoir hatte versucht, die nach der Französischen Revolution konfisierten Kunstwerke in historisch gestalteten Räumen

⁵⁰⁰ WÜNSCHE 1986, S. 38-39.

⁵⁰¹ POTTS 1980, S. 267.

⁵⁰² Vgl. PLAGEMANN 1967. Zum Museum Pio Clementino vgl. Consoli 1996; zum Louvre vgl. BEZOMBES 1994.

⁵⁰³ Vgl. LENOIR 1806.

chronologisch vom 13. bis zum 17. Jahrhundert anzutreffen.⁵⁰⁴ Außer diesem kurzlebigen Beispiel ist jedoch vor der Glyptothek keine Institution zu finden, die in ihrer inneren Organisation und bezüglich des Sammlungsumfangs vergleichbar war. Klenze war der Erste in Deutschland, der ein öffentliches Museum eigens für die chronologische Aufstellung von Skulpturen entwarf und ausführte. Er vollzog damit „einen deutlichen Bruch mit der bisherigen Praxis, antike Skulpturen nach ikonographischen Gesichtspunkten als Themengruppen zu präsentieren“⁵⁰⁵. Die Glyptothek wird daher als ein wichtiger Wendepunkt in der Geschichte der Museen betrachtet.

Neben dem Aufbau der Skulpturen existierte ein weiterer Streitpunkt zwischen Klenze und Wagner, nämlich in welcher Art die Räume zu dekorieren waren. Klenze gestaltete jeden Raum so, dass er zu den Exponaten passte. Im Museumsführer der Glyptothek begründet er seine Entscheidung wie folgt:

„Der Architekt ist bei der Anordnung der innern Zierden des Gebäudes von den allgemeinen Grundsätzen ausgegangen, daß nicht die dekorative Nacktheit mancher italienischen und anderen Antikensammlungen, und die grau schmutzige Färbung ihrer Räume, sondern eine gewisse Pracht und kräftige Betonung der Wände, woran antike Bildwerke aufgestellt werden, dazu geeignet sind, dem Besucher den Begriff der Achtung mitzutheilen, welche die neue Kunst diesen Meisterstücken des Alterthums zollt, und den unscheinbaren Zustand, in welchem sich uns oft Jahrhunderte der Barbarey und Zerstörung überliefert haben, vergessen machen.“⁵⁰⁶

Die Dekoration mit reichen, bunten Mustern hielt Klenze im Gegensatz zu Wagner gerade für die beste Voraussetzung für den Besucher, die Kunstwerke zu betrachten. Die Form, die Verzierung und die Größe der Räume wurden daher von Klenze mit großer Sorgfalt ausgewählt, da sie die Charakteristika der dort aufbewahrten Kunstwerke hervorheben sollten. Somit erfüllte die üppige und farbenfrohe Dekoration der Ausstellungssäle eine wichtige konzeptionelle

⁵⁰⁴ JOACHIMIDES 2001, S. 18–19; GROPPERO DI TROPPIENBURG 1980, S. 191; BAUMSTARK 2006, S. 9.

⁵⁰⁵ JOACHIMIDES 2001, S. 27.

⁵⁰⁶ KLENZE/SCHORN 1830, S. 1–2.

Funktion: Sie half dem Besucher, dem chronologischen Prinzip zu folgen. Die dekorativen Elemente ließen die Merkmale der verschiedenen Epochen deutlicher erscheinen.

Für Wagner war hingegen jede Art von Verzierung überflüssig. Für die Glyptothek sah er einfarbige Wände mit geringfügiger Dekoration vor.

„Er verlangte zur Hervorhebung der Antiken eine äußerst zurückhaltende Umgebung, die auf jeden Prunk und unnötige Verzierung verzichtet, um die ganze Aufmerksamkeit der Besucher ungeteilt den Exponaten zukommen zu lassen. Die Wände und einfachen Ornamente sollten in der Farbe von lichtem Sandstein, der dem Ton der alten Meisterwerke an nächsten kommt, mit einem ebenso schlichten Fußboden, einfarbig oder Ton in Ton zur Wand gehalten, [...] ausgestattet werden.“⁵⁰⁷

Wagners Vorstellungen zur Innengestaltung der Glyptothek, die er in einem Brief an Ludwig formuliert, werden nochmals im Kapitel 6⁵⁰⁸ detaillierter aufgegriffen. Vor allem die monotone Farbgebung und die zurückhaltende Dekoration waren für Wagner besonders wichtig. Genau darin sah aber Klenze den Nachteil für die Aufstellung der Exponate, weil aus seiner Sicht eine nahezu neutrale Umgebung weder ästhetisch noch inhaltlich zu einem besseren Verständnis der Kunstwerke beitrug. Der Architekt äußerte sich über den Vorschlag Wagners mit folgenden Worten:

„Die ewiggleiche gelbliche Farbe der Wand- decken Böden und Postamente wäre wohl in zwey Rücksichten zu tadeln, erstens in Hinsicht der Farbe selbst, welche mit dem weiß des neuen Marmors eine fade Harmonie wie die eines verdorbenen gekochten Eyes hat, und der Farbe der alten Statuen fast ganz gleich kommt, und zweitens in Hinsicht ihres ewigen Einerleys.“⁵⁰⁹

Anschaulicher hätte Klenze die „fade“ Ausstrahlung nach dem Geschmack des Kunstagenten nicht schildern können.

⁵⁰⁷ SCHWAHN 1983, S. 72.

⁵⁰⁸ Vgl. KAP. 6, Absatz 6.2, S. 207.

⁵⁰⁹ Vgl. Klenzeana III, 6 Glyptotheks-Mappe, fol. 1. r. v. 2 r. v. 3. v., Klenze gegen Wagner, ein undatierter Entwurf; SCHWAHN 1983, S. 296.

Wagners Äußerungen ist zu entnehmen, dass er die thematische Anordnung der Skulpturen mit einer schlichten Innenausstattung bevorzugte, weil er „die Antiken Skulpturen nach Qualitätskategorien oder ihrem antiquarischen Wert“⁵¹⁰ ordnete. Das Museumsgebäude spielte für ihn keine prominente Rolle. Die Architektur sollte zurückhaltend sein, damit die Qualität der Skulpturen in den Vordergrund trate.⁵¹¹ In seiner puristischen Ausstellungskonzeption hatten Aspekte wie Beleuchtung und Platzierung der Kunstwerke Vorrang vor der Architektur und der Dekoration. Wagner war es wichtig, dass in die Ausstellung „Nordlicht, aus viereckigen Fenstern von der oberen Wandzone einfallend“, erhielt und dass „[a]lle Figuren [...] frei oder vor begehbarer Nischen [...] [stünden], damit man auch ihre Rückseite betrachten“⁵¹² könne. Demgegenüber besagen Klenzes Worte, dass für ihn die optimale Präsentation der Kunstwerke anhand der Gesamtwirkung von Architektur und Dekoration zu bemessen sei.

Raimund Wünsche bezeichnet die Wagnersche Konzeption mit ihrem schlichten Raumdekor als „sehr modern“. Er findet, sie „entspricht heutigen Vorstellungen von einer Skulpturensammlung“⁵¹³. Die Verwandtschaft zwischen unserer heutigen Ästhetik und der Konzeption Wagners von vor 200 Jahren ist zweifellos zutreffend. Wagner hatte mit seiner Konzeption einen Raum für Kunst erdacht, der den heutigen Ansprüchen nach Flexibilität und Neutralität entsprechen würde. Allerdings hätte eine solch neutrale Ausstellung im 19. Jahrhundert den Besuchern Schwierigkeiten bei der Klassifizierung der Kunstwerke bereitet. Das Museum hätte sich damit nicht dem großen Publikum geöffnet, sondern wäre hauptsächlich Kunstkennern und Archäologen vorbehalten gewesen. Klenzes Bemühungen zielten darauf, die wissenschaftlich fundierte Aufteilung der Kunstepochen didaktisch zu vermitteln und historische

⁵¹⁰ WÜNSCHE 1986, S. 39–40.

⁵¹¹ WÜNSCHE 1986, S. 39–40.

⁵¹² WÜNSCHE 1986, S. 39.

⁵¹³ WÜNSCHE 1986, S. 39.

Kenntnisse in der Erforschung der Kunst zu verbreiten. Adrian von Buttlar fasst die unterschiedlichen Vorstellungen der beiden Kontrahenten treffend zusammen:

„In dieser Kontroverse wird die unterschiedliche Einschätzung der Funktion eines öffentlichen Museums, das die Kunst im Geist der Romantik als einen der höchsten geistigen und gesellschaftlichen Werte zu inszenieren suchte, im Unterschied zu einem akademischen Studiensaal deutlich, der ihre künstlerische Vorbildfunktion nur Kennern und Künstlern zu erschließen hatte.“⁵¹⁴

Zum Schluss setzte sich Klenze durch. Sein größtes Verdienst war es, mit seiner Ausstellungskonzeption etwas revolutionär Neues entworfen zu haben. Allerdings muss hier abermals angemerkt werden, dass Klenze sich auch einiger Mittel bediente, die auf Wagners Konzeption zurückzuführen sind. So waren zum Beispiel besonders bedeutende oder monumentale Skulpturen in der Raummitte aufgestellt, manchmal wurden die Räume sogar nach ihnen benannt.⁵¹⁵ Diese Ausnahmen standen nicht im Einklang mit der chronologischen Gesamtkonzeption des Museums, sie besaßen aber den Vorteil, bekannte Werke prominent zu inszenieren. Dass Klenze teilweise auf die ältere Konzeption zurückgriff, unterstreicht, dass der Übergang von einem Kunstbegriff zu einem anderen nicht plötzlich erfolgen kann, sondern dass Überschneidungen bei der Umsetzung neuer konzeptioneller Überlegungen durchaus vorkommen.

Die Gründung der Glyptothek lieferte ein Vorbild für zukünftige Museen. Im Neuen Museum in Berlin lässt sich dies deutlich ablesen. Die Verknüpfung von Innendekoration, Architektur und Exponat, um didaktische Informationen bereitstellen zu können und abwechslungsreiche Räume zu schaffen, hat das Neue Museum von der Glyptothek übernommen. Auch das chronologische Prinzip verwendete Stüler wie Klenze für die Aufstellungssystematik. Sowohl die Glyptothek als auch das Neue Museum sind Beispiele musealer Einrichtungen, in denen die Übereinstimmung von Architektur und Exponat die Voraussetzung für

⁵¹⁴ BUTTLAR 1999, S. 123.

⁵¹⁵ BUTTLAR 1999, S. 127.

das inhaltliche Programm war. Ihre Museumskonzeptionen sind auf die Kunstauffassung der Romantik zurückzuführen, die in dem Gesamtkunstwerk den höchsten Ausdruck der menschlichen Kunstfertigkeit sah.

Dennoch unterschieden sich die beiden Museen in einem Aspekt maßgeblich voneinander. Während Stüler die Verbindung zwischen Raum und Exponat mit ausdrücklich didaktischen Lehrmitteln wie Wandgemälden und Gipsabgüssen realisierte, führte Klenze sein Programm allein durch die Variation der architektonischen Gestaltung gegenüber originalen Skulpturen aus. So war die Inszenierung der Exponate in der Glyptothek auf ein ästhetisches Raumerlebnis gerichtet. Die Inszenierung im Neuen Museum sollte hingegen lehrreiche und wissenschaftliche Inhalte vermitteln. Die hier verfolgte Chronologie wurde von einer anderen weltanschaulichen Symbolik als in der Glyptothek getragen. Dies bildete sich in der architektonischen Konzeption ab: Die eingeschossige Glyptothek präsentierte eine waagerechte Anordnung der Sammlungen, bei der der kreisförmige Rundgang dort endete (im Vestibül), wo er angefangen hatte. Diese Anordnung unterstützte den Gedanken, dass die Entwicklung der Kunst im Kreis verlief. Im Neuen Museum war die Ausstellung der Kunstwerke auf drei Ebenen aufgeteilt. Die senkrechte Anordnung der Objekte deutete hier auf den permanenten Fortschritt. Auch die Wahl der Exponate unterschied die beiden Konzeptionen grundlegend. Während die Glyptothek nur klassische Kunst im Original aufnahm, beherbergte das Neue Museum neben Gipsabgüssen auch Sammlungen, die damals noch als zweitrangig bezeichnet wurden, wie die Ägyptische, die Ethnologische und die Vaterländische Sammlung. Sie nahmen sogar eine wichtige Stellung in der Darstellung der Entwicklung der Kunst ein, da sie als Zeugnisse von Vor- oder Zwischenstufen Entwicklungslücken füllen konnten.

Es ist also festzuhalten, dass Stüler sich bezüglich der Chronologie und der Innendekoration von der Glyptothek inspirieren ließ. Er entwickelte diese Kriterien im Neuen Museum aber weiter, indem er weitere Kunstepochen in die

Entwicklungschronologie mit einbezog und zur Verdeutlichung ihrer Inhalte ausschließlich dekorative Elemente benutzte.

5.5 Charakter und Zielsetzung der Glyptothek

Wie schon am Anfang dieses Kapitel erwähnt, wurde die Glyptothek auf Initiative Ludwigs I. von Bayern gebaut. Seine private Sammlung zu beherbergen und seine Macht als Herrscher zu feiern, waren ihre unmittelbaren Aufgaben. Doch stand von Anbeginn ihrer Planung noch eine weitere Aufgabe fest: die Geschmacksbildung des Volkes.⁵¹⁶ Als Klenze mit dem Bau der Glyptothek beauftragt wurde, bestand die Herausforderung folglich darin, ein Gebäude zu errichten, das dem Repräsentationsanspruch eines Königs gerecht wurde und zugleich dem breiten Publikum zugänglich war. Als Ergebnis seiner Bemühungen entstand das erste Museum mit einer öffentlichen Sammlung in einem für sie eigens konzipierten monumentalen Gebäude.

Architektonische Gestalt der Glyptothek, räumliche Organisation und Ausstellungskonzeption wurden oben erläutert. In diesem letzten Abschnitt wird versucht, den Charakter der Glyptothek herauszustellen, um ihre Bedeutung als Institution zu veranschaulichen.

Klenze gab dem Museum eine repräsentative äußere Gestalt: Er wählte bestimmte Merkmale der klassischen Baukunst, wie die Tempelfassade mit Giebelreliefs und das Statuenprogramm,⁵¹⁷ um die Funktion des Gebäudes als Tempel der Kunst und seine Stellung als offizielle Institution hervorzuheben. Die Innenräume bekräftigten den erhabenen Eindruck des Außenbaus mit ihrer prachtvollen Dekoration und kostbaren Materialien im Einklang mit den Exponaten. Doch gerade die reiche Ausschmückung des Inneren besaß als zusätzliche Funktion eine wichtige erzieherische Aufgabe, da die dekorativen Motive der Räume der Veranschaulichung kunsthistorischer Inhalte dienten. Die

⁵¹⁶ WÜNSCHE 2005, S. 188.

⁵¹⁷ Neben dem Bezug auf die klassische Baukunst gab es in der Glyptothek noch weitere Merkmale, die aus der Architektur fürstlicher Paläste stammten wie die prachtvolle Innendekoration und die Festsäle. Vgl. SCHWAHN 1983, S. 257.

Anpassung der Raumverzierung an die Exponate verlieh den Ausstellungssälen darüber hinaus eine ganzheitliche harmonische Erscheinung.

Der Grund, weshalb Klenze die Innendekoration zur Erläuterung der Kunstwerke einsetzte, ist in seinem Anspruch zu finden, eine wissenschaftliche Anordnung der Kunstwerke nach chronologischen Kriterien durchzuführen. Die architektonischen und dekorativen Elemente unterstützten die Ordnung der Kunstwerke nach präzisen Kriterien. Im Abschnitt 5.3 wurde eingehend beschrieben, dass die Raumabfolge der Glyptothek dem Besucher eine Kontinuität in der Entwicklung der klassischen Kunst vor Augen führte. Das Beispiel der Rekonstruktion des Tempels von Ägina zeigt besonders anschaulich, in welcher Form die Dekoration über ihre ästhetische Funktion hinaus lehrreich sein konnte. Klenzes Idee, die wissenschaftliche Darbietung der Kunst durch dekorative Mittel verständlicher zu machen und Architekturformen der Antike für ein öffentliches Gebäude zu verwenden, um Wissen über die Kunst der Antike zu verbreiten, war die Grundlage eines neuen Typus von Ausstellungsgebäude, der sich im Laufe des 19. Jahrhunderts durchsetzte: das Monumentalmuseum. Sein spezifischer Charakter zeichnete sich dadurch aus, dass Architektur, Malerei und Skulptur in einem umfassenden Gesamtkunstwerk vereint waren. Inhaltlich entfernte sich diese neue museale Institution von den Kunstsammlungen des 18. Jahrhunderts, weil sie die thematische Anordnung der Kunstwerke durch eine chronologische ersetzte und damit einen wegweisenden Fortschritt auf wissenschaftlicher Ebene vollzog. Insbesondere die Dekoration diente der Veranschaulichung des neuen Ordnungsprinzips, weshalb die Innengestaltung als revolutionäre Errungenschaft in der Kunstszenierung zu sehen ist.

Es wurde ebenfalls erörtert, dass dieser gestalterische Wechsel nicht plötzlich erfolgte. Die Glyptothek wies auch deutlich ältere Aufstellungskriterien auf, die eine thematische Ordnung unterstützten und neben der neuen Methode in der Ausstellung galten. Diese auf den ersten Blick widersprüchlich anmutende Erscheinung erlaubte jedoch den Besuchern, die stilistische und formalästhetische

Beurteilung der Kunst zu üben. Berühmte Kunstwerke konnten zudem besonders augenfällig inszeniert werden.⁵¹⁸ Die Verschmelzung unterschiedlicher Ausstellungsstrategien zeigt, dass Klenze den Besuchern neben einer wissenschaftlichen Anordnung der Skulpturen auch ein ästhetisches Erlebnis anbieten wollte. Die Glyptothek sollte deswegen auch „der Öffentlichkeit den Anspruch höchst verfeinerter Kultur nahebringen, die nicht anders als sensibilisierend und idealisierend auf die Menschen selbst wirken mußte“⁵¹⁹. Die Betrachtung der Kunst in der Glyptothek sollte dem Menschen helfen, sich innerlich zu bessern. Die prachtvolle Umgebung und die wissenschaftliche Anordnung der Kunst waren letztlich diesem Gedanken untergeordnet. Unter diesem Gesichtspunkt steht die Glyptothek an der Schnittstelle zwischen der idealistischen Kunstauffassung, die in der Kunstausstellung eine Aussicht auf Besserung der Menschheit sah, und der historischen Kunstauffassung, die der Institution Museum eine stärkere didaktische Rolle zuschrieb.

Architektur und Ausstellungskonzeption der Glyptothek dienten als Vorbild für nachfolgende Museumsgründungen mit ähnlichem Anspruch, wie am Beispiel des Neuen Museums gezeigt wurde. Gleichwohl wurden die Aufstellung der Sammlung und die Anlage der Räume in der Art der Glyptothek bald aufgegeben,⁵²⁰ da die Probleme hinsichtlich der Flexibilität von Ausstellungen nicht von der Hand zu weisen waren. Die enge Verbindung zwischen Exponat und Raum, die Klenze für die Erläuterung kunsthistorischer Inhalte so wichtig erschien, erschwerte die Gestaltung anderer Ausstellungen und die Unterbringung neu erworbener Skulpturen bzw. Sammlungen, da jede neue Anordnung der Kunstwerke zu einem Sinnverlust der Innendekoration geführt hätte. Schwahn schreibt dazu:

⁵¹⁸ PAUL 2012, S. 14.

⁵¹⁹ SCHWAHN 1983, S. 245.

⁵²⁰ Schon Ende des 19. Jahrhunderts wurde mit der Diskussion um das Projekt eines Renaissance-Museums in Berlin die museale Konzeption des 19. Jahrhunderts in Frage gestellt. Vgl. JOACHIMIDES 2001, S. 58–64.

„Klenzes Prinzip, Skulptur und Malerei mit möglichst großem Anteil im Gebäude zu beteiligen, die Einheit aller Künste, die an den griechischen Meisterwerken so vollkommen beachtet wurde, wieder ins Leben zu rufen und ein unveränderliches abgeschloßenes Kunstwerk mit beträchtlichem Aufwand zu zelebrieren, wurde dann ein Hauptargument gegen die Glyptothek als Antikenmuseum.“⁵²¹.

Die Konzeption der Glyptothek basierte auf der Überzeugung, dass in Zukunft keine großen Veränderungen im Museum vorgenommen werden würden.⁵²² Man war der Auffassung, die Kunstbegriffe wären unverrückbar. Es wäre undenkbar gewesen, infrage zu stellen, dass die Kunst der Antike der Höhepunkt der Kunstfertigkeit darstellte. Aus diesem Grund gestaltete Klenze die Glyptothek wie eine Enzyklopädie, in der man die wichtigsten Beispiele der antiken Kunst bewundern konnte. Historisch betrachtet bedeutete dies zweifellos einen Schritt nach vorne in der Erforschung der Kunst ebenso wie in der Planung von Museumsbauten, doch in der Praxis scheiterte diese Konzeption schon bald an ihrer eigenen Architektur.

⁵²¹ SCHWAHN 1983, S. 138.

⁵²² WÜNSCHE 1986, S. 98.

KAPITEL 6: Wiederaufbau der Glyptothek nach ihrer Zerstörung im Zweiten Weltkrieg

Die Darstellung der Gründungsgeschichte der Glyptothek im vorausgehenden Kapitel wird in diesem Kapitel durch die Schilderung ihrer Wiederaufbaugeschichte ergänzt. Erörtert werden die Baumaßnahmen und das neu erstandene museale Konzept der Glyptothek. Dieses Kapitel knüpft somit unmittelbar an den in den Kapiteln 3 und 4 beschriebenen Wiederaufbau des Neuen Museums an und dient als Überleitung zum nachfolgenden Kapitel 7, in dem die Wiederaufbaukonzepte des Neuen Museums und der Glyptothek im Vergleich einander gegenübergestellt werden.

Die im Jahr 1830 von dem Architekten Leo von Klenze unter dem Auftrag von König Ludwig I. von Bayern errichtete Glyptothek wurde am 2. und 3. Oktober 1943 und am 17. Dezember 1944 durch Bombenangriffe beschädigt. Der südliche und der westliche Trakt, die linke Hälfte der Hauptfassade und die rechte Seite des Hauptgiebels waren am meisten betroffen.⁵²³ Der Dachstuhl ging in Flammen auf und wurde vollständig zerstört, sodass in den folgenden Jahren weitere Gebäudeteile durch Witterungseinflüsse Schaden nahmen. Die Gewölbe im Vestibül und im Römersaal stürzten ein, und die Innenwände wurden zusammen mit dem Deckenschmuck weitgehend vernichtet. Der Assyrische Saalbau, der 1864 dem Gebäude hinzugefügt worden war,⁵²⁴ wurde ebenfalls beschädigt. Im Rahmen einer ersten provisorischen Instandsetzung zwischen 1947 und 1953 durch das Landbauamt wurde die Fassade der Glyptothek nach dem Original wiederhergestellt und die teilweise noch erhaltenen Reste der Innendekoration sowie die Reste des Assyrischen Saalbaus entfernt.⁵²⁵ Im Jahr 1964 erhielt der Münchener Architekt Josef Wiedemann den Auftrag, das

⁵²³ BESELER/GUTSCHOW 1988, S. 1403.

⁵²⁴ Vgl. FURTWÄNGLER 1900, S. 13.

⁵²⁵ BESELER/GUTSCHOW 1988, S. 1403.

Gebäude wiederaufzubauen. Der Wiederaufbau nahm acht Jahre in Anspruch und konnte 1972 abgeschlossen werden.

In diesem Kapitel wird ein Einblick in den Wiederaufbauplan von Wiedemann und Dieter Ohly, der als damaliger Direktor der Glyptothek an der Konzeption aktiv beteiligt war, vermittelt. Als Erstes werden die restauratorischen Maßnahmen beschrieben, die unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg an der Glyptothek vorgenommen wurden. Danach wird das Restaurierungsprojekt Wiedemanns vorgestellt und das Museum nach Fertigstellung der Baumaßnahmen beschrieben, um das Bild von seiner neuen architektonischen Gestalt und seiner Funktion zu vervollständigen. Im Anschluss wird auf die neue Aufstellung der antiken Sammlungen eingegangen. Am Beispiel von drei Sälen wird erklärt, nach welchen Prinzipien die Exponate geordnet wurden und welchen Bezug sie auf die Architektur nahmen. Abschließend wird die fachliche und öffentliche Diskussion um den Wiederaufbau der Glyptothek beleuchtet. Die Darstellung der Debatte um die Wiedererrichtung schließt den Umgang Wiedemanns mit den Bauresten der Glyptothek im Kontext der 1960er und 1970er Jahre ein und dient dem Verständnis, weshalb man sich für die Lösung Wiedemanns entschieden hatte. Die Entscheidung Wiedemanns, die Glyptothek in einer purifizierenden Fassung zu rekonstruieren, entspricht einer bestimmten Interpretation der Geschichte und charakterisiert die Haltung der Gesellschaft in jenen Jahren gegenüber der eigenen Vergangenheit. Intention dieses Kapitels ist, diese Interpretation zu analysieren und sie als Ausdruck einer ästhetischen Auffassung in Deutschland nach dem Krieg herauszustellen.

6.1 Erste Wiederaufbaumaßnahmen

In diesem Abschnitt wird die erste Restaurierungsphase der Glyptothek zwischen 1947 und 1964, dem Jahr, als Josef Wiedemann mit der Restaurierung der Glyptothek beauftragt wurde, beschrieben. Die Restaurierungsarbeiten werden hier chronologisch wiedergegeben, um den Entwicklungsweg bis zum endgültigen Projekt aufzuzeigen.

Mit den vom Landesamt ab 1947 bereitgestellten Mitteln⁵²⁶ konnten innerhalb von zwölf Jahren wichtige Schritte zur Rettung des Gebäudes unternommen werden. Nennenswerte Maßnahmen sind die Aufbringung eines provisorischen Daches und die Fertigstellung des Rohbaus im Jahr 1953.⁵²⁷ Sie ermöglichten es, die Ruine der Glyptothek zu schützen und den zerstörten Westflügel⁵²⁸ dem Originalzustand gemäß wiederzurichten (Abb. 80).

Die Idee, die Glyptothek in ihrer ursprünglichen architektonischen Gestalt wiederaufzubauen, war zu jenem Zeitpunkt in München keine Ausnahme.⁵²⁹ In den Nachkriegsjahren engagierten sich die Münchener Behörden und die Öffentlichkeit für den originalgetreuen Wiederaufbau historischer Architektur. Die Wiederaufnahme des historischen Formenrepertoires ließ in der besonderen Situation der Nachkriegszeit das Gemeinschaftsgefühl wiederentstehen und wurde zugleich als Entschädigung für die Kriegsverluste empfunden. Insbesondere die Münchener Altstadt wurde nach dem Krieg „bewußt im Sinne der Wahrung des historischen Erscheinungsbildes und Grundrisses der Stadt sowie der Erhaltung ihrer baulichen Besonderheiten“⁵³⁰ wiederhergestellt. In der Regel wurden jene Gebäude originalgetreu rekonstruiert, die eine repräsentative

⁵²⁶ WÜNSCHE 2005, S. 207.

⁵²⁷ WIEDEMANN 1986, S. 126, und 1980, S. 386.

⁵²⁸ Die Wiederherstellung des Westflügels wurde im Jahr 1954 abgeschlossen. Vgl. BACKMEISTER-COLLACOTT 2006, S. 97.

⁵²⁹ Zum Wiederaufbau Münchens vgl. VORHÖLZER 1947, S. 38–44; NERDINGER 1984, S. 16; HEMMETER 1995, S. 89–92.

⁵³⁰ HEMMETER 1995, S. 89.

Bedeutung besaßen oder für das Erscheinungsbild der Stadt relevant waren.⁵³¹ Nur wenige wichtige Bauten wurden in moderner Form und Bauweise wiedererrichtet.⁵³² Mit dieser flexiblen Entscheidung konnten die Kriegsschäden in kurzer Zeit beseitigt und das historische Aussehen der Altstadt dennoch bewahrt werden.⁵³³ Die ersten Baumaßnahmen zur Konservierung der Glyptothek sollen mit Blick auf diese historisierende Tendenz der Nachkriegsjahre in München beurteilt werden. Im Zuge dieser Herangehensweise erschien es angesichts der historischen und baukünstlerischen Bedeutung der Glyptothek selbstverständlich, dass sie originalgetreu wiederaufgebaut würde. Die Sicherung der Ruine und die originalgetreue Rekonstruktion der Fassade erfolgten daher bereits in Vorausschau auf die Gesamtrestaurierung im Stil der Architektur des 19. Jahrhunderts. Aufgrund fehlender finanzieller Mittel konnten jedoch die Innenräume zu diesem Zeitpunkt noch nicht restauriert werden.⁵³⁴ Auch für sie plante man die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustands.⁵³⁵

In den folgenden Jahren vermehrten sich allerdings Zweifel daran, dass die originalgetreue Wiederherstellung der Innenarchitektur der Glyptothek tatsächlich eine angemessene Lösung wäre. Diese Bedenken wuchsen, bis man sich in den 1960en Jahren gar nicht mehr sicher war.⁵³⁶ Nun stellte sich die Frage nach einer

⁵³¹ HEMMETER 1995, S. 92.

⁵³² Der Stadtbaurat Karl Meitinger ließ die Münchener Altstadt im historischen Charakter wiederaufbauen und einen Verkehrsring mit modernen Bauten um sie herum errichten. Damit konnte man den modernen Erfordernissen einer Großstadt entsprechen und gleichzeitig das Bild der mittelalterlichen Stadt bewahren. Zur Konzeption vgl. MEITINGER 1946; NERDINGER 2002.

⁵³³ Die Dimension dieser Restaurierungspolitik ist heute noch an der Vielzahl der originalgetreu wiederhergestellten Bauten in München zu sehen. Vgl. NERDINGER 2002.

⁵³⁴ WÜNSCHE 2005, S. 212.

⁵³⁵ Es wurden allerdings zwei Ausnahmen gemacht, indem man vom Originalzustand des Museums abwich. Sie betrafen den Assyrischen Saal, der nicht wiederaufgebaut wurde, und den Römischen Saal, der nur im Rohbau ausgeführt wurde. Im ersten Fall entschied man sich, auf den Assyrischen Saal ganz zu verzichten, weil er erst nachträglich, im Jahr 1863, nach dem Ankauf von assyrischen Reliefs, in den Hof gebaut wurde und nicht als Teil der ursprünglichen Konzeption Klenzes zu betrachten ist. Im zweiten Fall hielt man es für sinnvoll, den vollständig zerstörten Römischen Saal nur im Rohbau wiederaufzubauen, weil die für später geplante Innenraumdekoration diesen überdecken würde. Dieser Fall trat jedoch nicht ein, da das Innere der Glyptothek schließlich ohne Verzierung wiederaufgebaut wurde. So erscheint der Römische Saal im Vergleich mit den anderen Räumen noch schlichter. Vgl. WÜNSCHE 2006, S. 14.

⁵³⁶ WÜNSCHE 2005, S. 212.

Alternative. Infolge dieser Unentschlossenheit über die Ausführung der Innenausstattung verzögerten sich die Bauarbeiten an der Glyptothek, und die Vervollständigung des gesamten Museums wurde vorerst verschoben.

Weshalb sich die Entscheidung über die Art des Innenausbaus schwieriger gestaltete als beim Außenbau, ist darauf zurückzuführen, dass die Innenräume von Museen die Präsentation von Kunstwerken direkt beeinflussen und somit auch die gesamte Konzeption verändern können. Demgegenüber dient die äußere Hülle, auch wenn ihr plastischer Schmuck oder andere architektonische Verzierungen auf den Museumsinhalt verweisen können, vornehmlich dazu, das Museum innerhalb der Stadt zu repräsentieren und seine Bestimmung kundzutun. Im Fall der Glyptothek hätte die originalgetreue Wiederherstellung der Innendekoration eine Rückkehr zur alten Konzeption bedeutet, wie sie ihr Architekt, Leo von Klenze, 1830 vorgesehen hatte.

Wie bereits im Kapitel 5 erläutert wurde,⁵³⁷ stellte sich die klassizistische Museumskonzeption Klenzes als Gesamtkunstwerk dar, das Architektur, Raum und Kunst inhaltlich und gestalterisch miteinander in Einklang brachte. Diese Konzeption erschien der Museumsleitung nicht mehr den Erfordernissen der gängigen Ausstellungspraxis in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu entsprechen. Insbesondere die aufwendig dekorierten Räume wurden als zu schwer empfunden und für das Verständnis der Kunstwerke als verwirrend eingestuft. Die Infragestellung der originalen Gestaltung der Museumsräume machte neue Konzepte für die Bewahrung und Vermittlung der Kunstwerke in der Glyptothek notwendig. Zwischen 1957 und 1961 wurden daher unterschiedliche Überlegungen für eine alternative Gestaltung der Museumsräume angestellt. Zum Schluss wurden neben der Idee einer originalgetreuen Wiederherstellung zwei weitere Optionen für den Wiederaufbau verfolgt. Der erste Vorschlag war der einer schlichten Neuinterpretation der klassizistischen Räume. Diese Ansicht wurde insbesondere vom damaligen Direktor der Glyptothek Hans Diepolder

⁵³⁷ Vgl. KAP. 5, Absatz 5.4.

vertreten, der betonte, die reiche Innenausstattung der Glyptothek würde „den Anforderungen eines modernen Antikenmuseum nicht entsprechen“⁵³⁸. Er unterstrich außerdem, dass die klassizistische Innenausstattung der Glyptothek schon seit ihrer Gründung für die Aufstellung der Skulpturen ungeeignet sei, weil die „ungestörte[n] Wirkung der einzelnen Werke [...] im dekorativen Gesamt mehr oder weniger verlorenging“⁵³⁹. So schlug Diepolder 1957 vor, „nur die Vorhalle und die Säle I und XIII in der ursprünglichen Form zu restaurieren, in allen übrigen Sälen die Stuckaturen auf ihre elementare architektonische Gliederung zu beschränken, den größten Saal XI zum Hof zu öffnen sowie mit Oberlicht auszustatten“⁵⁴⁰. Nicht nur formalästhetische Faktoren spielten für den Direktor eine Rolle, er hielt diese Wiederaufbauoption auch aus wirtschaftlicher Perspektive für günstig, da die „Rekonstruktion der Innenräume nach dem ursprünglichen Zustand [...] einen unverhältnismäßig großen Aufwand erfordern“⁵⁴¹ würde. Die Auffassung Diepolders wurde von etlichen Museumsfachleuten geteilt, die die ursprüngliche Konzeption ebenfalls nicht mehr für aktuell und die Rekonstruktion des klassizistischen Dekors sowohl finanziell als auch logistisch für aufwendig hielten.⁵⁴²

Eine weitere Position, vertreten von der Denkmalpflege, verlangte die „Konservierung der noch erhaltenen Dekorationsreste“⁵⁴³. Die Denkmalpflege war in dieser Diskussion die einzige Institution, die die Rettung der originalen Bausubstanz als unentbehrliche Anforderung an den Wiederaufbau der Glyptothek stellte. Die anderen Wiederaufbauvorschläge berücksichtigten diesen

⁵³⁸ Diepolder, zit. nach WÜNSCHE 2005, S. 211.

⁵³⁹ Diepolder, zit. nach OHLY 1972, S. 116.

⁵⁴⁰ OHLY 1972, S. 113.

⁵⁴¹ Diepolder, zit. nach WÜNSCHE 2005, S. 211.

⁵⁴² Es wurden verschiedene Optionen für eine Alternative erwogen. Man dachte auch an einen modernen Bau, der neben der restaurierten Glyptothek hätte errichtet werden sollen. Die Kunstwerke wären im neuen Gebäude nach modernen Gesichtspunkten aufgestellt worden, während die restaurierte Glyptothek die Merkmale des historischen Museumsbaus veranschaulichen würde. Es wurde auch erwogen, einen modernen Bau in den Innenhof der restaurierten Glyptothek zu setzen und ihn mit Glas, in der Art eines Pavillons, zu überdachen. Vgl. OHLY 1972, S. 113.

⁵⁴³ BACKMEISTER- COLLACOTT 2006, S. 98.

Aspekt hingegen kaum, zumal sie eine Nachbildung der klassizistischen Architektur oder eine Neuinterpretation der originalgetreuen Wiederherstellung vorzogen. Insgesamt stellten die erwogenen Wiederaufbauvorschläge höchst gegensätzliche Lösungen vor, was die Einigung der am Wiederaufbau beteiligten Institutionen erschwerte.

Angesichts der aussichtslos erscheinenden Situation beschloss das Landesamt für Denkmalpflege, den diversen Vorschlägen entsprechend Mustersäle in der Glyptothek einrichten zu lassen, um an verschiedenen Orten im Museum die unterschiedlichen Raumgestaltungen zu erproben. Die Musterräume sollten einen konkreten Eindruck vermitteln und zusätzliche Kriterien für die Entscheidung bezüglich des Wiederaufbaus liefern. Es wurden drei verschiedene Mustersäle eingerichtet, die, „über eine farblich und detailmäßig vereinfachte Ausführung von Stuckwänden und Profilen, bis zum einfachen Rauhputz eines ganzen Saales“⁵⁴⁴ gingen und somit das ganze Spektrum der erwogenen Möglichkeiten für die Raumgestaltung der Glyptothek veranschaulichten.⁵⁴⁵ Die Mustersäle wurden allerdings „in ihrer ästhetischen Wirkung mehrheitlich von der Denkmalpflege selbst als unbefriedigend bewertet“⁵⁴⁶, sodass es zu keiner endgültigen Entscheidung kam. Die Frage der Wiederherstellung des Inneren der Glyptothek blieb ungelöst.⁵⁴⁷

In dieser Auseinandersetzung hatte sich insbesondere Diepolder mit den Ergebnissen der Mustersäle unzufrieden gezeigt: Die bis zu jenem Zeitpunkt erwogenen Möglichkeiten für die Räume der Glyptothek erschienen ihm nicht dem Zweck des Museums angemessen, da sie dessen Architektur mehr als seine

⁵⁴⁴ VIERNEISEL 1980, S. 398.

⁵⁴⁵ Mit dem ersten Saal wollte man die Wirkung eines nach klassizistischen Vorbildern gestalteten Raumes wiedergeben. Der zweite Saal wurde mit vereinfachtem Stuckdekor gestaltet. Dies zeigte einen Mittelweg zwischen dem ursprünglichen Dekor und der modernen Formensprache. Der dritte Saal, vom Architekten Johannes Ludwig (1904–1996) entworfen, stellte eine zeitgenössische Neuinterpretation dar. BACKMEISTER- COLLACOTT 2006, S. 98.

⁵⁴⁶ FALSER 2009, S. 78.

⁵⁴⁷ Die Misserfolge der Versuchsräume ließen die Idee einer originalgetreuen Rekonstruktion der alten Innendekoration der Glyptothek immer mehr an Aktualität gewinnen.

Funktion als Ausstellungsraum in den Mittelpunkt stellten. Um neue Anregungen zu erhalten, bat er 1961 den Architekten Josef Wiedemann um Rat. Wiedemann antwortete mit einem Brief⁵⁴⁸, in dem er seine Vorstellung für die Restaurierung der Räume darlegte. Der Architekt äußerte sich dezidiert gegen die Vermischung von alter und neuer Bausubstanz, wie es in den Musterräumen erprobt worden war, und befürwortete eine Restaurierung, die einer einzigen restauratorischen Linie folgte. Er schrieb: „Was [...] ausgeschlossen werden müßte [...] ist etwas Halbes. Damit meine ich alle Vorschläge, die auf ein sogenanntes Vereinfachen abzielen, das in Wirklichkeit ein Verändern bedeuten muß.“⁵⁴⁹ Der Architekt sah die optimale Lösung darin, die Räume durch einen schlichten Ausbau wiederherzustellen. Alle in der Glyptothek noch erhaltenen Dekorationsreste sollten entfernt und die Raumformen auf die Volumen der ursprünglichen Architektur reduziert werden. Der Ausbau der Räume würde auf diese Weise das Gebäude schöpferisch neu interpretieren, ohne die Spuren der historischen Architektur zu löschen. Wiedemanns Begründung lautete folgendermaßen:

„Das Weglassen von vorhandenen Einzelheiten wäre Willkür. Wenn sie aber insgesamt nicht mehr da sind, und man bekennt sich zu diesem Zustande, der nicht aus persönlicher Neigung oder Auffassung kommt, sondern den eine Katastrophe gebracht hat, dann soll man sie nicht nachbilden. [...] Das gäbe die lebendige, aber ruhige Wand, erhielte die ursprüngliche Raumgestalt und erzählte von dem, was war. Die Disposition des Bauwerks bliebe erhalten, die äußere und innere Gestalt und das Haus als Ausstellungsbau.“⁵⁵⁰

Wie in dieser Passage deutlich wird, akzeptierte Wiedemann nicht nur den Verlust originaler Architektur, er befürwortete auch die Beseitigung der teilweise noch erhaltenen originalen Dekorationsreste.

Wie Michael S. Falser berichtet, entwarf Wiedemann sein Wiederaufbaukonzept mit Rücksicht auf den Zustand des Museums. Denn die Glyptothek war seit 20 Jahren eine Ruine. In dieser Zeit war es „dem Bayerischen

⁵⁴⁸ Brief an Diepolder v. 26.07.1961, WIEDEMANN 1980, S. 386–397.

⁵⁴⁹ Brief an Diepolder v. 26.07.1961, WIEDEMANN 1980, S. 389; BACKMEISTER-COLLACOTT 2006, S. 98.

⁵⁵⁰ Brief an Diepolder v. 26.07.1961, WIEDEMANN 1980, S. 388–389.

Landbauamt, dem Landesbaukunstausschuss, dem Denkmalamt und der Museumsleitung nicht [gelungen], über die notdürftige Wiederherstellung des Rohbaus unter einem Notdach hinaus die Innenraumfassung zu rekonstruieren“⁵⁵¹. Der Zustand der Innendekoration hatte sich daher so sehr verschlechtert, dass sie kein abgeschlossenes dekoratives Programm mehr darstellte. Ihre vollständige Entfernung erachtete der Architekt als erforderliche Maßnahme, um eine ruhige und ästhetisch ansprechende Umgebung für die Kunstwerke zu schaffen. Diese Konzeption der Raumgestaltung war dem Vorschlag, den Diepolder bereits 1957 gemacht hatte, sehr nah. So zeigte sich der Direktor von diesem ersten informellen Beratungsgespräch mit dem Architekten sofort überzeugt. Doch trotz des positiven Resultats blieb es vorerst ohne Folgen.⁵⁵²

Ein Jahr nach dem Gespräch mit Wiedemann ging Diepolder in den Ruhestand. Sein Nachfolger Dieter Ohly schloss wie Diepolder eine originalgetreue Wiederherstellung der klassizistischen Architektur aus. Kurz nach seiner Nominierung setzte er sich „entschieden [für] einen einfachen Ausbau“⁵⁵³ der Glyptothek ein und schrieb in einem am 25.05.1963 in der *Süddeutschen Zeitung* publizierten Artikel, „daß hinsichtlich der musealen Bestimmung der Glyptothek eine klassizistische Wiederherstellung der Säle nicht zu befürworten sei“.

Ohly plädierte zudem dafür, die im 19. Jahrhundert entworfene didaktische Präsentation der Kunstwerke aufzugeben und stattdessen in der Glyptothek eine neue Aufstellung zu erarbeiten, die zeitgenössischen Gesichtspunkten folge. Er unterstrich, dass für die zukünftige Gestaltung des Gebäudes Folgendes zu berücksichtigen sei: „Wie sich die ursprüngliche klassizistische, doch im Kriege zerstörte Innengestaltung der Säle absolut einheitlich darstellte, so muß selbstverständlich auch jede endgültige Neulösung die Einheitlichkeit der

⁵⁵¹ FÄLSTER 2009, S. 78.

⁵⁵² WIEDEMANN, 1986, S. 126.

⁵⁵³ EHRMANN 1994, S. 63.

Saalgestaltung unter allen Umständen wahren.“⁵⁵⁴ Die Richtung, die Ohly hier für die Restaurierungsarbeiten der Glyptothek vorgab, knüpfte eindeutig an Wiedemanns Vorschlag an, den er gegenüber Diepolder gemacht hatte. Damit zeigte der neue Direktor sein Interesse für das Konzept und bat Wiedemann 1962 selbst um eine fachliche Beratung. Im selben Jahr forderte Ohly bei einer Sitzung des Landesbaukunstausschusses für die Innengestaltung der Glyptothek „eine Lösung ohne Kompromisse unter Wahrung der Grundkonzeption der Klenzeschen Raumkörper“ und schlug vor, hierfür den Plan Wiedemanns heranzuziehen. In dem Entwurf von Wiedemann sah er die Möglichkeit, der Glyptothek ihre Funktion zurückzugeben und sie gleichzeitig in „ein lebendiges und [...] zukunftsreiches Museum“⁵⁵⁵ umzuwandeln.

Nach zwei weiteren Jahren, in denen man über die Art der Innenausstattung der Glyptothek ohne Ergebnisse weiter diskutierte, wurde Wiedemann 1964 endlich mit der Durchführung der Innengestaltung der Glyptothek beauftragt. Damit war eine endgültige Lösung gefunden, und der Wiederaufbau konnte vorangetrieben werden.⁵⁵⁶

Die ursprüngliche Idee Wiedemanns für den Innenausbau der Glyptothek war seit seinem ersten Gedankenaustausch mit Diepolder weitgehend unverändert geblieben. Bei der Beauftragung mit dem Wiederaufbau gab die Baukommission zwar dem Architekten einige Vorgaben,⁵⁵⁷ diese beschränkten sich aber auf einzelne Details. Die Gesamtkonzeption für die Restaurierung des Inneren der Glyptothek⁵⁵⁸ konnte der Architekt nach seinem eigenen Entwurf

⁵⁵⁴ OHLY: Probleme der Inneneinrichtung der Glyptothek. In: SZ v. 25.05.1963.

⁵⁵⁵ OHLY 1972, S. 114.

⁵⁵⁶ Wiedemann wurde von Ohly gebeten, die gesamte Planung zu übernehmen. Vgl. EHRMANN 1994, S. 63.

⁵⁵⁷ Wiedemann berichtet: „Im Vertrag waren ‚Vorbehalte‘ eingebaut: Der Hof sollte bleiben, ebenso der grüne Porphyrboden in einem runden Saal und die Luftheizung.“ WIEDEMANN 1986, S. 127.

⁵⁵⁸ Ohly berichtet darüber, mit welchen Aufgaben Wiedemann beauftragt wurde: „Sanierung des Baus, eine unaufdringliche Verschlämzung der in ihrer ursprünglichen Struktur erhaltenen oder wiederhergestellten Säle, ein einheitlicher Bodenbelag mit Muschelkalkplatten. Die hofseitigen

umsetzen, und zwar mit „derselben Raumfolge ohne Dekor“⁵⁵⁹. Welche Eigenschaften der Plan Wiedemanns hatte und wie der Architekt ihn konkret umsetzte, soll im nächsten Abschnitt erläutert werden.

Wände der vordem unzureichend erhellten Säle I, III-V, VII-IX, XI und XIII werden geöffnet, der Innenhof wird gehoben.“ OHLY 1972, S. 114.

⁵⁵⁹ EHRMANN 1994, S. 63.

6.2 Das Wiederaufbauprojekt Josef Wiedemanns

In der Dokumentation, die Wiedemann für den Wiederaufbau der Glyptothek erstellte, beschreibt er seine Überlegungen wie folgt:

„Wir können heute nicht anders, als vom jetzt Gegebenen ausgehen: Einerseits von der Glyptothek als einer Sammlung besonders wertvoller griechischer Statuen, andererseits aber auch von der Glyptothek als Bauwerk, das als eines der schönsten seiner Zeit galt. Daraus ergibt sich die Forderung, die Sammlung in ihrer Einheit und das Wesentliche des schönen Hauses zu erhalten. Sie kann erfüllt werden, wenn es gelingt, das Vorhandene auf einen stillen, nüchternen und werkgerechten Zustand zu bringen: Also alles Mauerwerk als Körper zu belassen und so weit zu ergänzen, zu korrigieren und auszuwechseln, daß es ruhige Wand- und Gewölbeflächen gibt [...]. Die klare, konstruktive Raumidee bleibt damit ebenso erhalten, wie die handwerkliche Durchbildung.“⁵⁶⁰

Wiedemann geht in seiner Projekterläuterung ausführlich auf die Problematik der Glyptothek und die Art der Umsetzung seines Entwurfs ein. Seine Überlegungen setzen am Gebäudezustand zum Zeitpunkt seiner Beauftragung an. Die Außenfassade wollte er daher so belassen, wie sie in den 1950er Jahren ausgeführt worden war. Die beschädigten Teile im Gebäudeinneren sollten nur ausgebessert und korrigiert werden. Das Innere sollte die ursprüngliche Architektur nicht wiederaufgreifen, sondern nur als deren Reduktion erscheinen. Damit wäre die architektonische Idee Klenzes bewahrt, ohne dass die klassizistische Dekoration nachgebildet werden musste.

Mit dieser Herangehensweise versuchte der Architekt, die Grundstruktur des Gebäudes zu erhalten und gleichzeitig ein neues Ambiente für die Präsentation der Sammlungen der Glyptothek, die aus griechischen und römischen Statuen bestand, zu schaffen. Durch eine schlichte Ausgestaltung „mit weniger starken Farben an Wänden und Boden und vereinfachtem Stuck, ohne Gold“⁵⁶¹, käme laut Wiedemann die Wirkung antiker Skulpturen besser zur

⁵⁶⁰ WIEDEMANN 1980, S. 390-391 und 1986, S. 126-127.

⁵⁶¹ WIEDEMANN 1986, S. 126.

Geltung. Vom ursprünglichen dekorativen Rahmen befreit, wäre die Glyptothek flexibler für Sonderausstellungen und Neuerwerbungen. Die Vorteile dieser Neugestaltung erkannte auch Ohly, der das Projekt des Architekten unterstützend mit folgenden Worten kommentierte:

„Eine Nachahmung des nahezu vollständig vernichteten architektonischen Dekors und somit die Nachbildung des Gesamtkunstwerks erschien ebenso fragwürdig, wie sich auch nach jahrelangem Schwanken die früh (erstmals schon zur Zeit der Erbauung der Glyptothek) gestellte Forderung nach einer den Originalen angemessenen schlichten Fassung der Museumssäle durchzusetzen vermochte.“⁵⁶²

Ohly äußerte sich hier nicht nur ausdrücklich gegen die Rekonstruktion der ursprünglichen Innendekoration. Mit dem Verweis darauf, dass die Diskussion über die Inneneinrichtung der Glyptothek schon zur Zeit ihrer Gründung im 19. Jahrhundert kontrovers war, rechtfertigte er seine Ablehnung einer schmückenden Umgebung, indem er direkt auf die Vorstellung des Kunstagenten Ludwigs I. von Bayern, Martin von Wagner, verwies. Wagner, der bei der Gründung der Glyptothek eine gewichtige Rolle gespielt hatte, wie im vorigen Kapitel dargelegt wurde, vertrat eine Klenze entgegengesetzte Position zu der Art der Dekoration der Museumsräume.⁵⁶³

Ohly berief sich mit dem Verweis auf Wagners Konzeption auf einen Brief, den Wagner im Jahr 1815 verfasst hatte. Darin beschreibt er die Art der Ausstattung der Glyptothek:

„Sowohl Anordnung als Verzierung sey so einfach und prunklos als möglich [...]. Verzierungen überhaupt sollen nur höchst sparsam angebracht sein. Den Kammern würde ich eine lichtgelblich graue Farbe geben lassen /: lichter Sandsteinfarbe :/ die Verzierungen nicht ausgenommen; nur solche um einen Gedanken lichter lassen als den Grund, damit sie sich nur sanft abheben. – Von Malereyen oder Vergoldungen darf schon gar keine Rede sein. Der Fußboden sey gleichfalls so einfach als möglich; durchaus nicht vielfarbig oder Schekig; und

⁵⁶² OHLY 1966, S. 515.

⁵⁶³ Vgl. KAP. 5, Absatz 5.4, S. 182–183.

sollte er ja verschiedener Farbe sein, so würde ich wünschen, daß diese Farben nur unmerklich von einander abstechen. Ein Gußboden auf antike Weise würde vielleicht nicht unangemessen, sondern hier an seinem Platze seyn.”⁵⁶⁴

Diese Passage gibt Wagners Vorstellungen über die Ausgestaltung der Glyptotheksräume wieder, die weitgehend den Vorstellungen Ohlys entsprechen. Ohly wollte durch die Bezugnahme auf Wagner belegen, dass sein Vorschlag einer zurückhaltenden Raumgestaltung bereits in der Vergangenheit fachkundige Befürworter hatte⁵⁶⁵ und die richtige Entscheidung für den Wiederaufbau der Glyptothek sei. Die schlichte Innenausstattung wird hier nicht lediglich als traditionsreiche Ausstellungskonzeption betrachtet. Sie wird vielmehr als allgemeingültiger Kanon für die Präsentation von Kunst dargestellt.

Auch die Beurteilung des späteren Direktors der Glyptothek Raimund Wünsche zeigt, mit welcher Selbstverständlichkeit diese Argumentation seitens der Museumsleitung angeführt wurde. Wünsche begründete seine Überzeugung von der Überlegenheit einer zurückhaltenden Ausstellungskonzeption wie folgt:

„Gegenüber dieser prachtvollen, hell erleuchtenden Gewölbedekoration konnten sich die antiken Skulpturen nur schwer behaupten. Und das ist kein modernes Geschmacksurteil, das sich aus der Ästhetik unserer heutigen schmuck- und farblosen Innenarchitektur erklärt. Schon zur Bauzeit der Glyptothek gab es kritische Stimmen zu dieser Art der Raumgestaltung, die später immer zahlreicher und heftiger wurden. Aus diesen Gründen [...] verzichtete man [...] auf eine Rekonstruktion des klassizistischen Raumdekors.“⁵⁶⁶

Wünsche bemühte sich nicht, die entgegengesetzte Kunstauffassung Klenzes historisch nachzuvollziehen, sondern bestand, wie Ohly, auf neutralen Räumlichkeiten als der einzigen und idealen Option für die Präsentation von Kunstwerken. In der Kontroverse um Dekoration und Schlichtheit, die ein wiederkehrendes Problem in der Gestaltung von musealen Räumen reflektiert,

⁵⁶⁴ PÖLNITZ 1929, S. 242.

⁵⁶⁵ BACKMEISTER-COLLACOTT 2006, S. 99.

⁵⁶⁶ WÜNSCHE 2006, S. 9–10.

setzten sich im Fall der Glyptothek die Befürworter einer zurückhaltenden Innenausstattung durch. Der Biograph Wiedemanns, Rudolf Ehrmann, formulierte folgende Einschätzung der Auseinandersetzung: „Die Instandsetzung der Glyptothek ist eine Wiederholung ihrer Entstehungsgeschichte mit anderem Ausgang.“⁵⁶⁷ Der Vorschlag Ohlys kann in diesem Kontext nicht als eine auf objektiven Kriterien beruhende Empfehlung betrachtet werden. Er befürwortete jene Präsentation von Kunst, die seinerzeit die höhere gesellschaftliche Akzeptanz fand.

Warum es letztlich zu dieser Entscheidung kam, lässt sich auf eine bestimmte Ästhetik zurückführen, die sich in jenen Jahren durchzusetzen begann und für Ausstellungsräume eine zurückhaltende, einfarbige Gestaltung der Räume als optimale Voraussetzung für die Selbstentfaltung der Kunstwerke vorsah. Mit der Zurücknahme der Ornamentik löste man sich von der Vorstellung vom Museum als Gesamtkunstwerk, das räumliche Hülle und Exponat zu einem Ganzen zusammenfasste, und verlagerte sich auf eine neue Konzeption, die auf Flexibilität und Demokratisierung basierte. Diese neue Ästhetik war bereits 1939 in New York mit dem Museum of Modern Art institutionalisiert worden. In den folgenden Jahren wurde sie auch in Europa weiterentwickelt.⁵⁶⁸ In Deutschland gewann diese modernistische Tendenz erst nach dem Krieg und insbesondere ab den 1960er Jahren an Aktualität. Das Vorziehen „eines neuen, nicht-monumentalen Museumsbaus“ stand im Zusammenhang mit der Befreiung von der Ästhetik des Nationalsozialismus und ist zugleich als „spontane[r] Nachholbedarf an zeitgenössischer Kunst“⁵⁶⁹ zu bewerten. In der Praxis wurde die neue Museumskonzeption selten in Neubauten verwirklicht, sie wurde vielmehr bestehenden Museumsruinen im Zuge ihres Wiederaufbaus eingepasst. Wie der Wiederaufbau der Glyptothek zeigt, wurde abweichend von der ursprünglichen

⁵⁶⁷ EHRMANN 1994, S. 63.

⁵⁶⁸ Vgl. DORTMUNDER ARCHITEKTURAUSSTELLUNG 1979.

⁵⁶⁹ Vgl. DORTMUNDER ARCHITEKTURAUSSTELLUNG 1979.

Konzeption eine neue entworfen, welche die ursprüngliche veränderte und sich an zeitgenössischen Positionen orientierte.

Es sind jedoch weitere Gründe anzuführen, weshalb eine schlichte Museumsgestaltung für die Präsentation von Kunstwerken in der Glyptothek für die bessere Wahl gehalten und die historische Präsentationsmethode verworfen wurde. Im Kapitel 7 wird im Vergleich mit der Ausstattung des Neuen Museums nach dem Wiederaufbau durch David Chipperfield näher darauf eingegangen. An dieser Stelle sollen vor allem die Umbaumaßnahmen, die Wiedemann im Rahmen des Wiederaufbaus der Glyptothek durchführte, dargelegt werden. Zwei Räume werden zudem exemplarisch vorgestellt, um das Ergebnis des Wiederaufbaus zu veranschaulichen.

Im Jahr 1968 begann Wiedemann mit dem eigentlichen Innenausbau der Glyptothek.⁵⁷⁰ Als Erstes brachte der Architekt die Rohbaustruktur des Gebäudes wieder ans Licht, die unter Stuck und Fresken weitgehend erhalten geblieben war. Die beschädigten Stuck-, Vergoldungs- und Farbreste wurden zu diesem Zweck entfernt. Alle architektonischen Elemente, die Klenze ausgeführt hatte, wie Wände, Bögen, Pilaster, Gesimse usw., standen somit frei. Ohne die klassizistische Verzierung wurden diese Architekturelemente als die einzigen gestalterischen Elemente der Räume konzeptionell eingebunden. Sie wurden in einem zweiten Schritt saniert, ergänzt, ausgebessert und verfugt, damit sie sich harmonisch einfügten.

Nach diesen ersten Maßnahmen ließ der Architekt die Wände mit einer hell-rötlichen Farbe überschlämmen. Die zarte Farbe hatte den Vorteil, die unverzierten Räume nicht zu kühl wirken zu lassen. Der Bodenbelag, ursprünglich mit kostbarem Marmor in polychromen Mustern ausgeführt, wurde nicht wiederhergestellt. Stattdessen wurden große einfarbige Bruchplatten aus Muschelkalk in den Boden eingelegt. Die Platten unterschieden sich farblich stark von den Wänden, fügten sich aber mit ihren geometrischen Formen ebenfalls in

⁵⁷⁰ Vgl. VIERNEISEL 1972, S. 206, und 1977, S. 26; WIEDEMANN 1980, S. 391.

die Raumgestalt ein.⁵⁷¹ Das Aussehen der Glyptothek nach dem Umbau wird hier am Beispiel des Raumes für klassische Kunst gezeigt (Abb. 81), in welchem die beschriebenen Merkmale des Wiederaufbaukonzeptes Wiedemanns deutlich zu sehen sind.

Alle genannten Maßnahmen zielten darauf, die vorhandene Baustruktur der Glyptothek in ihrer Einfachheit herauszustellen, das heißt, sie auf ihre tektonische Ausführung zu reduzieren. In diesem Sinne versuchte Wiedemann, zumindest auf einer konstruktiven Ebene, keine essenziellen Eingriffe in die Bausubstanz vorzunehmen, sondern die Architektur Klenzes in ihren Volumen und Bauformen aufzugreifen. Zwei Maßnahmen wurden allerdings durchgeführt, die das Bauwerk entscheidend veränderten. Sie betrafen die Lünettenfenster und die Gestaltung des Innenhofs. ⁵⁷² Die Lünettenfenster, einst von Klenze in den oberen Wandbereichen der Räume angebracht, waren auf den zentralen Hof orientiert. Da sie nur wenig Licht in das Gebäude ließen, versah Wiedemann die Mauern unterhalb der Halbkreisform jeweils mit einem rechteckigen Durchbruch bis zum Boden.⁵⁷³ Der Innenhof, „ursprünglich 1,5m unter Niveau der Innenräume und ohne Beziehung dazu“⁵⁷⁴, wurde ebenfalls umgestaltet. Wiedemann hob ihn um 80 cm an, damit er sich auf der Höhe der neuen Fenstertüren befand. Beide Eingriffe, die Anhebung des Hofes und die Erweiterung der Lünettenfenster, wurden gleichzeitig vorgenommen, um einen Höhenunterschied zwischen innen und außen zu vermeiden. Die Umgestaltung des Hofes erfolgte aber auch im Hinblick auf seine neue Nutzung: Mit Rasen und Stühlen ausgestattet dient er seitdem als Erholungsraum für die Museumsbesucher (Abb. 82).

⁵⁷¹ Man begnügte sich, die Raumformen Klenzes wiederherzustellen und das Ziegelmauerwerk mit dünnen Kalkschlämmen zu überziehen. Die einst in kunstvollen Mustern verlegten Marmorfußböden wurden durch einfachen blaugrauen Plattenbelag ersetzt. Vgl. WÜNSCHE 2006, S. 10.

⁵⁷² Vgl. VIERNEISEL 1977, S. 26.

⁵⁷³ Bereits Wagner hatte das Vorhaben Klenzes, hohe Lünettenfenster in der Glyptothek einzusetzen, kritisiert und stattdessen vorgeschlagen, eine „viereckige Fenster-Öffnung“ zu wählen, da sie „das beste, reinste und geschlossenste Licht geben“. Zu Wagners Kritik vom 30. Nov. 1816 an Klenze vgl. LEINZ 1980, S. 152–153.

⁵⁷⁴ KNAPP 1985, S. 20.

Auch für diese beiden Änderungen fand Wiedemann Unterstützung bei Ohly. Der Direktor sah darin eine Möglichkeit, das Museum für das Publikum zugänglicher zu machen,⁵⁷⁵ was auch von anderen Museumsfachleuten begrüßt wurde. So hieß es, die Ausweitung der Lünettenfenster und die Hofanhebung hätten „dazu beigetragen, die Glyptothek neu zu erschließen und den Eindruck des ‚Museumstempels‘ zu mildern“⁵⁷⁶. Die Anhebung des Hofs wurde zudem als „Erweiterung des Lebensbereiches des modernen Museums“ gesehen, die es „zu einer im zentralen Stadtbereich unerwarteten Oase“⁵⁷⁷ mache. Anhand dieser Kommentare wird erkennbar, dass die Verantwortlichen dem Museum mit den architektonischen Eingriffen auch eine neue Bedeutung verleihen wollten. Der klassizistischen Idee der Glyptothek als Tempel für die Kunst und erhabener Ort wurde nun die Idee des Museums als Erholungsort entgegengesetzt.

Den Museumsbesuch als Freizeitbeschäftigung aufzufassen, ist eine Entwicklung, die sich in der Geschichte des Umbaus der Glyptothek widerspiegelt. Es handelt sich um eine Tendenz, welche die Konzeption von Museen im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert generell maßgeblich veränderte.⁵⁷⁸ Anhand welcher Anzeichen sich dieser Veränderungsprozess äußerte, wird im Kapitel 7 in einem Überblick über die Veränderungen in der Gestaltung musealer Räume erläutert. An dieser Stelle soll hingegen Wiedemanns Interpretation der Architektur Klenzes beleuchtet und auf die neu entstandene Beziehung zwischen Exponaten und Architektur eingegangen werden. Letzteres, die Auswirkungen der Museumsumgestaltung auf die Präsentation der Kunst, soll schwerpunktmäßig erörtert werden.

⁵⁷⁵ Ohly „unterstützte [...] Prof. Wiedemanns Idee, den Boden im Hof anzuheben und die Säle so zu ihm zu öffnen, daß sich Außen und Innen lebendig verbinden und die Säle heller werden“. SCHEFOLD 1980, S. 32.

⁵⁷⁶ VIERNEISEL 1972, S. 206.

⁵⁷⁷ VIERNEISEL 1972, S. 313; WÜNSCHE 2005, S. 215.

⁵⁷⁸ Vgl. BRÖCKERS 2007; SALSA 2009; SCHNEEDE 2000.

Die neuen Räume der Glyptothek umgeben wie vorher den quadratischen Innenhof und wurden „nach den in ihnen aufgestellten Bildwerken benannt“⁵⁷⁹. Der ursprünglich chronologische Rundgang wurde nach dem Wiederaufbau jedoch nicht mehr hergestellt, da ein Teil der alten Bestände – die ägyptischen und die klassizistischen Skulpturen⁵⁸⁰ – nicht in das Museum zurückgeführt wurden. Sie wurden anderen Sammlungen zugeordnet oder bilden neue Sammlungen. In der Klenzeschen Konzeption nahm die Kunst dieser Epochen die Vorreiterrolle bzw. die Nachfolge der Klassischen Kunst ein. Ihre Anwesenheit im Museum war dadurch gerechtfertigt, dass sie die griechische und die römische Kunst – den eigentlichen Kern der Sammlung – im chronologischen Ablauf einrahmten und auf diese Weise dem Besucher halfen, deren Entstehung und Fortsetzung zu verstehen. Die Entfernung der ägyptischen und klassizistischen Skulpturen aus der Glyptothek und die Reorganisation der Sammlungen um ausschließlich griechische und römische Werke⁵⁸¹ bedeutete in erster Linie eine Spezialisierung des Museums auf die Klassische Kunst. Es bedeutete aber auch eine veränderte Präsentation historischer Zusammenhänge in der Kunstentwicklung.

Diese konzeptionelle Änderung stand im Zusammenhang mit der architektonischen Neuinterpretation des Museumsgebäudes. Durch die Reduzierung der Innendekoration des Museums auf schlichte Architekturelemente wurden nicht mehr historische Zusammenhänge zwischen den Exponaten hergestellt, vielmehr wurde das Einzelwerk in den Mittelpunkt gerückt. Dadurch verloren auch die Ägyptische Sammlung und die klassizistischen Skulpturen ihr

⁵⁷⁹ Der Rundgang der Glyptothek nach dem Wiederaufbau: „I Saal der frühgriechischen Jünglinge, II Saal des Faun, III Saal des Diomedes, IV Saal des Grabreliefs der Mnesarete, V Saal der Eirene, VI Saal des Grabreliefs mit dem Jäger, VII Saal der Westgiebelgruppe des Tempels von Ägina, VIII Saal der Sphinx, IX Saal der Ostgiebelgruppe des Tempels von Ägina, X Saal des Alexanders, XI Saal der römischen Bildnisse, XII Saal des Apollon, XIII Saal des Knaben mit der Gans.“ Vgl. OHLY 1972, S. 7.

⁵⁸⁰ Die assyrischen Reliefs, die sich in dem Annex befanden, wurden ebenfalls nicht in das Museum zurückgebracht. Sie befinden sich jetzt in der Sammlung Ägyptischer Kunst in München.

⁵⁸¹ Vgl. WÜNSCHE 2005, S. 9; OHLY 1972.

Erfordernis innerhalb des Ausstellungsroundganges. Die Bildung einer neuen Raumästhetik führte zu einem neuen Verständnis der Kunst. Die griechischen und römischen Skulpturen wurden in einen neuen Zusammenhang gestellt, der „das erste große Zeitalter der europäischen Kunst“⁵⁸² zum Thema hatte.

Drei exemplarische Räume sollen einen Einblick in die neue Organisation der Museumsräume und die Inszenierung der Kunstwerke verschaffen.

Zuerst werden die beiden Säle für die Giebelskulpturen aus dem Aphaia-Tempel, die sogenannten Ägineten, vorgestellt. Wie im Kapitel 5 bereits erläutert wurde, waren die Skulpturen ursprünglich in einem einzigen Saal im westlichen Trakt der Glyptothek ausgestellt.⁵⁸³ Nach dem Wiederaufbau wurden sie in zwei Räume des Nordflügels, die früher als Festsäle benutzt wurden, verlegt. Während vorher beide Giebel in einem Raum einander gegenüber aufgestellt waren, damit Ost- und Westgiebel miteinander vergleichbar waren (Abb. 71, 83), wurden sie jetzt in zwei aufeinanderfolgenden Räumen getrennt aufgebaut (Abb. 84–85). Die Skulpturen hatten durch die neue Aufstellung mehr Platz zur Verfügung, der Zusammenhang zwischen den beiden Giebeln ging aber verloren. Klenze hatte versucht, diese bedeutenden Bildwerke historisch zu erklären und ihren Bezug zum Tempel zu verdeutlichen. Durch ihre Gegenüberstellung konnte man in dem klassizistischen Arrangement die unterschiedliche Verarbeitung von Ost- und Westgiebel unmittelbar erfassen und ihre Zuordnung zu zwei verschiedenen Entstehungsepochen nachvollziehen. Darüber hinaus hatten die zusätzlichen dekorativen und architektonischen Details, mit denen Klenze den Raum gestaltet hatte, weitere didaktische Vorteile, beispielsweise, dass die Inhalte der Skulpturen mithilfe von Fresken verdeutlicht wurden.⁵⁸⁴

Wiedemann und Ohly verzichteten auf diesen ursprünglichen dekorativen Rahmen, weil er als überholt und für die Präsentation der Kunstwerke redundant

⁵⁸² OHLY 1972, S. 15.

⁵⁸³ Vgl. KAP. 5, Absatz 5.3, S. 170-171.

⁵⁸⁴ Vgl. KAP. 5, Absatz 5.3, S. 171.

erschien.⁵⁸⁵ Die neue Aufstellung der Ägineten zielte nicht mehr auf die Vermittlung von Informationen über die Skulpturen, sondern auf die Hervorhebung ihrer plastischen Qualitäten.⁵⁸⁶ Die jeweiligen Giebelskulpturen wurden daher in zwei Räumen gezeigt, damit ihre künstlerischen Eigenschaften in den Mittelpunkt treten konnten. Auch innerhalb des Museumsrundganges verloren die Ägineten ihren Bezug zu den anderen Exponaten, weil diese nicht mehr in chronologischer Reihenfolge geordnet waren. Die Präsentation der Giebel im Nordflügel stand weder mit den Skulpturen aus der Klassik im vorherigen Saal noch mit den römischen Porträts im nachfolgenden Saal im Zusammenhang.⁵⁸⁷

Der Verzicht auf die von Klenze für die gesamte Ausstellung konzipierte chronologische Ordnung ist nicht nur in diesen Sälen zu beobachten. Die Chronologie wurde im gesamten Museum aufgegeben und stattdessen eine Ordnung nach Themen hergestellt. Nur teilweise sind die Skulpturen nach Entstehungszeit angeordnet. Ihre überwiegend thematische Aufstellung bringt, gemeinsam mit der schlichten Gestaltung der Räume, den Konzeptionswandel in der Glyptothek von einer historischen zu einer von der Ästhetik der Form geleiteten Kunstauffassung zum Ausdruck, die nun schwerpunktmäßig die unterschiedlichen Darstellungsformen der Kunstepochen an Stelle ihrer chronologischen Entwicklung hervorhob.⁵⁸⁸ Im Rahmen dieser neuen Konzeption erhielt auf einmal die Prominenz bestimmter Skulpturen große Bedeutung, sodass

⁵⁸⁵ Heute informieren in den Räumen Displays über den Erwerb und die Restaurierung der Ägineten unter Ludwig I.; zwei Modelle veranschaulichen die Form des Aphaia-Tempels.

⁵⁸⁶ Ludwig I. beauftragte den Bildhauer Bertel Thorvaldsen 1816 damit, die Ägineten an den fehlenden Stellen zu ergänzen. Im Rahmen des Wiederaufbaus der Glyptothek ließ Ohly die Ergänzungen angesicht neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse entfernen, da sie die originale Ausarbeitung der Skulpturen beeinträchtigten und somit auch ihre Qualität. Zur „Entrestaurierung“ der Ägineten: FURTWÄNGLER 1906; OHLY 1966 und 1978; WÜNSCHE 1980, S. 54–55.

⁵⁸⁷ Nach den archaischen Figuren im ersten Saal und den hellenistischen Skulpturen im zweiten Saal folgten Skulpturen aus der klassischen Zeit, dann die Ägineten und schließlich die römischen Porträts und die Kaiserstatuen. Vgl. OHLY 1972.

⁵⁸⁸ Vgl. WÜNSCHE 2005, S. 12.

fortan vornehmlich den Meisterstücken der Vorrang auf dem Museumsrundgang eingeräumt wurde.

Der zweite Raum, der hier als Beispiel für die neue Aufstellung der Skulpturen herangezogen wird, ist der Römersaal. Dieser Saal wies ursprünglich die üppigste Dekoration im ganzen Museum auf (Abb. 86). Die aufwendige Verzierung wurde von Klenze für diesen Raum bestimmt, weil sie sich dem Charakter der römischen Statuen anpasste. Anders als die griechischen Statuen, die anmutige Formen besitzen, legen römische Skulpturen eine markantere Ausführung an den Tag. Sie sollten in einer kraftvollen Umgebung aufgestellt sein, damit ihre Eigenschaften thematisch wie künstlerisch unterstützt würden.

Sowohl die Raumdekoration als auch die architektonische Gliederung durch die Kuppelgewölbe wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört und in den 1950er Jahren nicht im Sinne Klenzes wiederhergestellt. Es erfolgte eine Ausführung nur im Rohbau ohne die charakteristische Gewölbestruktur, da man zu diesem Zeitpunkt vorhatte, die Wölbungen dekorativ zu bedecken.⁵⁸⁹ Wiedemann veränderte die nur noch plastisch angedeutete Struktur der Wölbung (auch aus Kostengründen) später nicht mehr⁵⁹⁰ (Abb. 87–88) und verlieh lediglich den Wänden und Böden eine einfarbige, schlichte Gestalt. Daraus ergab sich ein Raum, der sowohl farblich als auch strukturell zurückhaltend wirkt und, stärker als andere Säle, einen puristischen Eindruck hinterlässt.⁵⁹¹

Die in diesem Saal ursprünglich aufgestellten römischen Skulpturen wurden nach dem Wiederaufbau an diesen Ausstellungsort zurückgebracht, aber nach neuen Ausstellungskriterien arrangiert. Statt der früheren klassizistischen Aufreihung an der Wand entlang (Abb. 89) wurden die Büsten auf Sockeln frei im Raum aufgestellt (Abb. 90). Die Sockel wurden aus Kalkstein angefertigt, in Farbe

⁵⁸⁹ WÜNSCHE 2006, S. 13–14.

⁵⁹⁰ Wiedemann berichtet: „Von den 6,5 Mio. waren vom Landbauamt 2,8 Mio. für Sanierung und Musterräume bereits verbraucht. Die Sanierung war aber ganz unvollständig.“ Die beschränkte finanzielle Lage hatte zur Konsequenz, dass der Architekt bei der Entwicklung seines Projekts bereits ergriffene Maßnahmen nicht mehr ändern konnte. Vgl. WIEDEMANN 1986, S. 127.

⁵⁹¹ WÜNSCHE 2006, S. 14.

und Material dem Boden ähnlich. Diese Art der Aufstellung war unkonventionell und wurde konzipiert, um die Betrachtung der Skulpturen von allen Seiten zu gewähren. Auch die Postamente der Statuen wurden so entworfen, dass diese in Augenhöhe des Betrachters stehen und eine direkte Verbindung zwischen Besucher und Skulptur ermöglichen.

Während die ursprüngliche Aufstellung der Statuen dem Raum Bewegung und Gestalt verlieh, trat der Römische Saal nach der Wiederherstellung durch seine schlichte architektonische Gestaltung in den Hintergrund. Vom dekorativen Rahmen befreit und lediglich von einer uniformen Kulisse umgeben, standen nun auch in diesem Saal nur die Statuen im Mittelpunkt.⁵⁹²

Die Beschreibung der beiden Räume macht deutlich, dass die Ausarbeitung der architektonischen Details in der Glyptothek überall dem gleichen Prinzip folgt. Insbesondere Podeste, Wände, Böden haben in jedem Raum denselben Charakter, und die Skulpturen folgen in jedem Raum der freistehenden Aufstellungsart. Gegenüber der ursprünglichen Gestaltung der Glyptothek, die für jeden Raum eine individuelle Dekoration vorsah, um die Inhalte der jeweiligen Skulpturen hervorzuheben, griff Wiedemann bei dem Umbau auf die immer gleichen strukturellen und gestalterischen Elemente zurück, um dem Gebäude eine gleichförmige Erscheinung zu geben. Beabsichtigt war, die Skulpturen nicht durch Farben und historische Verweise in den Vordergrund zu bringen, sondern durch die optische Korrespondenz zur Architektur.

Die neue Raumgestaltung beschied der Glyptothek, zusammen mit der neuen Organisation der Sammlung, im Vergleich zur originären Grundidee eine grundlegende Veränderung der Konzeption. Doch betrachteten Ohly und Wiedemann diese Veränderung als Verbesserung und Ausdruck des unausweichlichen Wandels in der Ausstellungspraxis. Ohly schrieb: „Die Glyptothek, wie sie 1830 abgerundet stand, war notwendig auch ein unveränderliches Ganzes. Dieser vollendeten Einheit von Bauwerk und Sammlung

⁵⁹² WÜNSCHE 2005, S. 12.

mußte ein Wachstum oder ein Wandel in der Sammlung abhöld sein.“⁵⁹³ Diese Worte Ohlys unterstreichen, dass die Aufgabe der klassizistischen Konzeption für ihn eine geradezu natürliche Konsequenz der Zeit und die Neugestaltung des Gebäudes erforderlich war, um das Museum für das Publikum wieder ansprechend zu machen. Aus dieser Perspektive war der Wiederaufbau Wiedemanns nicht nur Zeichen eines selbstverständlichen Wandels, sondern auch eine erfolgreiche Strategie, Sammlung und Architektur nach den aktuellen Kanons wieder aufzuwerten.

Eine ähnliche Ansicht in Bezug auf die konzeptionelle und architektonische Umgestaltung der Glyptothek vertrat auch der spätere Direktor der Glyptothek Klaus Vierneisel. In seinem Aufsatz anlässlich der Wiedereröffnung der Glyptothek schreibt er:

„Ohne Zweifel hat die Glyptothek eine grundlegende Verwandlung erfahren, so wie seit ihren frühen Jahren auch die Kenntnis und das Verständnis der Kunst der Antike – nicht nur die archäologische Wissenschaft – sich gründlich gewandelt haben. [...] Dem Zuwachs an Neuem war die alte Glyptothek nach ihrer Konzeption nicht gewachsen. Mit der neuen Glyptothek wurde ein Exodus der antiken Skulpturen in ein neu zu gründendes Museum verhindert. Dabei ist am fast unversehrten Außenbau und in der ‚nackten‘ Raumstruktur des Inneren Klenzes architektonischer Genius, wie er sich in der Vielgestalt des großartigen Grundrisses, der Wand- und Gewölbeformationen manifestiert, ungemindert lebendig.“⁵⁹⁴

Der Wiederaufbau der Glyptothek nach den Entwürfen von Josef Wiedemann wird von Vierneisel sogar als Rettung des klassizistischen Erbes bezeichnet. In der Erneuerung der klassizistischen Museumskonzeption sah Vierneisel keine Veränderung des ursprünglichen Konzepts, sondern nur eine Chance, sie neu zu erfinden und zu nutzen. Dieses positive, fast liebevolle Urteil scheint außer Acht zu lassen, dass der neue Innenausbau der Glyptothek nur möglich gewesen war, weil man die originalen klassizistischen Überreste beseitigt

⁵⁹³ OHLY 1972, S. 115.

⁵⁹⁴ VIERNEISEL 1972, S. 313.

hatte. Vierneisels Argument erweckt den Eindruck, als wolle er die Umgestaltung der Glyptothek instrumentalisieren, um zu rechtfertigen, dass in der Glyptothek durch den Wiederaufbau eine neue Museumskonzeption geschaffen wurde, die, von den Direktoren eindeutig bevorzugt, an aktuelle Museumskonzeptionen angepasst war.

Im folgenden Abschnitt wird auf die Debatte eingegangen, die in den Jahren während des Wiederaufbaus durch Wiedemann stattfand. Die Museumskonzeption wird aus verschiedenen Blickwinkeln dargestellt, um einen möglichst objektiven Einblick in ihre Prinzipien zu gewähren.

6.3 Diskussion um das Projekt Josef Wiedemanns

Nach der Beschreibung der baulichen Maßnahmen, die zu Wiedemanns Wiederaufbauprojekt führten, und nach der Erläuterung des Projekts folgt in diesem Abschnitt die Auseinandersetzung mit der Diskussion über die Restaurierungsart. Die Debatte um den Umbau der Glyptothek ist für die vorliegende Arbeit insofern relevant, als sie verdeutlicht, wie die Rettung eines klassizistischen Museums in jener Zeit wahrgenommen und der Umgang des Architekten mit der zerstörten Bausubstanz rezipiert wurde.

Obwohl der Wiederaufbau der Glyptothek ein bedeutendes Vorhaben darstellte, fand in den 1950er Jahren keine nennenswerte Diskussion darüber statt. Die meisten Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, die in diesen Jahren erschienen, beschränkten sich auf Mitteilungen über den Bauprozess.⁵⁹⁵

Wie wenig die Öffentlichkeit sich mit dem Thema beschäftigte, wird noch deutlicher, wenn man die Diskussion um den Wiederaufbau der Glyptothek mit der gleichzeitig stattfindenden, wesentlich lebendigeren Debatte um den Wiederaufbau des Neuen Museums in Ost-Berlin vergleicht.⁵⁹⁶ Eine Ursache für das geringe Interesse für den Wiederaufbau eines derart berühmten Gebäudes wie die Glyptothek ist auf die damalige Situation in München zurückzuführen. Durch den Krieg waren in München „insgesamt 45% der gesamten Bausubstanz vernichtet; neun Stadtbezirke wurden [zu] mehr als die Hälfte, darunter die Altstadt zu 60% und Schwabing zu 70% zerstört“⁵⁹⁷. In den folgenden Jahren wurden verschiedene bedeutende Wiederaufbauprojekte gleichzeitig betrieben; man konzentrierte sich daher nicht auf einzelne Projekte, sondern hegte vielmehr die Hoffnung auf die baldige Wiederherstellung der Stadt. Auch die Denkmalpflege äußerte sich in jenen Jahren eher selten, da noch entscheidende

⁵⁹⁵ Vgl. F.A.Z. v. 17.07.1958; F.A.Z. v. 09.01.1962; F.A.Z. v. 19.01.1962; SZ v. 06.06.1963; F.A.Z. v. 10.08.1964; F.A.Z. v. 08.05.1967.

⁵⁹⁶ Vgl. KAP. 7, Absatz 7.3.

⁵⁹⁷ NERDINGER 2002, S. IX; BAUER 1988, S. 45.

Überlegungen hinsichtlich der Rettung zerstörter Bauten anzustellen waren. Die Aufmerksamkeit der Denkmalpfleger richtete sich folglich eher auf die Einhaltung ästhetischer Kriterien, weshalb „Brandruinen[,] aber auch nur teilweise beschädigte Gebäude, deren Rekonstruktion leicht möglich gewesen wäre, abgerissen wurden“⁵⁹⁸.

Ein weiterer Grund für das Desinteresse war, dass der Architektur der Glyptothek, die das erste öffentliche Museum in Deutschland mit einem für diesen Zweck errichteten Gebäude war,⁵⁹⁹ ein besonders hoher architektonischer wie historischer Wert beigemessen wurde. Aus dieser Sicht erschien ihr originalgetreuer Wiederaufbau unstrittig. Die ersten Baumaßnahmen zur Rettung des Gebäudes und die Wiedererrichtung der Fassade nach dem Original sind als Ergebnis der Münchener Wiederaufbaupolitik, in Bezug auf bedeutende Denkmäler, in der Nachkriegszeit zu betrachten.

Auch der fachliche Austausch zwischen dem Architekten Wiedemann und dem Museumsdirektor Diepolder – später zwischen Wiedemann und Ohly – im Zusammenhang mit dem neuen Konzept für den Innenausbau der Glyptothek erfuhr kaum öffentliche Resonanz, ebenso wenig die Beauftragung Wiedemanns im Jahr 1964. Dementsprechend heißt es in einem am 06.06.1963 in der *Süddeutschen Zeitung* publizierten Artikel: „Wir wissen, daß der Ausschuß, der über die Innenräume der Glyptothek zu entscheiden hat, unter einer großen Belastung steht. Was hinter verschlossenen Türen entschieden wird, unterliegt dann dem Urteil der Öffentlichkeit.“⁶⁰⁰ In dieser Feststellung kommt zum Ausdruck, dass die Wiederherstellung der Innenräume der Glyptothek in den 1960er Jahren von den zuständigen Bauherren und von Fachleuten zwar ausführlich diskutiert wurde, Beschlüsse aber selbstständig gefasst wurden, ohne dass eine öffentliche Diskussion stattgefunden hatte. Stellungnahmen aus der Öffentlichkeit kamen nur zögerlich. Auch nach der offiziellen Beauftragung

⁵⁹⁸ PETSCH 1990, S. 12.

⁵⁹⁹ Vgl. PLAGEMANN 1967, S. 64; VIERNEISEL 1977, S. 24.

⁶⁰⁰ HEDERER in: SZ v. 06.06.1963.

Wiedemanns 1964 gab es lediglich vereinzelte Stimmen. Der Plan Wiedemanns wurde als eine angemessene Lösung gelobt, die der Vergangenheit respektvoll begegnete:

„Die Glyptothek wird sich [...] künftig nicht mehr als Gesamtkunstwerk im Sinne des 19. Jahrhunderts präsentieren. Sie wird der kostbaren Antikensammlung ein edles, aber zurückhaltendes Gehäuse sein. Nicht mangelnde Achtung vor dem Vergangenen, sondern höchster Respekt vor der überkommenen Architektur hat bei diesen Überlegungen mitgesprochen. Die Glyptothek wird damit in München das erste Beispiel einer konsequenten Integration alten Bestandes mit modernen Mitteln sein – auch aus diesem Grunde ist die so lang erwartete Entscheidung von hoher Bedeutung.“⁶⁰¹

Es gab auch Stimmen, die das Projekt erwartungsvoll begrüßten: „Wir haben Grund, uns auf die neue Glyptothek zu freuen, die trotz des alten Baus ein überaus modernes Museum sein wird.“⁶⁰² Hier wird neben der Begeisterung für die Modernisierung der Glyptothek eine Geringschätzung der alten Museumsarchitektur ausgesprochen, und es scheint, als würde der Mehrwert der Restaurierung allein in der Modernität der neuen Formen gesehen.

Es ist festzuhalten, dass die insgesamt wenigen Berichte über Wiedemanns Projekt während der laufenden Bauarbeiten an der Glyptothek (1964–1972) grundsätzlich positiv ausfielen. Da anfänglich ein originalgetreuer Wiederaufbau vorgesehen war, wirft diese hoffnungsfrohe Haltung gegenüber dem modernistischen Projekt die Frage auf, aus welchem Grund Wiedemanns Wiederaufbauplan so positiv beurteilt wurde. Anders formuliert: Welche Eigenschaften besaß der Plan von Josef Wiedemann, um derart überzeugend wirken zu können?

Die positive öffentliche Meinung in Bezug auf die Restaurierung der Glyptothek in den von Ungewissheit geprägten Jahren der Ausführung stand in engem Zusammenhang mit der allgemein florierenden politischen und sozialen Situation in München. Diese Zeit wird auch als „die zweite Phase des

⁶⁰¹ SCHMIDT in: SZ v. 21.08.1964.

⁶⁰² JANTZEN in: F.A.Z. v. 10.08.1964.

Wiederaufbaus“ genannt, „die von einer beschleunigten ökonomischen Expansion und von großem Optimismus geprägt war“⁶⁰³. Damals wurden moderne Interpretationen historischer Bauten, wie der berühmte Neubau der Neuen Pinakothek⁶⁰⁴ (Wettbewerb 1966/67), und zukunftsweisende Projekte wie das Olympiastadion⁶⁰⁵ (Baubeginn 1968, eröffnet 1972) als Ausdruck des wirtschaftlichen und sozialen Aufschwungs besonders gefördert. Daher wurde auch der puristische Umbau der Glyptothek als gelungene Wiederaufbaulösung gefeiert. Zuversicht und Fortschrittoptimismus machten eine wirkliche Diskussion über Wiedemanns Arbeit nicht erforderlich. Man debattierte in den 1960er Jahren sogar noch weniger über die unterschiedlichen Optionen des Wiederaufbaus als unmittelbar nach dem Krieg, denn die Vorliebe für moderne Architektur hatte zusehends die Oberhand gewonnen.

Die Auseinandersetzung mit dem Umbau der Glyptothek setzte erst nach seiner Fertigstellung gegen Ende der 1970er Jahre ein. Das erwachende Interesse für die Arbeit Wiedemanns ist auf die seinerzeit zahlreich erscheinenden Studien über Klenze und das ludovizianische München zurückzuführen. Zudem ist es als Ausdruck des zunehmenden öffentlichen Bewusstseins gegenüber historischen Denkmälern und Restaurierungsprojekten⁶⁰⁶ zu bewerten. Zeitgenössische Bauprojekte wurden fortan überaus kritisch in Augenschein genommen, denn langsam rückten „die eigentümlichen Werte der alten Architektur [wieder] ins Licht“⁶⁰⁷. Die „Erhaltung der historischen Bausubstanz [wurde] auch als sozialpolitische Aufgabe verstanden und gewann damit Gewicht im öffentlichen Ansehen und bei den Entscheidungen des Politikers“⁶⁰⁸. Dieser Wandel gegenüber historischer Bausubstanz gipfelte in dem 1975 veranstalteten

⁶⁰³ BACKMEISTER-COLLACOTT 2006, S. 100.

⁶⁰⁴ Zur Neuen Pinakothek vgl. MITTLMEIER 1977; STEINGRÄBER 1981; LENZ 1989, S. 4–5; HEIMANN 2003, S. 56.

⁶⁰⁵ Zum Projekt für den Olympiastadion vgl. STANKIEWITZ 2005, S. 129.

⁶⁰⁶ Vgl. BESELER/GUTSCHOW 1988, S. XXXVIII.

⁶⁰⁷ BESELER/GUTSCHOW 1988, S. XXXVIII.

⁶⁰⁸ BESELER/GUTSCHOW 1988, S. XXXVIII.

Denkmalschutzjahr⁶⁰⁹, in dem sich nicht nur Fachleute, sondern auch „eine breite Öffentlichkeit [...] noch einmal verstärkt auch mit den vom Kriege betroffenen Baudenkmälern“⁶¹⁰ auseinandersetzte. Man begann den Bauboom und die Projekte der 1950er und 1960er Jahre infrage zu stellen und darin sogar die Ursache dafür zu sehen, dass „die historische Substanz unserer Städte und Dörfer wohl noch nie so erbarmungslos und so schnell zerstört wurde“⁶¹¹.

Unter diesen neuen Voraussetzungen erschienen einige Artikeln, in denen sich Journalisten konkret mit dem Umbau der Glyptothek auseinandersetzten. Zunehmend wurden unterschiedliche Meinungen über die Interpretation Wiedemanns geäußert. Die Wochenzeitung *Die Zeit* vertrat eine zustimmende Position:

„Klenzes Architektur wurde durch eine überzeugende Neuinterpretation erhalten. Der ‚Restaurator‘ Josef Wiedemann hat aus der gegebenen Situation einen ehrlichen und logischen Ausweg gefunden: Er hat ein Verfahren gewählt, das man als pragmatischen Historismus bezeichnen könnte. [...] Befreit von den farbigen Wandbekleidungen und der überwuchernden ‚antikischen‘ Ornamentik auf den oberen Wandzonen und den Gewölben, wirken die Ausstellungssäle nur noch durch ihre ausgewogenen Proportionen.“⁶¹²

Wie schon im vorigen Kapitel 6.2 erwähnt, wurde auch seitens des Museums wiederholt betont, dass die zurückhaltende Innenarchitektur eine optimale Ausstellungskonzeption garantiere. Klaus Vierneisel schrieb:

„[...] unter Wahrung der Grundkonzeption der Klenzeschen Raumkörper [hat Wiedemann] eine kompromißlose Lösung im Sinne eines funktionalen Museumsbaues [...] [angestrebt]. Denn der Prunk der ursprünglichen Ausstattung mit kostbaren, vielfarbigen Marmorböden, mit buntem poliertem Wandstuck und dem reichen Stuckdekor, [...] war in der Glyptothek schon in ihrer Erbauungszeit und bis in die Gegenwart oft genug auch als eine schwere Belastung für die plastische Entfaltung der Skulpturen empfunden worden.“⁶¹³

⁶⁰⁹ Zum Denkmalschutzjahr vgl. u.a. PETZET 1975.

⁶¹⁰ BESELER/GUTSCHOW 1988, S. XXXVIII.

⁶¹¹ PETZET 1975, S. 8.

⁶¹² Die Zeit v. 05.05.1972.

⁶¹³ VIERNEISEL 1980, S. 398.

Der hier angesprochene Aspekt des „funktionalen Museumsbaus“ verdeutlicht die grundlegende Idee in Wiedemanns Restaurierungskonzept. Der Architekt hatte versucht, die Glyptothek in einen Ausstellungsraum umzuwandeln, der den zeitgenössischen Kriterien bezüglich der Gestaltung von Museumsräumen – Neutralität und Schlichtheit – folgte. Argumente wie zeitgemäße Aufstellung der Kunstwerke oder *flexibler* Raum für Sonderausstellungen wurden als Begründung des Purismus angeführt. Auch Wünsche urteilte so:

„Was wir heute in der Glyptothek sehen ist eine neue Vision, die der Fantasie des Betrachters viel Raum lässt und dem Museum enormen Freiraum gibt. Die jetzige Präsentationsform erlaubt jederzeit Veränderungen, Umstellungen und Erweiterungen der Ausstellung. Sie müssen nur den wohl ausgewogenen, freien Rhythmus der Figurenaufstellung im Raum aufnehmen. Und so konnten in den letzten Jahrzehnten eine ganze Reihe bedeutender Neuerwerbungen [...] ganz problemlos in die Ausstellung eingefügt werden. [...] Die starken Veränderungen, die Architektur und Skulptur der Glyptothek nach dem Krieg erfuhren, schärfe natürlich in diesem Haus den Blick auf die historische Bedingtheit jeglicher Präsentation antiker Kunst.“⁶¹⁴

Andere Stimmen lobten den minimalistischen Umbau der Glyptothek ebenfalls. Die neue Ausstattung der Räume ohne ursprüngliche Dekoration und ihre farblose, schlichte Form korrespondierten mit den Skulpturen, die ebenfalls ihre Farben verloren hatten. Gerade der optische Zusammenhang zwischen den antiken Skulpturen und den Räumen der Glyptothek wurde als große Leistung angesehen:

„Was übrig bleibt [...], ist der reine, in Backstein ausgeführte Baugedanke, der aber in dieser Vereinfachung nur um so packender wirkt. [...] Auch sie [die Skulpturen] haben ihre ursprüngliche Buntheit verloren, auch sie wurden des Zierrats beraubt, der einst dem Marmor letzten Glanz verlieh. [...] Eine stupende

⁶¹⁴ WÜNSCHE 2005, S. 219–220.

Übereinstimmung ergab [sich] zwischen dem Zustand eines Museums und demjenigen seiner Schaustücke..“⁶¹⁵

Das minimalistische Innere der Glyptothek glich mit den still inszenierten Skulpturen mehr den zeitgenössischen Museumbauten jener Jahre als der ursprünglichen dekorativen Ausstattung. Gerade dieser Aspekt spaltete ab Ende der 1970er Jahre die Meinungen, und die Kritik am Wiederaufbau der Glyptothek wuchs. Insbesondere wurde „den Museumsfachleuten vorgeworfen, dass sie die Beschädigungen des Klenze-Baus als willkommene Gelegenheit genutzt hätten, diesem ein neues Konzept überzustülpen, das den Intentionen des Architekten diametral entgegenstehe“⁶¹⁶.

Repräsentativ für diese Einstellung ist der am 02.05.1972 unter dem Titel *Eine Vision verdrängt die andere* erschienenen Artikel von Monika Steinhauser. Sie schreibt:

„Das Bauwerk in seiner jetzigen, nur noch die nackte Raumstruktur des ursprünglichen Bestandes wahrenden Gestalt war inzwischen längst ein Fait accompli. Was hier, wie verschiedene Fachdiskussionen deutlich machten, einigermaßen bedenkenlos und immer schon fraglos im Besitze der richtigen Entscheidungskriterien liquidiert wurde, war für Bauwerk und Skulpturen ein Kapitel historischer Antikenrezeption. Die Restaurierung der Glyptothek [...] ist ein weiterer Präzedenzfall puristischer denkmalpflegerischer Praxis [...]. Es geht um den seit langem strapazierten Begriff des ‚Originals‘ und dessen Geschichtliches Verständnis. [...] Wiedemann freilich ging es [...] um die Realisierung einer andersgearteten Auffassung vom Museum. [...] Die Vorstellungsfähigkeit des uneingeweihten Publikums ist mit der jetzigen Aufstellung [...] entschieden überfordert.“⁶¹⁷

Auch die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* kritisierte den Umbau Wiedemanns in einem Artikel mit dem Titel *Ruinenromantik*. Dort heißt es: „Der Krieg hat so viele unübersehbare Lücken gerissen, daß wir auf künstliche Ruinen

⁶¹⁵ GASSER in: *Die Zeit* v. 01.04.1977.

⁶¹⁶ GRAMMBITTER 2010, S. 135.

⁶¹⁷ STEINHAUSER in: *F.A.Z.* v. 02. 05. 1972.

verzichten können. Und in München hat man mit [...] der Ausweidung des Inneren der Glyptothek [...] [ein klassisches Museumsdenkmal] zerstört.“⁶¹⁸

Die hier wiedergegebenen Einwände belegen, dass klassizistische Denkmäler ab den 1970er Jahren langsam wieder aufgewertet wurden. In der Nachkriegszeit waren klassizistische Bauten negativ angesehen worden, und ihr Abbruch wurde ohne große Bedenken vorgenommen. Demgegenüber setzte man sich 25 Jahre später für die Rettung originaler Bausubstanz aus dem 19. Jahrhundert ein. Ulrike Grammbitter erklärt rückblickend in Bezug auf die Glyptothek:

„Das nach 1945 zunehmend auftretende Unverständnis gegenüber historistischer Architektur und Raumgestaltung war ein weiterer Grund dafür, dass man sich bei der Rekonstruktion des Inneren [der Glyptothek] zu weitreichenden Eingriffen in Klenzes Schöpfung entschloss. So wurden [...] im Inneren gravierende Veränderungen vorgenommen, indem beispielsweise Stukkaturen und Fresken entfernt bzw. nicht restauriert wurden. Der 1864 angebrannte assyrische Saal wurde abgebrochen, der Boden des Innenhofs angehoben und allgemein begehbar gemacht. Auffällig ist auch die neue Lichtführung, die durch den Einbau großer Fenster zum Innenhof hin anstelle der ursprünglichen Lünettenfenster erreicht wurde.“⁶¹⁹

Wie Grammbitter hervorhebt, wurde der Umbau der Glyptothek in den 1960er Jahren nicht nur als Chance gesehen, ein klassizistisches Gebäude mittels der modernen Formensprache aufzuwerten, er war auch eine Reaktion gegen das Erscheinungsbild des Klassizismus. Eine ähnliche Erklärung bezüglich des Umgangs mit dem Erbe des 19. Jahrhunderts geben die Autoren des Artikels *Reopening the Munich Glyptothek*, der 1972 in der Zeitschrift *Burlington Magazine* publiziert wurde. Sie schreiben: “It is one of the features in the history of the preservation of German monuments that virtually nothing was done to preserve what had survived.”⁶²⁰

⁶¹⁸ F.A.Z. v. 16. 04.1977.

⁶¹⁹ GRAMMBITTER 2010, S. 134.

⁶²⁰ KNELL/KRIFT 1972, S. 431.

Anhand dieser Kommentare wird die verbreitete Geringschätzung für die Formssprache des Klassizismus deutlich. Nun stellt sich die Frage: Warum war das 19. Jahrhundert nicht beliebt? Wie der Architekturhistoriker Winfried Nerdingen schreibt, wurde der Restaurierung von Gebäuden anderer Architekturepochen in den 1960er Jahren der Vorzug eingeräumt. Jede andere Epoche sei im Gegensatz zum klassizistischen Stil frei von nationalsozialistischen Verweisen⁶²¹ und habe dazu beigetragen, eine neue nationale Identität zu bilden. Klassizistische Bauten wurden in der Tat selten originalgetreu wiederaufgebaut. Oft wurden sie nach modernen Gesichtspunkten umgebaut. Alternative Lösungen, die die originalen Baureste in einer kritischen Art und Weise bewahrten oder ihre „Übernahme [...] beim Wiederaufbau“⁶²² mit einbezogen, um den wahren Gebäudezustand zu zeigen, gab es kaum.

Die berühmte Rekonstruktion der Alten Pinakothek⁶²³ in München durch Hans Döllgast wird aus diesen Gründen heute als prominentes Beispiel für eine „schöpferische Wiederherstellung“ und der Architekt als Vorreiter im kreativen Umgang mit klassizistischer Architektur gesehen. Damals wandten sich außer Döllgast nur wenige Architekten „gegen die ‚Schließung der architektonischen Wunden‘“⁶²⁴. Sie strebten die Erhaltung und Freilegung des ‚überlieferten Bestandes‘ und seine Fortsetzung in der ‚Sprache der Gegenwart‘ an.⁶²⁵ Mit seinem Konzept, Kriegsspuren am Gebäude sichtbar zu lassen, schlug Döllgast einen neuen Weg für den Wiederaufbau zerstörter Gebäude ein. Der Einfluss dieses Konzeptes kann im Entwurf von David Chipperfield für das Neue Museum in Berlin beobachtet werden. Auch Chipperfield geht es um die Sichtbarmachung

⁶²¹ Nerdingen schreibt dazu: „Nach der Katastrophe der NS-Zeit sollte die jüngste deutsche Geschichte gleichsam übersprungen und an den Beginn der Geschichte, an die reinen Formen des Anfangs zurückgekehrt werden. Deswegen wurden zahllose historische Gebäude beim Wiederaufbau radikal purifiziert und insbesondere die Romanik als Ursprung deutscher Geschichte begeistert gefeiert.“ NERDINGER 2000, S. 42.

⁶²² NERDINGER 2000, S. 42.

⁶²³ Zur Alten Pinakothek: GAENSSLER 1987 und BÖTTGER 1972.

⁶²⁴ PETSCH 1990, S. 13.

⁶²⁵ PETSCH 1990, S. 13.

der Kriegsspuren, um die Geschichte des Gebäudes zu veranschaulichen. Der Versuch, durch die Reparatur der originalen Bausubstanz einen Bezug zwischen Alt und Neu herzustellen, wurde hingegen in der Nachkriegszeit kaum unternommen, weil, wie Nerdinger schreibt, „mit dem Wiederaufbau die Traditionslinie bewusst abgeschnitten, die Erinnerung an die Geschichte, an die NS-Zeit getilgt werden“⁶²⁶ sollte. Die Erfindung einer *modernen* Formensprache, wie bei dem Wiederaufbau der Glyptothek, bedeutete daher nicht nur, zeitgenössische Formen zu entwerfen, sondern auch, mit der schmerzhaften Vergangenheit zu brechen und abzuschließen.

Im 21. Jahrhundert hat sich die Einstellung zum Klassizismus aufgrund des zeitlichen Abstandes deutlich geändert; heute wird diesen Zeitzeugnissen mehr Aufmerksamkeit zur Pflege und Rettung geschenkt. Auch die Erfolge der Denkmalpflege haben zwischenzeitlich dazu beigetragen, dass sich der vorsichtige Umgang mit historischen Gebäuden weitgehend durchgesetzt hat. Dokumente wie die im Jahr 1964 unterzeichnete Charta von Venedig⁶²⁷ legen grundlegende Maßnahmen zur Erhaltung und zum Schutz von Baudenkmälern fest. Zur Zeit des Umbaus der Glyptothek hatten denkmalpflegerische Gesetze kaum Wirksamkeit, weshalb Wiedemann sein Projekt ohne Beschränkungen konzipieren und ausführen konnte. Sein Restaurierungsprojekt widerspricht den aktuellen denkmalpflegerischen Grundsätzen erheblich, sodass heute „eine Umsetzung des hoch gelobten Wiederaufbaukonzepts [Wiedemanns] [...] wohl kaum mehr möglich“⁶²⁸ wäre.

⁶²⁶ NERDINGER 2000, S. 42.

⁶²⁷ Die Charta von Venedig wurde vom Internationalen Kongress der Architekten und Techniker der Denkmalpflege im Jahr 1964 entworfen und von ICOMOS im Jahr 1965 beschlossen. Vgl. Url: <http://www.icomos.org/en/charters-and-texts> (abgerufen am 26.05.2014 um 11.01 Uhr).

⁶²⁸ „Wiedemanns Konzept widerspricht jedoch wichtigen Grundsätzen der Charta von Venedig, dem im Mai 1964 auf dem II. internationalen Kongress der Architekten und Techniker der Denkmalpflege unterzeichneten Grundsatzpapier, in dem die Richtlinien zur Erhaltung und Restaurierung von Kunstdenkmälern neu formuliert wurden. Darin wurde der Respekt vor dem ‚Anteil jeder Zeit am Entstehen eines Baudenkmals‘ festgeschrieben, der von den kritischen Bewahrern im Wiederaufbau ohnehin befürwortet wurde. Zwar werde der Erhalt eines Denkmals ‚durch Widmung einer der Gesellschaft nützlichen Form begünstigt‘, diese dürfe jedoch nicht zu

Wie wichtig die Gesetze zur Denkmalpflege für den heutigen Umgang mit Denkmälern geworden sind, kann man am Beispiel des Neuen Museum sehen.⁶²⁹ Während beim Wiederaufbau der Glyptothek die Aufmerksamkeit immer wieder auf die Ästhetik des Raumes gelenkt und Kategorien wie Atmosphäre und Wirkung herangezogen wurden, um das Projekt zu charakterisieren, lag die Betonung beim Wiederaufbau des Neuen Museums vornehmlich auf der Erhaltung der originalen Substanz und der Nutzbarmachung der historischen Baureste ohne deren Beseitigung. Die Tatsache, dass die Restaurierung des Neuen Museums sich diesen Gesetzen verpflichtete, zeigt jedoch nicht nur den Erfolg der Institution Denkmalpflege. Sie zeigt auch den Positionswandel in der Gesellschaft von ästhetischen zu historischen Kategorien.

einer Veränderung der Disposition oder der Dekoration führen.“ BACKMEISTER-COLLACOTT 2006, S. 102.

⁶²⁹ Vgl. KAP. 3.

KAPITEL 7: Das Neue Museum und die Glyptothek.

Wiederaufbaukonzepte im Vergleich

Das Kapitel widmet sich dem Wiederaufbau der Glyptothek und des Neuen Museums im Vergleich. Die Gegenüberstellung der beiden Konzeptionen stellt die Unterschiede und die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Projekten fest und hebt die jeweiligen Charakteristika hervor. Im ersten Abschnitt werden die architektonisch-restaurativen Lösungen für beide Museen beschrieben und miteinander verglichen. Anhand der grundlegenden Unterschiede wird im zweiten Abschnitt gezeigt, welche Wirkung die architektonischen Lösungen auf die Exponate haben und dass die Raumausstattung die Kunstvermittlung entscheidend beeinflussen kann.

Die Analyse der beiden baulichen Lösungen und deren jeweiligen Vermittlungsfunktion soll zeigen, dass beide Museen keine absolut richtige Lösung darstellen, sondern dass jedem Wiederaufbau eine andere Betrachtungsweise bezüglich der Planung von Museumsarchitektur und musealer Ausstellungsmethode zugrunde lag, die auf die jeweilige Zeit, in der die Wiederaufbaukonzepte entworfen wurden, zurückzuführen ist.

Inwiefern sich die Betrachtungsweise in den Jahrzehnten zwischen den beiden Entwürfen geändert hat, wird im dritten Abschnitt anhand von drei Faktoren erläutert. Als erster Faktor wird auf die architektonische Sprache zwischen 1964 und 1972 sowie zwischen 1993 und 2009 hingewiesen. Die ausgewählten Jahreszahlen beziehen sich auf die jeweiligen Zeiträume, in denen die Entwürfe für die Glyptothek und für das Neue Museum entstanden. Die Darstellung der unterschiedlichen Positionen soll zeigen, was sich in der Architekturauffassung innerhalb von 40 Jahren verändert hat und in welcher Form diese Veränderung bei einem Vergleich der wiederaufgebauten Glyptothek und des wiederaufgebauten Neuen Museums ablesbar ist. Der zweite Faktor ist die Entwicklung der Denkmalpflege als Disziplin. Ab Ende der 1960er Jahre erstellte

die Denkmalpflege zunehmend genauere Vorgaben, die den Wiederaufbau des Neuen Museums erheblich beeinflussten, während sie beim Wiederaufbau der Glyptothek noch keine große Rolle spielten. Der dritte Faktor liegt in der Aufwertung von Kunst und Architektur des 19. Jahrhunderts ab den 1970er Jahren. Die kunsthistorische Wiederentdeckung dieser Epoche hat ihren Wert herausgestellt und die Restaurierung der betroffenen Bauwerke vorangetrieben, was als wichtige Vorbedingung für die Konzeption und Ausführung des Bauvorhabens für das Neue Museum zu sehen ist. Die Glyptothek war von dieser neuen Wertschätzung noch nicht betroffen.

Die drei genannten Faktoren führen die verschiedenen Einflüsse vor Augen und machen den Wandel in der Restaurierung von Museen nachvollziehbar. Diese Feststellung führt zum letzten Abschnitt, in dem der Wiederaufbau des Neuen Museums als Resultat unseres Zeitgeistes aufgezeigt wird.

7.1 Unterschiede der architektonischen Gestaltung

Im Zentrum des Wiederaufbaus für die Glyptothek stand laut Josef Wiedemann die „Vereinfachung“ der ursprünglichen Architektur. Durch diese Vereinfachung sollte eine Einheit zwischen Sammlung und Gebäude geschaffen werden,⁶³⁰ welche sowohl den antiken Exponaten als auch der architektonischen Atmosphäre dienlich wäre.

Voraussetzung für die Umsetzung dieser Konzeption war die Entfernung der noch erhaltenen originalen Innenausstattung, weil sie die angestrebte Übereinstimmung zwischen Kunstwerk und Raum beeinträchtigt hätte. Im Anschluss wurden die Räumlichkeiten durch das rohe Bauwerk, also rein strukturell, gestaltet, zumal die alte Innenausstattung kein vollständiges Bildprogramm mehr aufwies. Mit dieser modernen Lösung wollte der Architekt aber keine völlig autonome Konzeption für das Museum erschaffen. Er erkannte die Qualität des Bauwerks an und betonte, dass sein Wiederaufbaukonzept durchaus eine Verbindung zur historischen Glyptothek herstelle. Der Bezug bestand in der vereinfachten Wiederaufnahme der Volumen und Proportionen des Klenze-Baus. Die Vereinfachung der Architektur beinhaltete nicht nur die Entfernung der Dekoration, sondern auch die Eliminierung der Kriegsspuren. Das Museum weist daher keine Zeichen der Beschädigung auf und präsentiert sich mit einer sehr uniformen und schlichten Raumkonzeption.

Im Zentrum des Wiederaufbaus für das Neue Museum standen hingegen die Reparatur der beschädigten restlichen Innendekoration und der Ersatz der verlorenen Teile, weil man beabsichtigte, über das eigentliche Alter des Gebäudes aufzuklären und die Kriegsspuren zu zeigen. Mit dieser Konzeption wollte Chipperfield „die Narben und die Zerstörungen, die noch heute das Gebäude prägen, nicht einfach ausradieren“, sondern den ruinösen Zustand des

⁶³⁰ WIEDEMANN 1980, S. 390, 391.

Museums als „Teil unseres Erbes“⁶³¹ vermitteln. Die harmonische Übereinstimmung zwischen Exponat und Raum wie in der Glyptothek wurde hier nicht in Betracht gezogen. Stattdessen wurde eine Kombination aus historischen Bauteilen in unterschiedlichen Erhaltungszuständen sowie zeitgenössischen Bauformen angestrebt, was eine in sich widersprüchliche Einheit schuf.

Ihren ursprünglichen Konzepten gemäß wurden sowohl die Glyptothek als auch das Neue Museum von ihren jeweiligen Architekten, Leo von Klenze und Friedrich August Stüler, reich und aufwendig dekoriert, um die ausgestellten Kunstwerke in ein komplexes Geflecht aus historischen Informationen und architektonischer Virtuosität einzubetten.

Josef Wiedemann und David Chipperfield bauten die beiden Museen nach deren Zerstörung von ähnlichen Anfangsvoraussetzungen ausgehend wieder auf, kamen aber zu zwei gänzlich verschiedenen Ergebnissen. Die unterschiedlichen Resultate sind auf die grundsätzlich gegensätzlichen Standpunkte der beiden Architekten zurückzuführen. Denn während Wiedemann ein funktional und konzeptionell in sich abgeschlossenes Museum schaffen wollte, beabsichtigte Chipperfield, eine archäologisch und denkmalpflegerisch korrekte Instandsetzung des Museums durchzuführen. Der Schwerpunkt Wiedemanns war die Sammlung und deren Ausstellungsmöglichkeiten. Daher erschien ihm die Wiederherstellung der Rohbaustruktur des Klenze-Baus als ausreichende Maßnahme zur Bewahrung der historischen Architektur. Der Schwerpunkt Chipperfields war hingegen die originale Bausubstanz. Daher integrierte er minutiös alle architektonischen und dekorativen Überreste als wichtige Zeugnisse aus dem 19. Jahrhundert.

Chipperfield beschränkte seine Intervention jedoch nicht auf die Reparatur. Er fügte zu den Resten der Stülerschen Architektur auch zeitgenössische Bauteile hinzu. Diese moderne Ergänzung stellte für den Architekten die einzige „ehrliche“ Wahl dar, denn sie verdeutlicht, an welchen Stellen originale Substanz verloren gegangen war. Die unterschiedlichen Materialien und Formen differenzieren

⁶³¹ CHIPPERFIELD 2003, S.94.

zwischen zeitgenössischer und klassizistischer Architektur und heben die alten Bauteile indirekt hervor. Dadurch treten die Unterschiede im Gebäude optisch stark in Erscheinung. Diese konfliktive Gestaltungsmethode wurde eingesetzt, um an die brutalen Ereignisse des Krieges zu erinnern. Dahinter steckt aber augenscheinlich auch die Intention des Architekten, sich künstlerisch unabhängig von Stüler zu positionieren. Insofern mag die nüchterne Architektur Chipperfields im klassizistischen Kontext des Neuen Museums eine zweideutige Symbolik besitzen, denn einerseits ist sie schlichte Ergänzung der klassizistischen Architektur, andererseits ist sie provokative Neuinterpretation der Stülerschen Proportionen und Raumgestaltung. Letzteres ist insbesondere dann der Fall, wenn die Dimensionen der neu gebauten Architekturelemente große Ausmaße haben, wie zum Beispiel in der Treppenhalle. Hier rückt die historische Architektur eindeutig in den Hintergrund, während die Formensprache Chipperfields den ganzen Raum beherrscht.

Der Wiederaufbau Chipperfields beinhaltet daher einen Widerspruch, denn zum einen will der Architekt die originalen Bauteile als Zeugnisse der ursprünglichen Museumskonzeption konservieren, zum anderen verändert er diese durch die zeitgenössischen Eingriffe und Formensprache grundlegend. Die Gegenüberstellung der wiederaufgebauten beiden Museen macht eines deutlich: Die ursprüngliche dekorative Gestaltung des Neuen Museum ist einer von Chipperfield eigens entwickelten Sprache, die sich von dem klassizistischen Repertoire Stülers entfernt, gewichen; Wiedemann lehnt sich hingegen, bei Eliminierung aller dekorativen Details, an dem architektonischen Konzept Klenzes an und lässt es in seiner Grundstruktur wieder in Erscheinung treten. So wirkt paradoxe Weise die Glyptothek in ihrer harmonischen Gestalt und mit ihrer puristischen Ästhetik weitaus klassizistischer als das Neue Museum, das ja originale Bauteile mit einbezieht. Deren fragmentarisches Auftreten schafft im Zusammenspiel mit den zeitgenössischen Ergänzungen in ihrer Gesamtheit einen Konflikt zwischen Original und Wiederaufbau.

7.2 Wirkung der Räume

Welche Wirkung jeweils die Raumgestaltung der Glyptothek und des Neuen Museums hat, wird in diesem Abschnitt anhand vergleichender Raumbeispiele dargelegt. Der Saal der Westgiebelgruppe von Ägina (Saal VII) in der Glyptothek wird dem Römischen Saal im Neuen Museum gegenübergestellt. Weiter wird der Römische Saal der Glyptothek dem Griechischen Saal des Neuen Museums entgegengesetzt. Es sei hier angemerkt, dass die beiden ausgewählten Räume der Glyptothek jeweils dasselbe Ausstellungsprinzip und dieselbe Gestaltung repräsentieren. Im Fall der Glyptothek hätte daher ein einziges Raumbeispiel gereicht, um die Ausstellungskonzeption des Museums zu verdeutlichen. Im Fall des Neuen Museums war es hingegen erforderlich, zwei Räume auszuwählen: Ein Raum dient als Beispiel für die Säle, die durch die zweite Restaurierungsstufe wieder in Stand gesetzt wurden, ein weiterer Raum als Beispiel für die dritte Restaurierungsstufe, die dem zeitgenössischen Wiederaufbau entsprach. Für die erste Restaurierungsstufe wird hier kein Beispiel aufgeführt, denn sie steht für die Wiederherstellung der ursprünglichen Ausstattung von Stüler. Sie wurde in dem historischen Teil der Arbeit ausführlich beschrieben.

Im Folgenden werden Unterschiede und Ähnlichkeiten der beiden Raumpaare hervorgehoben, um zu veranschaulichen, welche Inszenierungsstrategie sie jeweils verfolgen.

Im Kapitel 6 wurde bereits darauf hingewiesen, dass im wiederaufgebauten Äginetensaal alle Raumelemente im Rohbau errichtet wurden. Die schlichte Ausarbeitung und die einfarbige Gestaltung des Rohbaus verleihen dem Raum eine minimalistische Ästhetik, die optisch zu den ausgestellten Exponaten in Harmonie steht (Abb. 91). Aufgrund der Abwesenheit der originären Ausstattungs- und Dekorationsreste ist die ursprüngliche inhaltliche Korrespondenz zwischen Raum und Exponat nicht mehr vorhanden (Abb. 71, 83).

Sie wird durch eine ästhetische Korrespondenz ersetzt. Im Römischen Saal des Neuen Museums wurde der südliche Teil ebenfalls im Rohbau wiedererrichtet und so belassen, sodass hier eine ähnliche Raumsituation wie im Äginetensaal vorliegt (Abb. 58). Der neue südliche Teil beinhaltet aber eine Vielzahl von Dekorationsresten, während der nördliche Teil überwiegend im ursprünglichen Zustand erhalten ist. Die Dekoration wurde hier sorgfältig repariert (Abb. 59). Die mehr oder weniger fragmentarischen Bilder, die daraus entstehen, besitzen im wiederaufgebauten Raum ein eigenes Dasein und treten unabhängig von den eigentlichen Exponaten selbst als Exponate auf. Es sind Teile von Wandmalereien wie auch Teile der früheren didaktischen Ausstattung des 19. Jahrhunderts, die jetzt in Konkurrenz zu den Kunstwerken treten.

Der Vergleich zwischen Äginetensaal und Römischem Saal zeigt, dass die Räume entgegengesetzte Inszenierungsstrategien verfolgen.⁶³² Der Äginetensaal folgt dem klassischen Prinzip der akademischen Kunstbetrachtung, der die Qualität des Kunstwerks in das Zentrum stellt und jedes ablenkende oder störende Element ausschließt. Dieses Prinzip hat seine Wurzeln im Klassizismus, wie bereits im Kapitel 5 gezeigt wurde, als die ersten Überlegungen über die Präsentation von Kunstwerken in Galerien und Museen geführt wurden.⁶³³ Das ihm zugrunde liegende Ausstellungskonzept will dem Betrachter eine durchaus ästhetische Erfahrung ermöglichen und setzt voraus, dass er die notwendigen Vorkenntnisse für das Verständnis und den Genuß der Kunstwerke besitzt. Diese Art von Ausstellung richtet sich folglich an gebildete Besucher. Der Vorteil dieser Inszenierungsmethode ist die Flexibilität in den Räumen, denn ihre schlichte Gestaltung eignet sich gut für vielseitige Nutzungen. Ihr Nachteil liegt allerdings in ihrer Exklusivität. Das Fehlen von unterstützenden Hinweisen in der Raumgestaltung kann den Ausstellungsbesuch für ein breiteres Publikum schnell

⁶³² Mit Ausnahme des Südteils im Römischen Saal, der, wie erwähnt, eine ähnliche Lösung wie der Äginetensaal präsentiert.

⁶³³ Vgl. PLAGEMANN 1967; SHEEHAN 2002; GRAF/MÖBIUS 2007.

zu einem monotonen Erlebnis werden lassen, bei dem der Inhalt unverständlich bleibt.

Die Gestaltung des Römischen Saales im Neuen Museum folgt hingegen keiner erprobten Ausstellungspraxis. Wie im Kapitel 4 beschrieben, ergibt sich die Raumgestaltung aus dem eigens für den Raum entwickelten restauratorischen Prinzip. Auch *archäologische Rekonstruktion* genannt, wird dieses Prinzip normalerweise für die Ergänzung archäologischer Funde angewandt, die primäre Intention ist nicht, die bestmögliche Raumgestaltung für die Ausstellung von Kunstwerken herzustellen, sondern die Dekorationsreste zu bewahren. Im Gegensatz zum Äginetensaal ist hier die Architektur also nicht bemüht, die ästhetischen Qualitäten der Kunstwerke hervorzuheben. Sie gesellt sich als weiteres Exponat hinzu. Anders als im Äginetensaal wurde außerdem die ursprüngliche Auswahl von Exponaten geändert. Statt der Gipsabgüsse sind im Römischen Saal heute kleine Objekte aus der Sammlung für Vor- und Frühgeschichte ausgestellt. Sie stehen sowohl aufgrund ihrer Dimensionen als auch aufgrund der Dominanz der Architektur nicht mehr im Zentrum der Ausstellung. Dem Besucher wird die Wahl überlassen, auf was er sich konzentrieren möchte. Sowohl die Dekorations- und Architektureste als auch die Exponate sind in diesem Arrangement ohne besondere Vorkenntnisse verständlich, denn die Dekorationsreste zeigen sich eindeutig als alte Bestandteile des Gebäudes. Die Exponate sind in Vitrinen ausgestellt, die mit Informationshinweisen versehen sind.

Da der Römische Saal sich nicht an der früheren Ausstellungsgestaltung orientiert, wie der Äginetensaal, bietet sich hier eine neuartige Möglichkeit der Kunst- und Architekturpräsentation.

Die nächsten beiden Beispiele sind der Römische Saal in der Glyptothek und der Griechische Saal im Neuen Museum. Im Vergleich zu den beiden vorherigen Räumen scheinen sie zunächst mehr Gemeinsamkeiten zu haben. Bei näherer Betrachtung stellen sich aber auch hier einige Unterschiede heraus, die

darlegen, dass die Räume trotz ähnlicher Ästhetik unterschiedliche Inszenierungsmethoden verfolgen und somit auch einen anderen Bezug zu den Kunstwerken herstellen.

Der Römische Saal wurde, wie der Äginetensaal, als einfarbiger Rohbau ausgeführt (Abb. 87, 90). Hier steht die Architektur in einem harmonischen Verhältnis zu den frei im Raum und auf einzelnen Sockeln aufgestellten römischen Büsten und schafft eine starke ästhetische Korrespondenz zwischen Exponat und Raum. Der Betrachter kann ungestört die Büsten betrachten, ohne dass er abgelenkt wird, da der Raum dezent hinter den Skulpturen zurücktritt. Der Griechische Saal des Neuen Museums wurde im Zweiten Weltkrieg vollständig zerstört und in schlichter zeitgenössischer Architektur wiederaufgebaut. Im Gegensatz zu den anderen Räumen des Neuen Museums wird hier das gleiche Prinzip des zurückhaltenden Ausstellungsraumes angewandt wie im Römischen Saal der Glyptothek, demgemäß der Betrachter in ein erhabenes Ambiente für den Kunstgenuss versetzt wird (Abb. 50). Die hier aufbewahrten ägyptischen Skulpturen sind auf einzelnen Sockeln aufgestellt, ähnlich wie im Römischen Saal in der Glyptothek. Die schlichten, einfarbigen Wände und die Aufstellung der Skulpturen auf frei stehenden Sockeln lassen den Römischen Saal in der Glyptothek und den Griechischen Saal im Neuen Museum auf dem ersten Blick durchaus verwandt erscheinen. In beiden Fällen wird die auratische Präsentation der Kunst anstatt wie einst die didaktische Kunstvermittlung in den Mittelpunkt gestellt.

Zwei grundlegende Merkmale unterscheiden jedoch die beiden Räume. Der erste Unterschied besteht in der Art der Präsentation der Skulpturen. Im Griechischen Saal werden die griechischen Skulpturen von Vitrinen eingerahmt präsentiert. Der Rahmen gibt ihnen einerseits eine eigene Dimension und zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters an. Andererseits verleiht der schwarze Rahmen dem Raum einen starren geometrischen Charakter, was eine Distanz zwischen Exponat und Betrachter erzeugt. Die freie Aufstellung der Büsten in der

Glyptothek ohne Rahmen erlaubt hingegen eine direktere Beziehung zwischen Skulptur und Betrachter. Die Skulpturen sind durch das Fehlen des Rahmens zwar weniger stark akzentuiert, aber sie vermitteln im Raum einen Eindruck von Bewegung.

Der zweite Unterschied liegt in der Wahl der Baumaterialien. Während der Römische Saal in der Glyptothek als Rohbau in unverputzter Ziegelbauweise wiederhergestellt wurde, wurde der Griechische Saal im Neuen Museum aus einem eigens dafür konzipierten Marmorbeton aus Weißzement, Sächsischem Marmor und Sand gebaut⁶³⁴. Die unterschiedlichen Materialien verleihen den jeweiligen Räumen einen einfarbigen und schlichten Charakter. Dennoch bewirken die rohen Ziegel im Römischen Saal der Glyptothek, die mit einer speziell entwickelten Schlämme mischung überzogen wurden und eine sehr helle rötliche Farbe besitzen⁶³⁵, eine natürliche Zurückhaltung der Architektur, sodass diese hinter den Kunstwerken in den Hintergrund tritt, während die monolithisch wirkenden Betonwände des Griechischen Saales im Neuen Museum gegenüber den ägyptischen Kunstwerken streng und monumental erscheinen.

Die Stimmigkeit zwischen Exponat und Raum ist im Römischen Saal der Glyptothek anders als im Griechischen Saal des Neuen Museums inszeniert. Die Raumarchitektur tritt im letzteren Fall gegenüber den Exponaten dominanter auf als in der Glyptothek.

Während anhand des ersten Beispiels – Äginetensaal und Römischer Saal – die Unterschiede in der Raumgestaltung eindeutig und klar nachvollziehbar sind, verdeutlicht der Vergleich zwischen dem Römischen und dem Griechischen Saal, dass das Raumerlebnis in beiden Fällen trotz ähnlicher Raum- und Ausstellungskonzeption und ähnlicher Exponate differiert.

Zusammenfassend ist Folgendes festzuhalten: Die Räume der Glyptothek wurden in schlichter Gestaltung wiederaufgebaut. Die dort praktizierte

⁶³⁴ SCHWARZ 2013, S. 66.

⁶³⁵ BACKMEISTER-COLLACOTT 2006, S. 99.

Ausstellungsinszenierung greift auf die lange Tradition der ersten Museumskonzeptionen zurück. Sie tritt – in veränderter Form – in den einfarbigen und zurückhaltenden Raum- und Ausstellungsgestaltungen des 20. und 21. Jahrhunderts für die Präsentation zeitgenössischer abstrakter Kunstwerke erneut in Erscheinung.⁶³⁶ Die Logik dieser Raumgestaltung liegt darin, dass sie die Eigenschaften der Kunstwerke durch Schlichtheit unterstützt und erweitert. In der Glyptothek wurde diese Raumgestaltung überall umgesetzt, weil sie das Museum moderner und flexibler machte, wie es von den Direktoren gewünscht war.⁶³⁷ Im Neuen Museum kommt sie hingegen nur in den neu gebauten Räumen zum Vorschein. In den restaurierten Räumen des Neuen Museums tritt eine andere, neuartige Art von Ausstellungskonzeption in Erscheinung, die, wie am Beispiel des Römischen Saals gezeigt, das Fragment als Inszenierungsmittel benutzt und das Kunstwerk aus dem Fokus der Ausstellung nimmt. Hier stellt sich die Frage, aus welchem Grund im Neuen Museum keine einheitliche Raumgestaltung wie in der Glyptothek verfolgt wurde.

Der unterschiedliche Erhaltungszustand des Neuen Museums ist als ein Grund zu nennen. Die gemischte Ausstellungskonzeption ermöglichte es, Lösungen zu verwirklichen, die diesen unterschiedlichen Erhaltungszuständen angepasst werden konnten.

Als weiterer Grund kann die veränderte konzeptionelle Sicht auf museale Ausstellungsräume genannt werden. Der schlichte weiße Ausstellungsraum verlor nach dem Wiederaufbau der Glyptothek allmählich seine Vorrangstellung. Die Ästhetik des schlichten Museumsraumes hatte in den 1960er Jahren eingesetzt und beeinflusste darauf die Gestaltung zahlreicher Museen bis in die 1990er Jahre. Noch heute ist sie häufig anzutreffen. Auch für das Neue Museum wurde unter der DDR-Regierung in den 1980er Jahren erwogen, sie für den Wiederaufbau einzusetzen. Der damals beauftragte Architekt Peter Flierl

⁶³⁶ NEWHOUSE 1998, S. 267, 270.

⁶³⁷ Vgl. KAP 6, Abschnitt 6.2.

bezeichnete „die erhaltenen starkfarbigen Innenräume von Stülers Gebäude als ungeeignet [...]“⁶³⁸. Wie im Kapitel 3 beschrieben, plante Flierl, das Neue Museum im Außenbereich originalgetreu wiederaufzubauen. Im Inneren sollte ein Teil der östlichen Räume originalgetreu wiedererrichtet werden. Die Mehrheit der Räume sollte hingegen neu konzipiert und die Reste der Innendekoration entfernt werden. Ihre Entfernung betrachtete man damals nicht als Verlust, sondern als Gewinn, denn sie schuf mehr Platz für die Exponate und flexiblere Raumformen.⁶³⁹ Insbesondere die historischen Räume Stülers waren nach Auffassung des Architekten für die Präsentation von Kunst ungeeignet.⁶⁴⁰ Mit dem Wiederaufbauplan sollten die historischen Innenräume des Neuen Museums deshalb in moderne Ausstellungsräume umgewandelt werden. Die Lösung Flierls weist starke Gemeinsamkeiten mit dem Projekt von Wiedemann für die Glyptothek auf. Beide Vorhaben sahen eine Ausstellungskonzeption vor, die modernen Raumkonzepte verpflichtet war und sich gegenüber der historischen Substanz weitgehend indifferent verhielt. Deren Beseitigung war eine umstrittene Bedingung. Erst die Tatsache, dass Flierls Lösung nach der Wende verworfen wurde, lässt davon ausgehen, dass sie nicht mehr als aktuell erachtet wurde. Christoph-Martin Vogtherr äußerte bereits 1992, dass das Konzept auf eine Vorliebe der Zeit zurückzuführen sei. Als es später für den Wiederaufbau des Neuen Museums nicht mehr für geeignet befunden wurde, kam es zu der Empfehlung, eine Konzeption zu entwickeln, die an die spezielle Situation des Gebäudes angepasst wäre.⁶⁴¹

Diese beiden Gründe lassen die Lösung Chipperfields für das Neue Museum als Ergebnis einer konzeptionellen Veränderung von Ausstellungsräumen erscheinen. Die Inszenierung der Ruine des Neuen Museums, wie Chipperfield sie vorgenommen hat, ist in Verbindung mit der

⁶³⁸ VOGTHERR 1992, S. 134.

⁶³⁹ Vgl. KAP. 3.

⁶⁴⁰ Vgl. KAP. 3.

⁶⁴¹ VOGTHERR 1992, S. 134.

heutigen Suche nach Identität und Zugehörigkeit zu sehen. Die neue Ausstellungs- und Raumkonzeption des Neuen Museums zeigt aber nicht nur, dass die schlichte Raumgestaltung an Aktualität verloren hat, sondern auch, dass die Harmonie zwischen Exponaten und Architektur, wie sie bisher in der Museumsgestaltung entweder durch die schlichte Inneneinrichtung oder durch das didaktisch angepasste Interieur herzustellen versucht wurde, von der Museumsarchitektur selbst infrage gestellt wird. Denn auch die Architektur ist nun ein Exponat geworden.

Die Architektur hat im Neuen Museum ihre begleitende Funktion verloren und zeigt sich selbst in ihrer *geflickten* Form wie ein archäologischer Fund vergangener Zeiten. Während die Glyptothek eine übereinstimmende ästhetische Wirkung zwischen den rekonstruierten Teilen und den Exponaten erzeugt, die, wenngleich umgekehrt, demselben Prinzip der Korrespondenz zwischen Raum und Exponat unterliegt, das Klenze und Stüler mit den dekorierten Räumen verfolgten, entfernt sich Chipperfield von diesem Grundgedanken der Übereinstimmung und vermittelt keine geschlossene Ausstellung. Stattdessen erzeugt er eine Diskrepanz zwischen den Museumsräumen einerseits und zwischen den Räumen und Exponaten andererseits und bildet verschiedene Ebenen der Ausstellung.⁶⁴² In seiner Gesamtkonzeption ist daher das Neue Museum durch architektonische Kontraste charakterisiert, die zum Ziel haben, das Publikum über die Geschichte des Museums zu informieren und es gleichzeitig moralisch zu erziehen. In diesem Sinne wurde hier doch eine Verbindung zu Stülers ursprünglichen Konzeption eines didaktischen Museums hergestellt, da nun das Museum erneut eine bildende Funktion, wenn auch in Bezug auf ein anderes Thema, besitzt. Früher sollte das Neue Museum die Geschichte der Kunstfertigkeit zeigen, heute zeigt es die Geschichte des Museums und die Kriegsgeschichte Deutschlands.

⁶⁴² Vgl. KAP. 4.

7.3 Wandel des Wiederaufbaukonzepts

Nach Beschreibung der beiden architektonischen Lösungen und deren Wirkung auf die Exponate wird in diesem Abschnitt erläutert, welche Bedingungen zur Realisierung der Wiederaufbauprojekte der Glyptothek und des Neue Museums geführt haben. Drei Faktoren haben sich in der Untersuchung als wichtige Ursachen für die unterschiedlichen Wiederaufbaukonzepte der beiden Museen herausgestellt.

7.3.1 Architektursprache der 1960er und 1990er Jahre

Der erste Faktor ist der Einfluss des jeweils dominanten architektonischen Leitbilds auf die Wiederaufbauprojekte. In dem Jahrzehnt, als die Glyptothek wiedererrichtet wurde, zwischen 1964 und 1972, herrschten andere architektonische Ideale als im Zeitraum zwischen 1993 und 2009, als das Projekt für das Neue Museums ausgeführt wurde. Die unterschiedlichen Architektursprachen, die hier vereinfacht als Stil der 1960er bzw. der 1990er Jahren bezeichnet werden, äußerten sich nicht nur bei der Errichtung von Neubauten, sondern auch im Fall der Restaurierung von kriegszerstörten Denkmälern. Es soll daher ein Zusammenhang zwischen den architektonischen Strömungen und der Restaurierungspraxis in den jeweiligen Zeitabschnitten hergestellt werden.

Diese Arbeit kann nicht ausführlich auf die Architektur der 1960er und 1990er Jahre eingehen. Es sollen allein ihre Auswirkungen auf die Kriegsruinen der Glyptothek und des Neuen Museums hervorgehoben werden, um ihren unmittelbaren Einfluss auf die Wiederaufbauprojekte zu verdeutlichen.

Während des Wiederaufbaus der Glyptothek in den 1960er Jahren war die Architektur von der sogenannten *Zweiten Nachkriegsmoderne* geprägt.⁶⁴³ Die Architekten wollten durch Verwendung einer modernen Formensprache funktionale Gebäude schaffen, die die verheerenden Kriegsschäden behoben und damit das Trauma des Krieges scheinbar beseitigten. Die architektonische Sprache dieser Zeit stand für einen Neuanfang und für den Abschluss mit der Vergangenheit. Viele der in jener Zeit entstandenen Wiederaufbauprojekte griffen auf Formen und Motive der sogenannten Klassischen Moderne der 1920er Jahre zurück und lehnten traditionelle, das heißt stilgebundene Bauformen, insbesondere die des Klassizismus, kategorisch ab.

Dieses Streben nach Neuem führte in Bezug auf Kriegsruinen unter anderem dazu, dass alte Gebäude, die den Krieg weitgehend überstanden hatten, vernachlässigt oder abgerissen wurden. Aus diesem Grund ist heute von einem nicht genau bezifferten zusätzlichen Verlust an historischer Bausubstanz nach dem Krieg die Rede. Die Idee war seinerzeit, dass „die ‚neue Stadt‘, einhergehend mit der ideologisch motivierten Vorstellung einer ‚neuen‘ Gesellschaft, auf den Ruinen der Vergangenheit emporwachsen“⁶⁴⁴ sollte. Auch „[v]iele ausgebrannte Baudenkmäler, die ohne große Probleme hätten gerettet werden können, [wurden] [...] beseitigt und durch eine Neubebauung ersetzt“⁶⁴⁵. Im Fall von herausragenden historischen Baudenkmälern, die einen hohen kunsthistorischen oder symbolischen Stellenwert besaßen, war man allerdings sehr wohl bemüht, sie zu retten und wiederaufzubauen. Der Wiederaufbau erfolgte in der Regel entweder als zeitgenössische Neinterpretation des ursprünglichen Baus oder als originalgetreue Rekonstruktion.⁶⁴⁶ Seltener waren die Fälle, in denen historische Bauten mit Zeichen der Zerstörung als „Mahnmale

⁶⁴³ Beispielhaft für diese architektonische Sprache sei hier auf die Erweiterung der Gedächtniskirche in Berlin durch Egon Eiermann und auf die Neue Maxburg durch Sep Ruf in München hingewiesen. Vgl. JAEGGI 2004; ANDRES 1987.

⁶⁴⁴ KEMPOWSKI 2000, S. 232–233.

⁶⁴⁵ KIESOW 2000, S. 39.

⁶⁴⁶ Beispielhaft sei auf die Rekonstruktion des Charlottenburger Schlosses in Berlin, die Residenzen in München und Würzburg und den Zwinger in Dresden hingewiesen.

erhalten“⁶⁴⁷ und als Memento gegen den Krieg inszeniert wurden.⁶⁴⁸ Insgesamt gab es in den 1960er Jahren mehrere Optionen für den Umgang mit den Ruinen berühmter Denkmäler,⁶⁴⁹ aber die vorherrschenden Ansätze blieben für lange Zeit die zeitgenössische Neuinterpretation oder die originalgetreue Rekonstruktion.

In dieser Situation wurde der Wiederaufbau der Glyptothek in München geplant und ausgeführt. Das Museum genoss den besonderen Status eines künstlerisch und historisch herausragenden Denkmals. Wie im Kapitel 6 dargelegt, gelang dem Architekten Josef Wiedemann durch formale Vereinfachung eine „zeitgenössische Aneignung der formalen Qualitäten der Ruine“⁶⁵⁰, das heißt eine moderne Interpretation der historischen Architektur. Im Vergleich zu den übrigen Restaurierungsprojekten der Zeit stellte der Wiederaufbau der Glyptothek ein besonderes Ereignis dar, was dem kreativen Umgang des Architekten mit der Ruine zu verdanken war.

Die Lösung Wiedemanns für die Glyptothek spiegelt aber auch die Grundeinstellung der Nachkriegsarchitektur, die wie oben erwähnt, durch moderne, funktionale Bauformen charakterisiert war. Bei der Glyptothek ist dies insbesondere in der von Wiedemann durchgeführten Maßnahme zu erkennen, mit der er die Kriegsspuren und die erhaltenen Innendekorationsreste beseitigte,

⁶⁴⁷ KEMPOWSKI 2000, S. 233.

⁶⁴⁸ Neben der schon erwähnten Gedächtniskirche in Berlin kann auch das Siegestor in München als Beispiel genannt werden. Vgl. KRIEG 1984.

⁶⁴⁹ Falser hat sieben Kategorien des Wiederaufbaus nach 1945 zusammengestellt. Diese sind:

1. Abriss der Ruine mit oder ohne Folgebau (Stadtschloss in Berlin-Ost)
2. Die liegen gebliebene, innerstädtische Ruine (Neues Museum in Berlin-Ost, Bayerisches Armeemuseum in München, Frauenkirche in Dresden)
3. Ruinenerhalt und kommentierender Gegenbau (Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin-West, Gürzenich/St. Alban in Köln)
4. Die zeitgenössische Integration der sichtbar bleibenden Ruine (Alte Pinakothek in München, St. Kolumba/Madonna in den Trümmern in Köln, St. Josef in Duisburg)
5. Die zeitgenössische Aneignung der formalen Qualitäten der Ruine (Paulskirche in Frankfurt am Main, Glyptothek in München, Prinzipalmarkt in Münster)
6. Teilrekonstruktion von erhaltener Originalsubstanz mit neuen Ergänzungen (Staatsoper Unter den Linden in Berlin-Ost, Gemäldegalerie in Dresden, Alte Börse in Leipzig)
7. (Vermeintliche) Vollrekonstruktion nach Teil- oder Totalverlust (Goethehaus in Frankfurt am Main, Zwinger in Dresden). Vgl. FALSER 2009, S. 67.

⁶⁵⁰ FALSER 2009, S. 67.

um stattdessen funktionale Räume zu schaffen, die moderne und flexible Ausstellungsbedingungen gewährleisteten.

Im Laufe der Jahre veränderte sich die Architektsprache und mit ihr auch die Einstellung zum Wiederaufbau von Kriegsruinen. Die noch bis Anfangs der 1970er Jahre überwiegende Suche nach Modernität, die im Fall von Kriegsruinen unter Umständen den rücksichtslosen Umgang mit der historischen Bausubstanz bedeutete, wurde allmählich von einer Rückbesinnung auf Tradition und Geschichte abgelöst, die sich in Bezug auf Denkmäler in originalgetreuen Rekonstruktionen äußerte. Diese neue Suche nach Identität erreichte ihren Höhepunkt 1975 mit dem Europäischen Denkmalschutzjahr.⁶⁵¹

Äußerer Anstoß zu diesem Wandel war „die immer nackter werdende Serienarchitektur“⁶⁵², die „den Wert der historischen, künstlerisch und handwerklich individuell gestalteten Bauten in das öffentliche Interesse“⁶⁵³ rückte. Nun wurde nicht nur der Wiederaufbau von einzelnen künstlerisch besonders wichtigen Denkmälern gefördert, wie in den beiden Jahrzehnten nach dem Krieg (1950er und 1960er Jahre), sondern die Rekonstruktion traditioneller historischer Architektur ganz allgemein gelangte in das Zentrum der Aufmerksamkeit. Ihr wurde „eine neue Dimension als umweltbildender Faktor“⁶⁵⁴ beigemessen. Die Suche nach Identität durch die originalgetreue Wiederherstellung traditioneller Architektur war jetzt, in den 1970er Jahren, nicht mehr eine Reaktion auf die Kriegsverluste, sondern vor allem auf die massiven Verluste durch Abriss und die modernen Neubauten der Nachkriegszeit.⁶⁵⁵ Es setzte eine langsame Rückbesinnung auf die historische Architektur sowohl in der BRD als auch in der

⁶⁵¹ Vgl. KÖRNER 2004, S. 43–61; PETZET 1975.

⁶⁵² KIESOW 2000, S. 45.

⁶⁵³ KIESOW 2000, S. 45.

⁶⁵⁴ KIESOW 2000, S. 45.

⁶⁵⁵ PEHNT 2009, S. 49. Der Architekturhistoriker Wolfgang Pehnt nennt für das Bedürfnis nach traditioneller Architektur drei Gründe: „[den] Wunsch nach malerischer Schönheit, das Verlangen nach Identität und [den] Verdruss über die lebensweltlichen Zumutungen der Moderne, die immer auch eine Moderne der gravierenden Verluste gewesen ist. Als Architekturmoderne wird sie deshalb für alles Ungenügen der Gesamtmoderne verantwortlich gemacht.“

DDR ein. Der Wunsch der Öffentlichkeit nach traditionell geprägten Städten, der die Anzahl der originalgetreuen Rekonstruktionen steigen ließ,⁶⁵⁶ stand allerdings den Bemühungen der Denkmalpflege entgegen, präzisere Kriterien für die Bewahrung der Authentizität eines Denkmals zu entwickeln. Seit den 1970er Jahren ist das öffentliche Bedürfnis nach Kompensation für den Verlust historischer Architektur so sehr gestiegen, dass bis heute zunehmend historische Bauwerke originalgetreu nachgebaut werden. Insbesondere „[k]napp vor und erst recht nach der Wiedervereinigung 1990 zeichnete sich ein Rekonstruktionstrend zu einer Idealerscheinung ab, die sich ausschließlich an der Vorkriegszeit orientiert[e]“⁶⁵⁷ und jegliche Kriegsspuren verschwinden ließ. „Dabei werden gerade jene Baudenkmäler zu einem Großteil zerstört, die nach 1945 [...] entweder als Ruine im Stadtraum überlebt hatten oder – zeitgenössisch angeeignet – mit originaler Substanz wiederaufgebaut worden waren.“⁶⁵⁸

In den letzten 40 Jahren hat dieses Phänomen ein derartig großes Ausmaß erreicht, dass originalgetreue Rekonstruktionen die überwiegende Option für den Wiederaufbau von Denkmälern geworden ist.

Auch die stärkere Beteiligung von Bürgern in Initiativen, die für die Bewahrung historischer Denkmäler streiten, untermauert diese steigende Tendenz. Der Sozialwissenschaftler Robert Schediwy kommentiert diese Erscheinung 2011: „Rekonstruktion symbolträchtiger Bauwerke mobilisiert heute, wie es scheint, Spendebereitschaft stärker als jedes andere Bauvorhaben, offenbar nicht zuletzt deshalb, weil sie einer harmonistischen Ästhetik entspricht, die städtebauliche Wunden und Verluste heilen will statt sie zu akzentuieren.“⁶⁵⁹

Das im Kapitel 3 beschriebene Engagement der *Gesellschaft Historisches Berlin* gegen das Projekt von David Chipperfield für das Neue Museum ist ein

⁶⁵⁶ HELLBRÜGGE 2002, S. 4.

⁶⁵⁷ FALSER 2009, S. 61.

⁶⁵⁸ FALSER 2009, S. 61.

⁶⁵⁹ SCHEDIWY 2011, S. 34.

Beispiel hierfür.⁶⁶⁰ Die geschilderte Einstellung dieses Vereins zum Wiederaufbau von Denkmälern reflektiert eine in der Öffentlichkeit weit verbreitete Meinung zum Thema Wiederaufbau. Wie im Fall der Glyptothek ist das wiederaufgebaute Neue Museum als Ergebnis einer eigenständigen Konzeption zu betrachten, die der beauftragte Architekt und die Wiederaufbaukommission für ein herausragendes Denkmal entwickelt haben. Daher stellt das Projekt Neues Museum kein typisches Beispiel des heutigen Rekonstruktionstrends dar und ist von der sogenannten *Rekonstruktionswelle* zu distanzieren. Nichtsdestoweniger spiegelt auch das Wiederaufbauprojekt für das Neue Museum zwei wesentliche Merkmale des nostalgischen Blicks in die Vergangenheit wider. Sie werden im Folgenden erläutert:

Wie im Kapitel 3 dargelegt, hat Chipperfield die Reste der originalen Bausubstanz des Neuen Museums nicht entfernt, sondern an ihrer ursprünglichen Stelle belassen. Die Relikte werden als kunsthistorisch wertvolle Architekturelemente und als historische Zeugnisse bewahrt. Die Begründung Chipperfields, dass all diese Fragmente aufgrund ihres Alters konserviert wurden, zeigt, dass seine Lösung die Spuren der Geschichte und mit ihnen die kulturelle Identität des Landes in das Zentrum des Projekts stellt, was im Prinzip auch die Aufgabe einer originalgetreuen Rekonstruktion ist. Aus diesem Grund wird Chipperfields Vorgehen auch als „archäologische Rekonstruktion“ bezeichnet, denn durch die Rettung historischer Fragmente wird eine vergangene Epoche dokumentiert. Sowohl die archäologische als auch die originalgetreue Rekonstruktion suchen die direkte Anbindung an die Geschichte. Der Unterschied liegt darin, dass beide Methoden die Geschichte aus zwei unterschiedlichen Perspektiven betrachten. Während die originalgetreue Rekonstruktion Wert auf die historische Idee legt, stellt die archäologische Restaurierung die Qualität der authentischen historischen Architektureile in den Mittelpunkt des Wiederaufbaus. Die archäologische Restaurierung inszeniert die Geschichte anders als die

⁶⁶⁰ Vgl. KAP. 3.

originalgetreue Rekonstruktion. Sie setzt aber das gleiche Interesse für die Geschichte voraus, was bei den Wiederaufbauprojekten der 1960er Jahre in dieser ausgeprägten Form nicht der Fall war.

Chipperfield fügte beim Wiederaufbau des Neuen Museums aber auch Neubauteile zur originalen Bausubstanz hinzu. Die zeitgenössischen Ergänzungen scheinen auf den ersten Blick im Widerspruch zur historischen Wiederaufbautendenz zu stehen. Doch folgen die Neubauteile einem ähnlichen Prinzip, das auch bei den originalgetreuen Rekonstruktionen angewandt wird. In beiden Fällen wird angestrebt, Identität durch historische Bauwerke herzustellen: entweder durch die Nachbildung historischer Formen oder, im Fall des Neubaus, durch die Aufwertung des historischen Gebäudes mithilfe von Wiedererkennungsmerkmalen. Das heißt, das historische Gefüge wird durch Reparatur oder Neubau ergänzt, und auf diese Weise werden „die schmerzlich empfundene[n] Verluste“⁶⁶¹ ausgeglichen. Darüber hinaus werden „urban icons“⁶⁶² geschaffen. Der Begriff *urban icon* bezieht sich auf die symbolische bzw. stadtbildprägende Bedeutung, die das Gebäude für die Stadt hat. Diese symbolische Bedeutung kann sowohl durch historische als auch durch zeitgenössische Formen erzeugt werden und ist erfolgreich, sobald das Gebäude wiederzuerkennen ist. In diesem Sinne erfüllen neu gebaute Elemente das heutige Bedürfnis nach Identität und Zugehörigkeit ebenso wie historische Bauteile. Sie ersetzen nicht mehr wie in den 1960er Jahren die historische Architektur durch moderne Bauformen, sondern ergänzen die historische Form – bildlich und stellvertretend –, um zusätzliche Wiedererkennungsmerkmale zu schaffen.⁶⁶³

Das wiederaufgebaute Neue Museum erweist sich demnach sowohl als Ausgangspunkt für die Suche nach Tradition und Geschichte wie auch als

⁶⁶¹ BRANDT/MEIER 2008, S. 142.

⁶⁶² BRANDT/MEIER 2008, S. 142.

⁶⁶³ Als Beispiel für den Einsatz von Wiedererkennungsmerkmalen bei historischen Gebäuden sei auf das Militärhistorische Museum der Bundeswehr in Dresden hingewiesen, das Daniel Libeskind 2011 umgebaut hat. Vgl. PIEKEN/ROGG 2011.

zeitgenössische Architekturattraktion, die für touristische oder kommerzielle Zwecke ein erfolgreiches Identifikationsmerkmal bietet. Chipperfield hat mit der Kombination von neuen und alten Gebäudeteilen im Neuen Museum ein *urban icon* geschaffen. Das Museum ist insbesondere wegen seiner widersprüchlichen Architektur bekannt geworden, weil nämlich die architektonische Lösung sichtbar und das Gebäude wiederzuerkennen ist. Tatsächlich erfuhr der Museumsbau nach seiner Zerstörung zu keinem Zeitpunkt so viel Aufmerksamkeit wie nach dem kontrovers diskutierten Wiederaufbau durch Chipperfield. Es ist ein Gebäude entstanden, das gleichzeitig Geschichtszeugnis und Architekturikone ist.

Die identitätsstiftende Funktion eines Denkmals ist heute wichtiger denn je, ob originalgetreu oder zeitgenössisch ergänzt. Aus diesem Grund werden beide Methoden, insbesondere in einem einzigen Denkmal miteinander kombiniert, positiv aufgenommen.⁶⁶⁴ Eine Stellungnahme lautet:

„[Heute] [...] mischen sich [...] stilgerechte Erhaltung und moderne Formensprache dergestalt, dass Historisches und Neues sich gegenseitig, gelöst von historischen Bezügen, als jeweils notwendige ästhetische Kulisse nutzen. Es bleibt der Eindruck zurück, als sei heute die Präsentation des Denkmals im Sinne der Mediengesellschaft als ästhetisches Ereignis vordringlich geworden.“⁶⁶⁵

Denkmäler werden heutzutage mit Geschichtssymbolen ausgestattet, die für die Identität der Gesellschaft, vor allem aber für ihre seit den 1960er Jahren zunehmende Kommerzialisierung von Bedeutung sind.

Sowohl Wiedemann als auch Chipperfield haben Bauwerke geschaffen, die nicht in die Kategorie *Mainstream* fallen. Gleichwohl konnte in diesem Abschnitt gezeigt werden, dass auch diese beiden Wiederaufbauprojekte unter dem Einfluss des jeweiligen architektonischen und gesellschaftlichen Kontextes ihrer Entstehungszeit standen. Während für Wiedemann der Wiederaufbau der Glyptothek gleichbedeutend war mit der Beseitigung der Kriegsspuren, um das

⁶⁶⁴ BRANDT/MEIER 2008, S. 143.

⁶⁶⁵ HELLBRÜGGE 2002, S. 4.

Gebäude in einen angemessenen modernen Zustand zu bringen, nutzte Chipperfield die Kriegsspuren als ästhetisches Mittel für die Aufwertung des Museums selbst.

Chipperfield wollte mit dem Wiederaufbau des Neuen Museum demonstrieren, dass man Geschichte und Modernität miteinander versöhnen kann. Seine architektonische Synthese von Alt und Neu zeigt aber auch, dass sich neben dem Trend zur Rekonstruktion und den zeitgenössischen Architekturströmungen auch eine *Ruinenkultur* herausbildet, die in der Auseinandersetzung mit der Geschichte von Gebäuden als weitere Alternative zur originalgetreuen Rekonstruktion und zum Neubau gesehen werden kann.

7.3.2 Entwicklung der Denkmalpflege als Institution

Ein weiterer Faktor für die unterschiedlichen Wiederaufbaulösungen für die Glyptothek und das Neue Museum ist der zunehmende Einfluss der Denkmalpflege auf die Konzeption von Wiederaufbauprojekten seit den 1970er Jahren.

Seitdem hat sich die Institution Denkmalpflege stetig weiterentwickelt und zunehmend konkretere Richtlinien für den Umgang mit alter Bausubstanz ausgearbeitet. Welches Gewicht die denkmalpflegerischen Richtlinien haben, ist anhand der Diskussion um den Wiederaufbau des Neuen Museums zu erkennen. Wie im Kapitel 3 erläutert, hat die Denkmalpflege im Laufe des Wiederaufbaus des Neuen Museums nicht nur in der Öffentlichkeit, sondern auch als Mitglied der Wiederaufbaukommission für das Neue Museum eine prominente Rolle gespielt. Gemeinsam mit den Bauherren und den Nutzern war sie an der Erarbeitung des Wiederaufbaukonzepts für das Neue Museum beteiligt. Beim Wiederaufbau der Glyptothek hatte die Denkmalpflege keine vergleichbare Stellung. Das bayerische Landbauamt ergriff nach dem Krieg zwar erste Restaurierungsmaßnahmen, diese beschränkten sich aber auf die „notdürftige Wiederherstellung des Rohbaus unter einem Notdach“⁶⁶⁶. Danach verharrte das Museum 20 Jahre lang als Ruine, bis der damalige Museumsdirektor Hans Diepolder in Eigeninitiative den Architekten Josef Wiedemann kontaktierte, der letztlich das Wiederaufbaukonzept entwickelte.⁶⁶⁷ Die Entscheidung über den Wiederaufbau wurde also nicht im Rahmen eines Wettbewerbs getroffen, wie im Fall des Neuen Museums, sondern vom Direktor, der später auch die Beaufsichtigung der Wiederaufbauarbeiten übernahm, herbeigeführt.

Die geringe Beteiligung der Denkmalpflege am Wiederaufbau der Glyptothek war kein Einzelfall in dieser Zeit. „Der Einfluß der Denkmalpflege auf

⁶⁶⁶ FALSER 2009, S. 78.

⁶⁶⁷ Vgl. KAP. 6, Absatz 6.2.

den Wiederaufbau in der Bundesrepublik nach 1945 war sehr gering.“⁶⁶⁸ Die Denkmalpflege vertrat damals keine eindeutige Position in Bezug auf den Wiederaufbau von Denkmälern, zumal seinerzeit historische Architektur generell eher auf Ablehnung stieß. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde lediglich die Rekonstruktion von „Denkmäler[n] der Sakral- und Profanarchitektur“ gefördert, die einen herausragenden Wert besaßen. Wenn sie keine ausreichende historische Bausubstanz vorwiesen, wurden sie umgebaut oder vernachlässigt.⁶⁶⁹

Selbstverständlich gab es auch „pragmatische von-Fall-zu-Fall-Entscheidungen“⁶⁷⁰, nach denen die Restaurierung von bedeutenden Denkmälern unterstützt wurde. Im Allgemeinen wurden sie dank des Engagements der direkt Verantwortlichen beschlossen und „nur dann durchgeführt [...], wenn ‚genügend Originalsubstanz‘“⁶⁷¹ erhalten war. Das Paradigma der wiederaufgebauten Denkmäler ist daher sehr vielfältig und umfasst Lösungen, die von der „naiven Wiederherstellung“ über die archäologische Rekonstruktion bis zur „puristischen Wiederherstellung“⁶⁷² reichen.

Im Spezialfall der Glyptothek ist die Lösung Wiedemanns „weder als Rekonstruktion noch als Denkmalpflege, sondern als fortschreitende Bauaufgabe [...] [zu verstehen], die das Vorhandene in das notwendige Neue mit einbezog“⁶⁷³. Wiedemann entwickelte sein Projekt vielmehr aus seiner persönlichen Vorstellung über den Umgang mit historischer Bausubstanz heraus, ohne sich an bestimmte Richtlinien oder Vorgaben halten zu müssen. Im Fall des Neuen Museums bildeten im Gegensatz dazu die verschiedenen denkmalpflegerischen Leitfäden⁶⁷⁴ und der Wettbewerb einen Rahmen, an den sich die Architekten bei der Konzeption ihrer Projekte zu richten hatten.

⁶⁶⁸ PETSCH 1990, S. 9–12.

⁶⁶⁹ PETSCH 1990, S. 12.

⁶⁷⁰ PETSCH 1990, S. 12.

⁶⁷¹ PETSCH 1990, S. 12.

⁶⁷² BESELER/GUTSCHOW 1988, S. 25.

⁶⁷³ FALSER 2009, S. 78.

⁶⁷⁴ Vgl. KAP. 3, Absatz 3.4.

Die wachsende Bedeutung der Denkmalpflege seit den 1960er Jahren kann auch anhand der Geschichte des Wiederaufbaus des Neuen Museums nach seiner Zerstörung nachvollzogen werden. Auch in der DDR hatten in der Nachkriegszeit historische Bauten keinen hohen Stellenwert, vor allem solche, die zu offensichtlich der sozialistischen Ideologie entgegenstanden, wurden vernachlässigt oder abgerissen⁶⁷⁵. In diesem Punkt war

„die offizielle Staats- und Parteilinie bezüglich des Denkmalschutzes nie ganz eindeutig, so hing das Schicksal von Baudenkmälern auch sehr wesentlich von den verantwortlichen Funktionären vor Ort ab, die in Einzelfällen historische Bauten retteten, indem sie die Planwirtschaft unterließen, in anderen Fällen willkürlich zerstörten.“⁶⁷⁶

Im Allgemeinen zog man es in der DDR vor, Denkmäler durch moderne Architektur zu ersetzen, was zum Verlust „nicht nur [von] Einzelgebäude[n,] sondern ganze[r] Altstadtbereiche“⁶⁷⁷ führte. Die historische und künstlerische Bedeutung der Denkmäler wurde übersehen, insbesondere die jener Bauwerke, die im 19. Jahrhundert entstanden waren.⁶⁷⁸ Ab den 1970er Jahren kam es ebenfalls in der DDR zu einem Umdenken.⁶⁷⁹ Wie in der BRD lag die Ursache dieser „Renaissance von Denkmalschutz und Denkmalpflege“ in den zu weit getriebenen modernistischen Projekten der vorausgegangenen Jahre. Ferner ist sie „in der damit zusammenhängenden ökologischen und ästhetischen Zerstörung der Umwelt“⁶⁸⁰ zu sehen. Trotz des neuen Interesses am Schutz historischer Bausubstanz wurden jedoch weiterhin viele Baumaßnahmen an Denkmälern als originalgetreue Rekonstruktion oder als „Einbeziehung des Neubaus in die vorhandene erhaltenswerte Bebauung“⁶⁸¹ durchgeführt. Als Beispiel sei hier erneut auf das Projekt Flierl für das Neue Museum in den 1980er

⁶⁷⁵ LIPP 1999, S. 157.

⁶⁷⁶ KIESOW 2000, S. 51.

⁶⁷⁷ BERGER 1991, S. 5.

⁶⁷⁸ KIESOW 2000, S. 54.

⁶⁷⁹ BERGER 1991, S. 5.

⁶⁸⁰ LIPP 1999, S. 158.

⁶⁸¹ BERGER 1991, S. 6.

Jahren hingewiesen.⁶⁸² Bei diesem Vorhaben forderte die Berliner Denkmalpflege, ähnlich wie es bei Wiedemanns Projekt für die Glyptothek 30 Jahre zuvor geschehen war, den originalgetreuen Wiederaufbau der Fassade.⁶⁸³ Man sah darin eine letzte Chance, den vollständigen Verlust der historischen Bauidee zu verhindern.

Die Ähnlichkeit zwischen den Projekten von Flierl und Wiedemann wurde im Abschnitt 7.2 aufgezeigt. Sie verdeutlicht nicht nur, dass bis in die 1980er Jahren die moderne Architektursprache bei Wiederaufbaukonzepten noch vorherrschte, sondern auch, dass sowohl die Berliner als auch die Münchener Denkmalpflege als Institutionen gleichermaßen originalgetreue Rekonstruktionen befürworteten, was unter heutigen denkmalpflegerischen Standards nicht mehr akzeptabel wäre oder zumindest offiziell nicht unterstützt würde.

Zwischen 1960 und 1980 vertrat die Denkmalpflege in der DDR, obschon anders organisiert, ähnliche Positionen hinsichtlich der Restaurierung von Denkmälern, wie sie in der BRD vertreten wurden. Wende und Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten brachte auch die Denkmalpflege zusammen. Die Stellung des Denkmalschutzes wurde gestärkt und ihr Einsatz ab 1990 immer prominenter, was sich in der Ausarbeitung verbindlicher Richtlinien und der zunehmenden Mitwirkung der Denkmalpflege an Restaurierungsprojekten äußerte.⁶⁸⁴

In dieser Arbeit wird nicht auf die Geschichte der Denkmalpflege eingegangen. Es sei aber erneut betont, dass die Denkmalpflege sich seit den 1960er Jahren als Institution weiterentwickelt und Maßstäbe für die Restaurierung von Denkmälern gesetzt hat. Der Bewahrung historischer Substanz wird nunmehr der absolute Vorrang zugestanden. Bei jedem Restaurierungsprojekt wird von der Denkmalpflege gefordert, eine Bestandsaufnahme durchzuführen und zu dokumentieren. Alle Eingriffe, die das Gebäude im Laufe der Zeit verändert

⁶⁸² FLIERL 1989.

⁶⁸³ Vgl. KAP. 3, Absatz 3.2, S. 77.

⁶⁸⁴ Vgl. HASPEL 2006.

haben, seien sie menschlicher oder natürlicher Art,⁶⁸⁵ müssen auch nach seiner Wiederherstellung sichtbar sein.

Die von den späten 1960er Jahren bis zur Beauftragung Chipperfields 1997 geführten Diskussionen über den Wiederaufbau des Neuen Museums zeigen, dass die Berliner Denkmalpflege allmählich an Einfluss gewann und sich zunehmend mit ihren Vorstellungen durchsetzen konnte.⁶⁸⁶ Der Wiederaufbau des Neuen Museums erweist sich geradezu als Paradebeispiel für die Umsetzung denkmalpflegerischer Richtlinien, denn das Restaurierungskonzept bezog alle historischen Eingriffe, die das Gebäude im Laufe der Zeit verändert hatten, mit ein. Das Gesamtprojekt wurde daher bewertet als „die einzige zeitgenössisch interpretierende, zugleich denkmalpflegerisch konservierende Aneignung einer Kriegs- und Nachkriegsruine in Deutschland und der Welt [...], die das Thema der geschichtskausalen Wunde [...] aufgreift“⁶⁸⁷.

Das Restaurierungskonzept selbst war anhand des denkmalpflegerischen Plädoyers herausgearbeitet worden, in dem „bereits vor Beginn der Restaurierungs- und Instandsetzungsarbeiten der zu findende konservatorische/restauratorische Lösungsweg“⁶⁸⁸ vorformuliert war. Das Ergebnis wird daher als *wissenschaftlicher Wiederaufbau* bezeichnet. Er kombiniert die bauarchäologische Herangehensweise mit einer ergänzenden Wiederherstellung⁶⁸⁹ und fügt dieserart die unterschiedlichen Erhaltungszustände in einem Gesamtkonzept zusammen. Diese Lösung wird auch deswegen als Erfolg der Denkmalpflege gepriesen, weil sonst nirgendwo in Berlin oder Deutschland ein Wiederaufbau so wortgetreu „im Sinne der ICOMOS-Charta von Venedig“⁶⁹⁰ realisiert wurde.

⁶⁸⁵ KOCH 2011, S. 58.

⁶⁸⁶ Vgl. KAP. 3, Absatz 3.3 und 3.4.

⁶⁸⁷ FALSER 2009, S. 97.

⁶⁸⁸ KOCH 2011, S. 60.

⁶⁸⁹ HASPEL 2003, S. 48.

⁶⁹⁰ HASPEL 2006, S. 99.

Mit dem wachsenden Gewicht der Denkmalpflege seit den 1970er Jahren sind denkmalpflegerische Themen auch in das öffentliche Interesse gerückt und haben die Meinungen zunehmend polarisiert. Oft wurden restauratorische Lösungen, die die Fachwelt als denkmalgerecht betrachtete, von der breiten Öffentlichkeit nicht akzeptiert. Umgekehrt wurden auch Restaurierungen durchgeführt, die die Öffentlichkeit begrüßte, die aber aus denkmalpflegerischer Sicht inakzeptabel erschienen. Die unterschiedlichen Vorstellungen über die Art des Wiederaufbaus führte zu einem stärkeren Engagement der Bürger, wie sich am Beispiel des Widerstands der GHB in Berlin gegen den Wiederaufbau des Neuen Museums zeigte.⁶⁹¹ Wie im vorigen Abschnitt erläutert, ist die sogenannte Rekonstruktionswelle eine gesellschaftliche Reaktion auf die Nachkriegsmoderne. Sie spiegelt das gestiegene Bedürfnis der Bürger nach regionaler oder nationaler Identität wider. Offensichtlich bedarf es hierbei keiner wissenschaftlichen Rekonstruktion, denn „restaurative Strukturen [sind] als emotionale Kompensation historisch bedingter Verluste“⁶⁹² zu verstehen. Doch selbst wenn die Forderungen der Laien keine Wissenschaftlichkeit beinhalten, beweisen diese Forderungen, dass es der Fachwelt oft nicht gelingt, ihr Urteil über das der Öffentlichkeit zu stellen. So bleibt die Frage nach der *richtigen* Art der Restaurierung offen. Diese Spaltung zeigt, dass denkmalpflegerische Richtlinien keine allgemeingültigen Kriterien darstellen, dass sie vielmehr immer wieder neu interpretiert werden können⁶⁹³ und die „Erhaltungsmethode [...] [der] den Denkmalobjekten jeweils zugewiesenen Bedeutung und Sinnfunktion nachgeordnet“⁶⁹⁴ ist.

Die Unmöglichkeit einer generellen Regelung anhand denkmalpflegerischer Richtlinien wird außerdem von der Tatsache unterstrichen,

⁶⁹¹ Vgl. KAP. 3, Absatz 3.5.

⁶⁹² KOCH 2011, S. 58.

⁶⁹³ Als Beispiel für die Relativität der denkmalpflegerischen Richtlinien sei hier darauf hingewiesen, dass die GHB, die sich so vehement gegen das Projekt Chipperfield stellte, in ihren Argumentationen Bezug nimmt auf Dokumente wie die Charta von Venedig, die von Chipperfield umgekehrt als Beweis für die Übereinstimmung seines Projekts mit den Vorgaben der Denkmalpflege angeführt wurden. Vgl. Petition der GHB März 2006.

⁶⁹⁴ HELLBRÜGGE 2002, S. 4.

dass auch innerhalb der Denkmalpflege Konflikte über die Art des Wiederaufbaus bestehen, wenn der Wiederaufbau aus „memorialen, ideologischen, ästhetischen und ökonomischen“⁶⁹⁵ Gründen motiviert ist, Gründen, die in der Regel der „Erhaltung von Geschichtsspuren“ oder der „Wahrung der künstlerischen Einheit“⁶⁹⁶ entgegengesetzt sind. Gerade mit Blick auf diese weichen Grenzen in den denkmalpflegerischen Bestimmungen sind öffentliche Debatten über Wiederaufbauprojekte, wie im Fall des Neuen Museums, positiv zu bewerten. Sie tragen dazu bei, die beim Wiederaufbau von Denkmälern mitspielenden Gründe und Bedürfnisse zu verstehen. So schreibt Michael S. Falser:

„Dass sich dieses Wagnis [das Projekt Chipperfields] gerade in der Hochzeit des deutschlandweiten Rekonstruktionstrends und noch dazu wenige hundert Meter neben dem womöglich in den Fassaden rekonstruierten Stadtschloss fach- und begriffsunkundiger Kritik ausgesetzt sieht, darf man im Sinne lebendiger Streitkultur positiv werten. Denn dem Trend, Erinnerungspotentiale an einen selbstverschuldeten Krieg und die daraus resultierende Teilung und den Wiederaufbau des Landes zu vernichten, setzt Chipperfield eine verantwortungsbewusste, intelligent ausgearbeitete Position entgegen.“

Vielleicht ermöglicht zumindest dieses Projekt jene Erinnerungs- und Trauerarbeit an Ruinen, die seit der Wiedervereinigung vorerst aufgegeben wurde: zugunsten einer vielerorts grassierenden Rekonstruktionslust, die jetzt – Ironie des Schicksals? – ihrerseits den Mahnmalcharakter von überkommenen Ruinen für sich instrumentalisiert.“⁶⁹⁷

Wie im Kapitel 6 dargelegt, fand eine öffentliche Diskussion anlässlich des Wiederaufbaus der Glyptothek kaum statt. Der fehlende Austausch über die mit

⁶⁹⁵ NERDINGER 2010, S. 18.

⁶⁹⁶ KIESOW 2000, S. 164–165.

⁶⁹⁷ FALSER 2009, S. 97.

einem Wiederaufbauprojekt verknüpfte Problematik ist nicht nur nachteilig für die Entwicklung eines fortschrittlichen Nutzungs- und Restaurierungskonzepts für zerstörte Denkmäler. Er ist auch nachteilig für die Denkmalpflege selbst, da ihr die Anknüpfungspunkte für die Entwicklung besserer Maßstäbe fehlen.

Der Wiederaufbau des Neuen Museums wird heute von der Fachwelt als Vorzeigbeispiel betrachtet. Ob die Restaurierung des Neuen Museums tatsächlich eine denkmalpflegerisch langfristig vertretbare Option darstellt, „wird wohl erst mit einer zeitlichen Distanz klarer und eindeutiger zu beurteilen sein“⁶⁹⁸.

Sicherlich aber verkörpert der Wiederaufbau des Neuen Museums einen Fortschritt in der Entwicklung der Denkmalpflege, da

„trotz polarisierender und emotionaler Standpunkte bei der Findung eines objektgerechten Kompromisses die Baugeschichte und der Alterungsprozess auf der einen und die Nutzeranforderungen auf der anderen Seite immer wieder in den Mittelpunkt der Konzeptfindung, Entscheidung und damit der Instandsetzung gestellt worden sind“⁶⁹⁹.

Von der Restaurierungsgeschichte der Glyptothek bis zur Restaurierungsgeschichte des Neuen Museums kann daher ein Bogen geschlagen werden, der die zunehmende Wirkung der Denkmalpflege und die wachsende Anteilnahme der Gesellschaft an den Erscheinungsformen der eigenen Geschichte aufzeigt.

⁶⁹⁸ KOCH 2011, S. 60.

⁶⁹⁹ KOCH 2011, S. 60-61.

7.3.3 Aufwertung des 19. Jahrhunderts als Kunstepoche

Als letzter Faktor, der den Wiederaufbau der Glyptothek und den des Neuen Museums unterscheidet, ist die veränderte Einstellung gegenüber dem 19. Jahrhundert zu nennen. Im vorherigen Abschnitt wurde darauf eingegangen, dass die historische Architektur insbesondere des 19. Jahrhunderts nach dem Krieg negativ belegt war und abgelehnt wurde.⁷⁰⁰ Unmittelbar nach Kriegsende wurde sogar befohlen, Bauten aus dieser Epoche abzuräumen, da man das Material für die Errichtung neuer Gebäude wiederverwenden wollte.⁷⁰¹ Die Wiederverwendung der Baustoffe von beschädigten Häusern des Historismus hatte zur Folge, dass die Zerstörung zahlreicher relativ gut erhaltener Bauten rücksichtslos betrieben und „die historische Architektur [...] zum ‚Steinbruch‘ degradiert“⁷⁰² wurde.

Der Grund, weshalb die Architektur des 19. Jahrhunderts nach dem Krieg abgelehnt wurde, hat mit dem Stil selbst nichts zu tun. Ihre Ablehnung ist als typisches psychologisches und politisches Phänomen zu bewerten, das immer dann eintritt, wenn die Formensprache einer bestimmten Kunstepoche der aktuellen gesellschaftlichen und politischen Realität nicht mehr entspricht. Die Bauhistorikerin Katharina Brichetti erklärt dies folgendermaßen: „Bei großen gesellschaftlichen und politischen Umbrüchen wird fast immer Geschichte umgeschrieben, indem die Spuren der vorangegangenen Regimes ausgelöscht werden und die Identität der Stadt mittels architektonischer und städtebaulicher Mittel neu definiert wird.“⁷⁰³ Angesichts der Wiederaufnahme des klassizistisch-eklektizistischen Formenschatzes des 19. Jahrhunderts in der neuklassizistischen Architektur des Nationalsozialismus wurde der Klassizismus nach dem verlorenen Krieg in West- und Ost-Deutschland gleichermaßen abgelehnt und folglich auch

⁷⁰⁰ PETSCH, 1990, S. 11.

⁷⁰¹ PETSCH, 1990, S. 11.

⁷⁰² PETSCH, 1990, S. 11.

⁷⁰³ BRICHETTI 2009, S. 185.

die baulichen Zeugnisse des Historismus vernachlässigt oder abgerissen.⁷⁰⁴ Die hingegen vom Nationalsozialismus verbannte Moderne gewann nach dem Krieg an Popularität. Es kam zum Axiom: „Der Neuklassizismus ist autoritär, die Moderne demokratisch.“⁷⁰⁵ „Dadurch erhielt die Moderne einen demokratischen Nimbus, der ihr zusätzlich einen ideellen Vorteil verschaffte, der [...] sie für den Wiederaufbau in Europa geradezu prädestinierte.“⁷⁰⁶

In der DDR kam als weiterer Faktor hinzu, dass die Regierung über begrenzte finanzielle Mittel verfügte, sodass etliche historische Denkmäler nicht wiederhergestellt werden konnten. Die Beseitigung vieler Zeugnisse nicht nur des 19. Jahrhunderts fand auch in der DDR zahlreiche Anhänger, weil die „Entfernung von pompösen Schmuckelementen [des Klassizismus und des Historismus] [...] eine Art symbolische Befreiung von der großbürgerlichen Prätzigkeit des Kapitalismus“⁷⁰⁷ darstellte.

Sowohl in der DDR als auch in der BDR wollte man „gleichermaßen selbstgerecht und selbstvergessen aus dem Neuanfang“⁷⁰⁸ leben. Nach dem Krieg glaubte man zudem, durch eine moderne Bauweise die sogenannten „Planungssünden der Vergangenheit“⁷⁰⁹ beheben und bessere Verkehrs- und Wohnbedingungen schaffen zu können. Auch durch „neue Formen für neue Bauaufgaben“⁷¹⁰ wollte man einen „radikalen Bruch“ mit der Vergangenheit⁷¹¹ schaffen, was „als Ausdruck eines demonstrativen Neubeginns als auch als Geschichtsbewältigung durch Verdrängung“⁷¹² interpretiert werden kann. So war die Ablehnung des 19. Jahrhunderts nach dem Krieg sowohl politischer als auch praktischer Natur. Das Vertrauen in das Neue Bauen und die Ablehnung des

⁷⁰⁴ BRICCHETTI 2009, S. 192.

⁷⁰⁵ KÖSTER 1986, S. 13.

⁷⁰⁶ KÖSTER 1986, S. 13.

⁷⁰⁷ BRICCHETTI 2009, S. 193.

⁷⁰⁸ BRICCHETTI 2009, S. 193.

⁷⁰⁹ Damit ist der Städtebau der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gemeint. Vgl. PETSCH 1990, S. 9.

⁷¹⁰ PETSCH 1990, S.11.

⁷¹¹ PETSCH 1990, S.11.

⁷¹² PETSCH 1990, S.11.

Historismus erklären, warum das Neue Museum in der DDR nicht wiedererrichtet und beim Wiederaufbau der Glyptothek die weitgehend erhaltenen Architekturereste entfernt wurden.

Ein Haltungswandel gegenüber der Architektur des 19. Jahrhunderts vollzog sich ab Mitte der 1970er Jahre, wie oben angesprochen. Auch in der Fachwelt wurde eine Debatte über die Ursachen der Ablehnung dieser Epoche begonnen. Zahlreiche Kunsthistoriker versuchten, die Unbeliebtheit des 19. Jahrhunderts nach dem Krieg zu erklären.⁷¹³ Auch die Denkmalpflege leistete einen wichtigen Beitrag zur Wiederentdeckung dieser Epoche. Entscheidend war in diesem Zusammenhang die Verlagerung der Bewertungskriterien für Denkmäler vom Begriff *Qualität* zum Begriff *Historizität*. Der Begriff *Qualität*, der bis dahin ausschlaggebend für die Beurteilung einen Denkmals gewesen war, wurde als „ein nicht objektivierbares Bekenntnis“ bewertet, der „eine höchstpersönliche Fachentscheidung aus einer für andere nicht wiederholbaren Beurteilungssituation“ darstelle.⁷¹⁴ Damit erweiterte sich die Kategorie der erhaltenswerten Bauten über die als qualitätsvoll eingeschätzten Objekte hinaus um solche, die einen historischen Wert besaßen. Der historische Wert wurde dabei an „der materiellen Substanz“⁷¹⁵ gemessen, die an den erhaltenen originalen Bauteilen sichtbar war und als etwas Objektives und Unersetzliches festgestellt werden konnte. In Anbetracht dieses allgemeinen Werts zur Bestimmung von Denkmälern sah sich die Denkmalpflege beauftragt, „die Kulturdenkmäler als Quellen und Zeugnisse menschlicher Geschichte und Entwicklung [...] zu schützen und zu erhalten“⁷¹⁶. Das heißt, dass sie sich für alle historischen Epochen zuständig sah, sofern noch ausreichend Originalsubstanz erhalten war. Diese Position bedeutete in der Konsequenz auch die Rehabilitierung und Pflege der Bauten des 19. Jahrhunderts.

⁷¹³ BADSTÜBNER 1991, S. 10.

⁷¹⁴ GRUNSKY 1991, S. 108.

⁷¹⁵ HELLBRÜGGE 2002, S. 4.

⁷¹⁶ GRUNSKY 1991, S. 108.

Historizität als kanonischer Wert für den Erhalt von Gebäuden fand allerdings nach der Wende Eingang in eine radikale Haltung, die in die bereits angesprochene Rekonstruktionswelle mündete und den Nachbau von historischen Bauten forderte, auch wenn die Originalsubstanz kaum oder gar nicht vorhanden war.⁷¹⁷ Die in den 1970er Jahren einsetzende Offenheit gegenüber dem 19. Jahrhundert erfasste in den 1990er Jahren infolge des Engagements von Kunsthistorikern und Denkmalpflegern, die für dessen Neubewertung warben, die breite Öffentlichkeit. Am Beispiel des Neuen Museums wird deutlich, dass dieser Umschwung in der Einschätzung des 19. Jahrhunderts die grundlegende Voraussetzung für den Erhalt des Museumsgebäudes war. Wie wichtig das Engagement der Wissenschaftler in der kunstgeschichtlichen Positionierung des Neuen Museums war, wurde im Kapitel 3.2 dargelegt. Nur dank der Erforschung seiner architektonischen und künstlerischen Ausstattung konnte sein Wert beurteilt und die Forderung, den Bau zu erhalten, begründet werden.

Im Folgenden schildern zwei Kunsthistoriker die langwierigen Bemühungen, die der Rettung des Museums in den 1990er Jahren vorausgegangen waren. Ernst Badstübner schreibt 1991:

„Wir haben Grund zur Annahme, daß [die Ablehnung der Kunst des 19. Jahrhunderts] [...] auch bei den Schwierigkeiten am Neuen Museum in Berlin eine Rolle spielt. Dem Beginn der Wiederaufbauarbeiten waren jahrzehntelange Überlegungen vorausgegangen, ohne daß man von einer tatsächlichen Vorbereitung sprechen könnte. In den achtziger Jahren standen die Beteiligten schließlich der Entdeckung einer bislang kaum beachteten bau- und bildkünstlerischen wie auch inhaltlichen Leistung aus der Mitte des 19. Jahrhunderts gegenüber, die sie zwang, die älteren denkmalpflegerischen Konzepte aufzugeben. Sowohl der architekturgeschichtlichen Bedeutung des Bauwerks als auch den künstlerischen und ikonografischen Werten seiner Raumgestaltung galt es Rechnung zu tragen: [...] Die Erkenntnis vom Denkmalwert des Neuen Museums war nur schwer durchzusetzen, und die Anerkennung fiel sehr halbherzig aus.“⁷¹⁸

⁷¹⁷ Vgl. BUTTLAR et al. 2011.

⁷¹⁸ BADSTÜBNER 1991, S. 10.

Ein Jahr später äußert sich Christoph-Martin Vogtherr:

„Die Kunsthistoriker haben es bis heute nicht in ausreichendem Maße verstanden, die Bedeutung des Neuen Museums in das allgemeine Bewußtsein zu rücken. Sie müssen verstärkt dafür eintreten, dieses für die Architektur-, Malerei- und Museumsgeschichte einmalige Gebäude möglichst weitgehend wiederzugewinnen. Die Haltung gegenüber dem Neuen Museum spiegelt immer noch die weitgehende ästhetische Ablehnung des 19. Jahrhunderts, die nur sehr langsam überwunden wird.“⁷¹⁹

Anhand dieser Worte von Badstübner und Vogtherr wird deutlich, dass sie nicht nur für das Gebäude an sich warben, sondern auch für eine intensivere Erforschung zum besseren Verständnis des 19. Jahrhunderts. Die Textauszüge führen zugleich vor Augen, dass die Schwierigkeit, die gestalterischen Werte des 19. Jahrhunderts zu akzeptieren, nicht nur auf Architekten und Denkmalpfleger zutraf, sondern vor allem auch auf Kunsthistoriker, die als eigentliche Forschungsinstanz für die Meinungsbildung eine gewisse Mitverantwortung tragen.⁷²⁰ Badstübner sieht in der Ablehnung des 19. Jahrhunderts „ein Generationsproblem bei Kunsthistorikern und Denkmalpflegern, dem möglicherweise mancher Denkmalverlust anzulasten ist“. Auch in der Öffentlichkeit hatte es nach dem Krieg mit „dem Neoklassizismus und mit anderem Formengut [...] keine Auseinandersetzung mehr“⁷²¹ gegeben.

Die Rehabilitierung der Kunst des 19. Jahrhunderts durch Denkmalpflege und Kunstgeschichte war demnach eine wichtige Vorbedingung für den Wiederaufbau des Neuen Museums und für das Konzept von David Chipperfield, dessen Restaurierungsverfahren im Einklang mit den denkmalpflegerischen Vorgaben die historische Substanz und nicht die ästhetische Qualität in den Mittelpunkt des Wiederaufbaus stellt.

⁷¹⁹ VOGTHERR 1992, S. 134.

⁷²⁰ BADSTÜBNER 1991, S. 10.

⁷²¹ KÖSTER 1986, S. 13.

Der Wiederaufbau des Neuen Museums ist aber nicht nur das Ergebnis denkmalpflegerischer Kompetenzen und kunstgeschichtlicher Forschung, er ist auch als eine Antwort der späten 1990er Jahre auf die Verluste und Beschädigungen zu verstehen, die die Bauwerke des 19. Jahrhunderts nach dem Zweiten Weltkrieg erlitten haben, sowie als neue Aufgeschlossenheit gegenüber der Geschichte und den künstlerischen Erzeugnissen des 19. Jahrhunderts.

7.4 Das Neue Museum als Ausdruck des Zeitgeistes des 21. Jahrhunderts

Im Abschnitt 7.2 wurde die Raumgestaltung der Glyptothek mit der des Neuen Museums verglichen und nachgewiesen, dass sich ein Wandel von einer ästhetischen Konzeption in der Glyptothek zu einer historischen Konzeption im Neuen Museum vollzogen hat. Dieser konzeptionelle Wandel erklärt sich durch den Wandel im Umgang mit der Geschichte. Denn während in der Glyptothek der ursprünglichen traditionellen Museumskonzeption und somit auch der eigenen Vergangenheit keine Bedeutung beigemessen wurde und stattdessen eine Hinwendung zur Moderne stattfand, besteht die Konzeption des Neuen Museums gerade im Aufzeigen seiner Vergangenheit. In den Abschnitten 7.3.1, 7.3.2 und 7.3.3 wurden drei Ursachen für diesen konzeptionellen Wandel angeführt, die hier noch einmal zusammengefasst sind: Erstens fand eine Entwicklung der Architektursprache von der Nachkriegsmoderne in den 1960er Jahren zur Postmoderne in den 1990er Jahren statt; zweitens festigte sich die Denkmalpflege als einflussnehmende Institution; drittens erfolgte eine Aufwertung des 19. Jahrhunderts, die sich im allgemeinen Bewusstsein niederschlug.

Alle drei Ursachen sind miteinander verbundenen und deuten am Beispiel des Neuen Museums auf einen Paradigmenwechsel in der Gesellschaft. Der Wiederaufbau des Neuen Museums zeugt von einer neuen Art der Kunstwahrnehmung, von der repräsentativen Signifikanz von Museumsbauten und von der gesellschaftlichen Akzeptanz der eigenen Geschichte.

In dieser Arbeit wurde der Wiederaufbau der Glyptothek als Beispiel für die Wiederaufbaupraxis der 1960er Jahre im Gegensatz zur Vorgehensweise beim Neuen Museum angeführt. Damit konnte gezeigt werden, inwiefern der Wiederaufbau des Neuen Museums eine Veränderung darstellt. Selbstverständlich fand der dargestellte konzeptionelle Wandel nicht abrupt statt,

sondern birgt verschiedene Zwischenstufen, die sich zwischen dem Wiederaufbau der Glyptothek und dem des Neuen Museums einfügen lassen und Chipperfield womöglich auch als Inspirationsquelle gedient haben.

Um die allmähliche Veränderung von der einen zur anderen Konzeption zu veranschaulichen, werden im Folgenden drei bemerkenswerte Lösungen für wiederaufgebaute Museen angeführt, die aus den Jahrzehnten vor dem Wiederaufbau des Neuen Museum datieren. Es handelt sich um die 1836 in München von Leo von Klenze erbaute und 1957 wiederaufgebaute Alte Pinakothek, um die 1846 in Karlsruhe von Heinrich Hübsch errichtete und 1990 erweiterte Kunsthalle und um das 1869 in Weimar von Josef Zítek erbaute und 1999 wiederhergestellte Neue Museum. Die drei Häuser wurden gemeinsam mit einem Bild- und Ausstattungsprogramm entworfen und waren für die Aufnahme von Gemälden bzw. Skulpturen bestimmt.⁷²² Sie wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört und weisen seit ihrem Wiederaufbau einige Gemeinsamkeiten auf, die sich auch im Projekt von Chipperfield wiederfinden. Ohne auf die Architektur und die Innengestaltung der Museen im Einzelnen eingehen zu wollen, sollen zwei Merkmale der Restaurierung beleuchtet werden, die alle drei Projekte mit dem Neuen Museum verbinden. Es sind: die Bewahrung der erhaltenen originalen Substanz und deren Ergänzung durch zeitgenössische Architektur.

Der für den Wiederaufbau der Alte Pinakothek verantwortliche Architekt Hans Döllgast ergänzte die erhaltenen Fassadenteile durch neue schlichte Ziegel, ohne die Spuren der Beschädigungen zu verstecken⁷²³ (Abb. 92). Für die Kunsthalle in Karlsruhe entwickelte der Architekt Heinz Mohl „ein konservierendes Restaurierungskonzept [...], das die Spuren von Alterung und Beschädigungen

⁷²² Zur ursprünglichen Konzeption der Alten Pinakothek, der Kunsthalle in Karlsruhe und des Neuen Museums in Weimar vgl. PLAGEMANN 1967, S. 82–89; S. 93–101 und S. 184–188.

⁷²³ Im Inneren nahm der Architekt allerdings einige Veränderungen vor, wie zum Beispiel die Umlegung des Treppenhauses, die einen deutlichen Eingriff in die ursprüngliche Konzeption darstellen. Vgl. BESELER /GUTSCHOW 1988, S. 1400–1402.

sichtbar hält und nicht versucht, die Optik eines ‚Neuwertzustandes‘ zu reproduzieren“⁷²⁴.

Mohl war außerdem beauftragt worden, die unvollendet gebliebene Nordseite der Kunsthalle zu schließen und den östlichen Flügel zu erweitern (Abb. 93–93a). Er veränderte hierfür den originalen Bestand der Kunsthalle so wenig wie möglich und versuchte, zwischen neuem und altem Baukörper Kontinuität herzustellen. Gleichzeitig ließ er die zeitgenössischen Ergänzungen sichtbar. Dies gelang ihm, indem er einerseits das Ordnungsprinzip der Fassade übernahm, andererseits die Neubauteile deutlich als solche kennzeichnete⁷²⁵.

Auch am Neuen Museum in Weimar beließ der Architekt Lutz Krause die Beschädigungsspuren an der Fassade und die zeitgenössischen Veränderungen im Innern sichtbar (Abb. 94). Insbesondere im Gebäudeinnern bemühte er sich, „eine enge Verbindung zwischen Ausstellungsobjekten und Raumgestaltung“⁷²⁶ zu erreichen und die „Übernahme der musealen Raumkonzeption des späten 19. Jahrhunderts“⁷²⁷ zu fördern. Dies wurde insbesondere dort umgesetzt, wo die historische Fassung der Räume überliefert war (Prellergalerie, Treppenhaus, Eingangsfoyer). Für die anderen Ausstellungsräume wurde dennoch eine „neutrale Weißfassung“ bevorzugt (Abb. 95), die den musealen Bedürfnissen nach Flexibilität und Schlichtheit entsprach, obwohl sie „keine authentische Lösung“⁷²⁸ bot. Die Ausführung der Weißfassung in abnehmbarer „Leim- bzw. Kalkfarbentechnik“⁷²⁹ garantierte aber ihre Reversibilität. Das „Ziel [der Restaurierung] war die Symbiose und gegenseitige Beeinflussung der alten Raumdekoration mit der zeitgenössischen Kunst“⁷³⁰.

Anhand der drei Projekte zeigt sich, dass die Architekten sich mit der Frage auseinandergestzt hatten, in welcher Form die Reste der originalen Architektur zu

⁷²⁴ HASSLER 1993, S. 90.

⁷²⁵ HASSLER 1993, S. 110.

⁷²⁶ KRAUSE 1998, S. 24.

⁷²⁷ KRAUSE 1998, S. 24.

⁷²⁸ KRAUSE 1998, S. 25.

⁷²⁹ KRAUSE 1998, S. 25.

⁷³⁰ KRAUSE 1998, S. 24.

erhalten seien. Obwohl jedes Museum eine eigene Lösung repräsentiert, veranschaulichen alle drei die Intention, die historische Architektur zu bewahren. Für die Präsentation der Kunstobjekte berufen sie sich jedoch auf die zeitgenössischen Prinzipien der neutralen Raumausstattung, um eine flexible Ausstellungssituation zu gewährleisten. Der Rekurs auf zeitgenössische Ergänzungen, insbesondere im Innenbereich, wurde, wie im Fall des Neuen Museums in Weimar, sowohl als technologische Verbesserung im Sinne der Nutzung als auch als *gerechte* oder *ehrliche* architekturtheoretische Lösung gegenüber dem historischen Bau gesehen. Demnach handelt es sich hier um erste Merkmale jenes Denkmalverständnisses und jener Kunstszenierung, die für das Wiederaufbauprojekt des Neuen Museums in Berlin aufgegriffen und weiterentwickelt wurden.

Nicht nur frühere wiederaufgebaute Museen haben das Wiederaufbauprojekt für das Neue Museum beeinflusst. Auch zeitgenössische Museumsneubauten, die in dem Zeitraum zwischen dem Wiederaufbau der Glyptothek und dem des Neuen Museums entstanden, zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit dem Neuen Museum.

Insbesondere zwischen den ab den 1970er Jahren gebauten Museen und der Architektursprache Chipperfields, die er für die neu gebauten Teile des Neuen Museums verwendete, kann ein Zusammenhang hergestellt werden. Inwieweit sich der Einfluss zeitgenössischer Museen auf die Konzeption des Neuen Museums äußert und sich das Projekt des Neuen Museums im zeitgenössischen architektonischen Diskurs positioniert, wird im Folgenden erläutert. Zu diesem Zweck werden die herrschenden Tendenzen in der Museumsarchitektur ab den 1970er Jahren zusammenfassend dargestellt.

Zwischen den 1970er und 1980er Jahren entwickelte sich mit dem Aufkommen der Postmoderne eine gegenüber den Kunstwerken immer dominanter werdende Museumsarchitektur. Die Architekten schenkten der architektonischen Gestaltung zunehmend größere Aufmerksamkeit, sodass das

Museumsgebäude seinen Zweck mehr in sich selbst als in der Ausstellung von Kunst fand.⁷³¹ Seitdem sind Museumsbauten wahrhaftige *Prestigeobjekte*. Sie stehen einerseits „im Zentrum der Aufmerksamkeit einer breiten Öffentlichkeit [...] und [werden] als Höhepunkte der urbanistischen Konzepte und Realisierungen angesehen [...]“⁷³². Andererseits haben sie zu dem bis heute noch ungelösten Problem geführt, dass „die Architektur und nicht die Kunst, als deren Behausung sie ja gebaut wurde[n], [...] zum Magneten für das Publikum“⁷³³ geworden ist. Die Architektursprache dieser Museen ist, wie die gesamte Architektur der Postmoderne, als Reaktion auf die Moderne zu sehen, die sich durch ihre schlichte und bescheidene Bauweise auszeichnete.⁷³⁴ Die Architekten der Postmoderne richteten sich gegen diese Nüchternheit, indem sie historische Formen neu interpretierten und auf neue technische Gestaltungsmöglichkeiten zurückgriffen, die sich in einer ausgefallenen und verspielten Formgebung äußerten. Sie bedienten sich aus einem breiten Formenrepertoire, das insbesondere die Museumsarchitektur sehr anziehend wirken ließ. Damit entfernten sich die neuen Museen von ihrer ursprünglichen Aufgabe, ideale Bedingungen für die Kunstpräsentation zu schaffen. Die Architektur war nicht mehr der Ausstellung von Kunstwerken untergeordnet, sondern wurde selbst zum Kunstwerk, das den repräsentativen, städtebaulichen und ästhetischen Ansprüchen der Gesellschaft genügen sollte. Die paradigmatischen Beispiele dieser Architektur sind das 1977 in Paris erbaute Centre Pompidou von Renzo Piano und Richard Rogers (Abb. 96), das 1982 von Hans Hollein erbaute Museum Abteiberg in Mönchengladbach (Abb. 97) und die 1984 von James Stirling ausgeführte Erweiterung der Stuttgarter Staatsgalerie (Abb. 98).

⁷³¹ Als Zeitmarke wird in der Literatur das Centre Pompidou genannt, das 1977 eröffnet wurde. Mit seiner Architektur eröffnete es die Ära des technischen Expressionismus, in der die Ästhetik des Gebäudes für die Realisierung von Museen vorrangig wurde. Vgl. LAMPUGNANI 1999.

⁷³² ZDENEK 1999, S. 8

⁷³³ ZDENEK 1999, S. 8

⁷³⁴ Vgl. KLOTZ/KRASE 1985.

Die Experimentierfreudigkeit der Architekten richtete sich im Laufe der 1980er und 1990er Jahre vor allem auf das Museum als bevorzugte Bauaufgabe, weshalb in dieser Zeit zahlreiche neue Gebäudekompositionen entstanden, die vom Publikum allerdings unterschiedlich aufgenommen wurden. Auf der einen Seite wurden die neuen Museumsbauten mit Begeisterung gefeiert, auf der anderen Seite wurden sie als „Spielwiese des Künstler-Architekten“⁷³⁵ kritisiert. Die Kritiker warfen den Architekten vor allem vor, wichtige museale Bedingungen wie Licht oder Raum zugunsten ihrer persönlichen Visionen zu vernachlässigen. Zum Beispiel hieß es:

„Die Museologen glauben, die Erfahrung gemacht zu haben, daß die als Architektur höchstgepriesenen Bauten zugleich die ungeeignetsten Museen sind, [...] [und dass] eine Architektur als Kunst per definitionem nicht der Ausstellungsort für Kunst sein kann, weil sie allein dazu bestimmt sei, sich selbst auszustellen.“⁷³⁶

Beispielhaft für diese Bauweise sind das bereits im Kapitel 3.3 erwähnte Guggenheim Museum von Frank O. Gehry in Bilbao oder auch die 1999 von Daniel Libeskind entworfene Erweiterung des Jüdischen Museums in Berlin (Abb. 99).⁷³⁷ Beide Museen sind durch expressiv-dekonstruktivistische Formen gekennzeichnet, die im Außenbereich die städtebauliche Situation neu definieren und im Inneren den Museumsbesuch zum Architekturerlebnis werden lassen.⁷³⁸

Ab den 1990er Jahren kam es jedoch nicht nur für die Bauaufgabe des Museums zu einer neuen Strömung, die eine starke Hinwendung zu minimalistischen Formen bekundete. Diese neue Tendenz, allgemein als Minimalismus bezeichnet,⁷³⁹ brachte zurückhaltende, schlichte Bauten hervor, die im Gegensatz zu den technisch verspielten postmodernen Gebäuden stehen. Die minimalistische Bauweise, die sich in Projekten wie der 1992 von Herzog &

⁷³⁵ LAMPUGNANI 1999, S. 12.

⁷³⁶ KÜCKER 1985, S. 14

⁷³⁷ GREUB 2006, S. 10; LIBESKIND, 1999.

⁷³⁸ LAMPUGNANI 1999, S. 12.

⁷³⁹ LAMPUGNANI 1999, S. 13.

Meuron gebauten Privatsammlung Goetz in München (Abb. 100) oder dem 1997 von Peter Zumthor (Abb. 101) errichteten Kunsthaus in Bregenz äußerte, löste aber die postmodernen Tendenzen nicht ab, sondern ergänzte und erweiterte sie. Auch die Arbeit David Chipperfields lässt sich in diese Architekturströmung der formalen Reduktion einordnen. Chipperfield reagiert damit auf die übertrieben spielerischen und exzentrischen Formen der Postmoderne und findet in klaren, einfachen Formen (wieder) eine angemessene Sprache für Museumsbauten. Die Vertreter der minimalistischen Architektur betonen vor allem, dass eine zurückhaltende Bauweise sich besser für die Präsentation der Kunst eignete.⁷⁴⁰ Darüber lässt sich jedoch nach wie vor heftig streiten, wie man anhand der Diskussion, die zwischen 1993 und 1997 anlässlich der Wettbewerbsentwürfe von Gehry und Chipperfield für den Wiederaufbau des Neuen Museums stattfand, sehen kann. Im Kapitel 3.3 wurde erläutert, was die Museumsleitung bewog, für Gehry zu stimmen, und weshalb sich die Denkmalpflege für Chipperfield stark machte.⁷⁴¹ Der Streit über die beiden Projekte verdeutlicht, dass beide Architekturhaltungen durchaus koexistieren können und dass sie jeweils andere Gesichtspunkte der Museumsarchitektur berücksichtigen. Der Architekt Wilhelm Kücker kommentiert die architektonische Vielfalt folgendermaßen:

„Das Bild der gegenwärtigen Museumsarchitektur ist verwirrend vielfältig. Das erklärt sich aus der Vielfalt der Museumskonzeptionen, die heute nebeneinander stehen, aber auch aus der neu beanspruchten oder wiedergewonnenen künstlerischen Freiheit der Architekten selber [...]. Im Gegensatz zum 19. Jh. kann im 20. Jh. und immer weniger in seiner zweiten Hälfte noch von einem verbindlichen Prototyp für den Museumsbau gesprochen werden. Der Interpretationsspielraum ist zu groß. [...] Eine wachsende Neigung zu autarken, wieder ‚monumentalisierenden‘ Projekten ist aber nicht zu übersehen.“⁷⁴²

⁷⁴⁰ LAMPUGNANI 1999, S. 14.

⁷⁴¹ Vgl. KAP. 3, Absatz 3. 4.

⁷⁴² KÜCKER 1985, S. 14.

Die minimalistische architektonische Sprache Chipperfields scheint demnach das Gegenteil der postmodernen Museumsbauten aus den 1970er und 1980er Jahren zu sein. In der Tat sieht der Architekt selbst seine zurückhaltende Bauweise der postmodernen Architektur entgegengesetzt, da sie sich der Kunstpräsentation unterordne, während die postmodernen Bauten diesen Aspekt vernachlässigen würden.⁷⁴³ Dieser Unterschied besteht allerdings nur oberflächlich, denn auch minimalistische Architekturprojekte sind durch eine starke architektonische Präsenz charakterisiert. Auch bei ihnen kommt es zu „eigenwilligen, zuweilen auch zu entschieden störrischen Raumkonstruktionen“⁷⁴⁴, die sich nicht als der Kunst untergeordnet bezeichnen lassen. Die Architektur Chipperfields lässt sich daher unter diesem Aspekt als überlagernde ästhetische Raumkonstruktion gegenüber den Kunstwerken beschreiben, wie am Beispiel des Griechischen Saales im Neuen Museum gezeigt wurde.⁷⁴⁵

Ein weiterer Punkt, der die minimalistische Architektursprache Chipperfields mit den postmodernen Projekten ab den 1970er Jahren in Verbindung bringt, ist, dass sie auf die gleiche Inszenierungsmethode für die Ausstellung von Kunst zurückgreift. Die Raum- und Ausstellungsgestaltung der postmodernen und der minimalistischen Architektur ist dem Prinzip der „Atelierraumsimulation“⁷⁴⁶ verpflichtet. Dieses Prinzip, das die Museen bereits Anfang des 20. Jahrhunderts als Antwort auf das Aufkommen des Massenpublikums adaptierten, sieht vor, die Ausstellungsräume schlicht, einfarbig weiß und zurückhaltend zu gestalten. Die Zahl der Exponate soll beschränkt sein, da das Ziel dieser Inszenierung ist, den Betrachter in eine neutrale Umgebung zu versetzen, damit er seine gesamte Aufmerksamkeit den Kunstwerken widmen kann.⁷⁴⁷ Diese Art von Raumgestaltung findet sich in allen Museen. Sie hat

⁷⁴³ LAMPUGNANI 1999, S. 14. Vgl. auch das Interview von Frank Maier-Solkg mit Chipperfield. In: Monopol v. 29.01.2010, „Ein guter Raum für Kunst ist immer gleich, egal für welche Kunst“.

⁷⁴⁴ LAMPUGNANI 1999, S. 14.

⁷⁴⁵ Vgl. KAP.7, Absatz 7.3.

⁷⁴⁶ JOACHIMIDES 2001, S. 255.

⁷⁴⁷ JOACHIMIDES 2001, S. 255.

„alle älteren Formen musealer Inszenierung so vollständig verdrängt, daß [das Modell der Atelierraumsimulation] mittlerweile ganz selbstverständlich als die dem Kunstmuseum inhärente Präsentationsweise gilt. Es hat nicht nur deren materiellen Spuren bis auf geringe Reste getilgt, sondern zugleich die Erinnerung an sie verblassen lassen, da es von vornherein mit dem Anspruch aufgetreten ist, die einzige sachlich gebotene Form der Ausstellung von Kunst zu sein.“⁷⁴⁸

Die Innovationen, die die Museen ab den 1970er Jahren zum Ausdruck gebracht haben, beschränken sich also nur auf den Außenbereich, wo neue architektonische und städtebauliche Gestaltungsmöglichkeiten erprobt wurden. Die Innenraumgestaltung betreffend blieb die Ausstellungsgestaltung weiterhin der seit der Wende zum 20. Jahrhundert standardisierten Lösung der Atelierraumsimulation verpflichtet.

„Anders als im 19. Jahrhundert hängen in der zeitgenössischen Museumsarchitektur das Innere und das Äußere kaum zusammen. Die Fassaden fungieren im urbanen Kontext als Wahrzeichen. Das Innere hingegen ist anders codiert. Der Raum tritt neutral zurück und wird, [...] zu einer weißen Zelle. Alles Störende ist ausgeklammert.“⁷⁴⁹

Die Erkenntnis, dass sowohl die postmoderne als auch die minimalistische Architektur auf dieselbe Art der Raumszenierung rekuriert, erklärt allerdings nicht, warum die minimalistische Architektur eine starke Präsenz gegenüber der Kunst entfaltet, denn auf den ersten Blick lässt eine weiße und zurückhaltende Raumgestaltung eher das Gegenteil erwarten. Die Antwort auf diese Frage hat der Künstler und Autor Brian O’Doherty bereits 1976 in seiner Schrift *Inside the white cube*⁷⁵⁰ gegeben. In der Schrift weist er nach, dass zurückhaltende Raumgestaltungen nur scheinbar *neutral* sind. Denn in Wahrheit basiert auch der zurückhaltende Raum, der sogenannte *white cube*, auf einer komplexen

⁷⁴⁸ JOACHIMIDES 2001, S. 255.

⁷⁴⁹ URSPRUNG 2012, S. 59.

⁷⁵⁰ O’DOHERTY 1976.

gestalterischen Komposition, die ihm eine erhabene Aura verleiht und die Kunst als solche wahrnehmen lässt. O'Doherty schreibt dazu: „The ideal gallery space subtracts from the artwork all cues that interfere with the fact that it is ‚art‘. The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself.“⁷⁵¹ Der Atelierraum ist also „ein auf unausgesprochenen Konventionen gegründeter, höchst wirksamer Konditionierungsversuch für die Wahrnehmung der in ihm ausgestellten Gegenstände durch ihre Betrachter.“⁷⁵²

Wenn ein solcher Ausstellungsraum die Kraft besitzt, Objekte als Kunstwerke hervorzuheben, kann er nicht neutral sein. Im Gegenteil, die architektonische Gestaltung, die hinter dem Ausstellungsraum steckt, inszeniert sich selbst als heiligen Ort für die Kunstpräsentation. In Anbetracht dieser Überlegungen ist auch die minimalistische Architektur Chipperfields keineswegs neutral. Sie reagiert mit minimalistischen weißen Bauteilen auf die von der Gesellschaft gesetzten Regeln für die Ausstellung von Kunst und bildet einen höchst anspruchsvollen Purismus, der nicht zufällig, sondern überlegt ist.

Wie diese Rauminszenierung am Neuen Museum konkret in Erscheinung tritt, wurde im Abschnitt 7.2 am Beispiel des Griechischen Saales dargelegt. Die schlichte Raumgestaltung des Griechischen Saales nimmt eine durchaus monumentale Präsenz gegenüber den Kunstwerken ein. So tritt der Raum nicht hinter den Exponaten zurück, sondern verleiht ihnen aufgrund seiner Dimensionen, seiner Proportionen und seiner strengen Geometrie Bedeutung, die der Betrachter als Erhabenheit empfindet. Hieran zeigt sich, dass die neu gebauten Bereiche, die Chipperfield im Neuen Museum errichtet hat, von der Ästhetik der zeitgenössischen Architektur und Kunstpräsentation beeinflusst sind. Sie nehmen Stellung zum aktuellen Architekturdiskurs, demzufolge Museumsbauten nicht in erster Linie für die ausgestellten Kunstwerke, sondern als virtuose architektonische Kompositionen errichtet werden.

⁷⁵¹ O'DOHERTY 1976, S. 14.

⁷⁵² JOACHIMIDES 2001, S. 257.

Auch in der Schlichtheit der Architektursprache Chipperfields kann dieserart eine Methode der Selbstdarstellung erkannt werden, die dem Auftritt der postmodernen Architekten in ihren Museumsbauten ähnlich ist. Neben den zeitgenössischen Neubauten, die sich vornehmlich durch die markante Handschrift des jeweiligen Architekten als Kunstwerke identifizieren lassen, besitzt das Neue Museum außer der eigenen Sprache Chipperfields jedoch ein zusätzliches Alleinstellungsmerkmal, das es im breiten Spektrum der zeitgenössischen Museen besonders attraktiv macht. Dieses Alleinstellungsmerkmal besteht in den konservierten originalen Architekturfragmenten des 19. Jahrhunderts. Die historischen Reste wurden zwar hauptsächlich dank der Forderung seitens der Denkmalpflege gerettet, da diese im Wettbewerbsverfahren darauf bestanden hatte, die Fragmente in das architektonische Projekt zu integrieren.⁷⁵³ Sie wurden aber durch Chipperfields Kreativität neu aufgewertet und sowohl als Teil der musealen Inszenierung wie auch als Architekturexponate konzeptionell mit einbezogen. Diese in der Restaurierungspraxis von Museen eher außergewöhnliche Lösung bestätigt, dass das Neue Museum, wie die neuen Museumsbauten des 20. und 21. Jahrhunderts, in erster Linie sich selbst und seine besondere architektonische Form in das Zentrum der Inszenierung stellt.

Die Verwendung der Architekturfragmente als Elemente der Museumsinszenierung lässt aber auch einen wesentlichen Unterschied zwischen dem Ausstellungsprinzip des Neuen Museums und dem anderer zeitgenössischer Museen erkennen. Die Nebeneinanderstellung von verschiedenen Fragmentschichten und zeitgenössischer Architektur deutet auf eine neue Tendenz in der musealen Präsentation, die sich vom Prinzip des *white cube* langsam entfernt und stattdessen zu den Inszenierungsmethoden des 19. Jahrhunderts zurückkehrt. Diesen sich ankündigenden Wandel in der Konzeption

⁷⁵³ Es sei daran erinnert, dass Chipperfield in seinem ersten Wettbewerbsprojekt für das Neue Museum einen Entwurf präsentierte, der die originalgetreue Wiederherstellung vorsah. Vgl. KAP. 3, Absatz 3.4.

von Ausstellungsräumen erkannte Alexis Joachimides schon 2001 im Lenbachhaus in München und in der National Gallery in London. In ihnen wurden statt eines zurückhaltenden weißen Hintergrunds farbige Wände und eine feste „Grundrißdisposition“ gewählt.⁷⁵⁴ In diesen ersten Hinweisen auf *historische* Ausstattungen sieht Joachimides den „Abschied vom multifunktionalen Ausstellungsraum in der Museumsarchitektur“⁷⁵⁵. Ebenso wie diese ersten Anzeichen mag auch die Integrierung der Architekturfragmente in die wiederhergestellte ursprüngliche Raumausstattung des Neuen Museums als Beleg für eine Rückkehr zu den Raumsituationen des 19. Jahrhunderts gelesen werden. So stellt sich das Neue Museum als Schnittstelle zwischen einer minimalistischen Museumskonzeption der späten Postmoderne und einer historisierenden neuen Konzeption dar, derzufolge die Museen sich selbst und ihre eigene Vergangenheit als Institution zitieren.⁷⁵⁶

⁷⁵⁴ JOACHIMIDES 2001, S. 258.

⁷⁵⁵ JOACHIMIDES 2001, S. 257–259.

⁷⁵⁶ JOACHIMIDES 2001.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Das im 19. Jahrhundert in Berlin errichtete Neue Museum wurde im Zweiten Weltkrieg stark zerstört und nach 66-jähriger Bauzeit wiedereröffnet. Die lange Zeitspanne zwischen Gründung, Zerstörung, Zerfall und Wiedererrichtung hat dazu geführt, dass das Neue Museum heute ein anderes Erscheinungsbild aufweist und eine andere Bestimmung hat. Die vorliegende Arbeit hat dargelegt, in welcher Form sich die heutige Konzeption des Neuen Museums präsentiert und welche Überlegungen zu deren Realisierung geführt haben. Hierbei waren sowohl die architektonische Form als auch die Präsentation der Kunstwerke Gegenstand der Untersuchung, da beide im Zuge des Wiederaufbaus verändert wurden. Eine Erörterung der ursprünglichen Museumskonzeption erfolgte anhand der Überlegungen zur Gründung des Neuen Museums im Jahr 1855 durch den Architekten Friedrich August Stüler und den Direktor Ignaz von Olfers (Kapitel 2). Die hierbei zutage tretenden Hintergrundinformationen waren unentbehrlich für die Interpretation der Museumskonzeption nach dem Wiederaufbau. Ein Überblick über den geschichtlichen Hintergrund des Neuen Museums erschien umso wichtiger, als der für den Wiederaufbau des Neuen Museums beauftragte Architekt David Chipperfield eine Wiederaufbaustrategie entwickelte, welche die Bewahrung der originalen historischen Reste in den Mittelpunkt stellt. Die erhaltenen Gebäudeteile hat Chipperfield in den neuen architektonischen Entwurf mit einbezogen, sodass sie einen festen Bestandteil der heutigen Museumskonzeption bilden.

Nach diesem Überblick über die ursprüngliche Gestalt des Neuen Museums wurde auf den langen Prozess der Wiederaufbaubemühungen nach der Kriegszerstörung eingegangen (Kapitel 3). Die konfliktreiche Situation, die sich um den Wiederaufbau bildete, wurde anhand der Probleme, die sich bei der Entwicklung eines Wiederaufbaukonzepts ergaben, erörtert. Dabei wurden die verschiedenen Positionen bezüglich der Art des Wiederaufbaus einander

gegenübergestellt, um darzulegen, wie es zur Beauftragung von Chipperfield kam. Chipperfields Wiederaufbaukonzept wurde im Anschluss erläutert und die Diskussion, die in den Jahren der Entwicklung dieses Konzepts stattfand, in ihren Grundzügen analysiert. Damit konnte das Wiederaufbaukonzept auch von einem kritischen Blickwinkel aus betrachtet werden.

Wie Chipperfield das Restaurierungsprojekt umgesetzt hat, wurde anhand von drei Räumen beschrieben (Kapitel 4). Ferner wurden die Anordnung der Sammlungen im Gebäude und ihre Inszenierung dargelegt. Schließlich wurde die Beziehung zwischen Architektur und Sammlung untersucht und eine umfassende Interpretation der Museumskonzeption nach dem Wiederaufbau aufgezeigt. Die Intention war nachzuweisen, dass das Wiederaufbaukonzept des Neuen Museums nicht nur eine Antwort auf das architektonische Problem, ein beschädigtes Gebäude zu rekonstruieren, darstellt. Es nimmt auch die moralische Aufgabe wahr, die deutsche Vergangenheit an einem Gebäude künstlerisch zu vermitteln. Diese Absicht hob Chipperfield ausdrücklich hervor:

„Der Umstand, dass das Neue Museum so lange als Ruine stehen blieb, macht in meinen Augen seinen besonderen Charakter aus. Das Gebäude ist ja gleichsam in den Status einer Ruine hineingealtert und das auch durch einen sekundären Prozess des langsam Verfalls und der nur notdürftigen Gegenmaßnahmen. Doch darüber hinaus [...] haben wir uns, das heißt, die Generation, die sich nun mit dem Problem auseinander zu setzen hat, von den Umständen der ehemaligen Zerstörung weit entfernt.“⁷⁵⁷

Anhand dieser Worte wird deutlich, dass das „Konzept Chipperfields [...] [den] über sechzig Jahre lang bestehenden Ruinenstatus des Gebäudes als eigene Denkmalschicht“⁷⁵⁸ thematisiert und „die erhaltenen, bautechnisch wie dekorativ hochwertigen Originalfragmente als nach innen und außen ablesbar belassene[n] Verlustspuren mit dem ergänzenden Neubau“⁷⁵⁹ konfrontiert.

⁷⁵⁷ CHIPPERFIELD 2003, S. 94.

⁷⁵⁸ FALSER 2009, S. 97.

⁷⁵⁹ FALSER 2009, S. 97.

Ein Konzept, das sich so intensiv sowohl mit der materiellen Erscheinung von historischer Architektur als auch mit ihrer moralischen Bedeutung auseinandersetzt wie Chipperfields Konzept für das Neue Museum, hatte es bis dahin in dieser Form und in diesem Ausmaß noch nicht gegeben. Das Neue Museum wurde in der Fachwelt als

„das einzige Haus [identifiziert], das in erheblichem Umfang authentische, also nicht überarbeitete, auch nicht nachgemachte oder gar neu gemachte raumkünstlerische Ausstattungsmerkmale der Erbauungszeit aufweist, andererseits aber auch bis heute kriegsbedingte Totalverluste ganzer Gebäudepartien zu verzeichnen hat.“⁷⁶⁰

Die Erkenntnis, dass das Neue Museum im Vergleich zu anderen wiederaufgebauten Museen eine neuartige Wiederaufbaulösung repräsentiert, ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass die meisten Museen in Deutschland bald nach dem Krieg wiedererrichtet wurden. Das Neue Museum wurde hingegen fast 70 Jahre nach seiner Zerstörung wiederaufgebaut. Während die in der Nachkriegszeit wiederhergestellten Museen der denkmalpflegerischen Praxis und der architektonischen Haltung jener Jahre entsprechen und folglich durch die Moderne geprägt sind, nimmt das Neue Museum auf zeitgenössische architektonische und denkmalpflegerische Tendenzen Bezug, die die Pflege und Schonung historischer Architektur verstärkt berücksichtigen.

Der zeitliche Abstand zwischen der Wiedererrichtung von Museen in der Nachkriegszeit und dem Wiederaufbau des Neuen Museums erklärt aber nicht ausreichend, welche Faktoren Chipperfield zu seinem innovativen Projekt geführt haben. Wenn dem wiederaufgebauten Neuen Museum eine so große Bedeutung zugeschrieben wird, dass es gar als Ergebnis einer veränderten

⁷⁶⁰ HASPEL 2003, S. 48.

Wiederaufbaupraxis gegenüber der Nachkriegszeit bezeichnet wird, müssen grundlegende Merkmale vorhanden sein, die erklären, worin sich das Wiederaufbauprojekt für das Neue Museum derart eklatant von früheren Wiederaufbauprojekten unterscheidet. Vor allem bedarf es einer Erklärung seiner *Neuartigkeit*. Um diesen Fragen nachzugehen, wurden das Wiederaufbauprojekt und die Museumskonzeption analysiert und interpretiert. Geleitet wurde die Interpretation insbesondere von der grundlegenden Frage: Anhand welcher Merkmale lässt sich der Unterschied zwischen dem Wiederaufbau des Neuen Museums und früheren Wiederaufbauprojekten von Museen festmachen?

Hier sollte ein Vergleich mit einem früheren Beispiel aus der Nachkriegszeit weiterführen. Als Vergleichsbeispiel wurde die Glyptothek in München herangezogen. Die Entscheidung fiel auf die Glyptothek, weil sie nicht nur im 19. Jahrhundert gegründet und erbaut wurde, sondern weil sie ursprünglich auch eine ähnliche Innenausstattung und Konzeption wie das Neue Museum besaß. Zudem wurde auch die Glyptothek im Krieg zerstört. Ihr Wiederaufbau dauerte knapp 20 Jahre, sodass sie bereits 1972 als Museum wiedereröffnet werden konnte.

Um alle wichtigen Faktoren für einen Vergleich der Glyptothek mit dem Neuen Museum berücksichtigen zu können, wurde im Kapitel 5 auf die Gründung der Glyptothek 1830 und ihre Errichtung durch den Architekten Leo von Klenze eingegangen. Die ursprüngliche Konzeption, die der Glyptothek zugrunde lag, und die konzeptionellen Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede zum Neuen Museum liefern wichtige Hintergrundinformationen über ihre historische Konzeption.

Im folgenden Kapitel 6 illustriert die Erörterung des Wiederaufbaus der Glyptothek, welche Umstände von einer ähnlichen Ausgangssituation zu einem gänzlich anderen Ergebnis führen können. Im Fall der Glyptothek wurde statt der Bewahrung der historischen Baureste eine Wiederaufbauoption gewählt, gemäß derer das Gebäude in seiner Grundstruktur wiedererrichtet, die beschädigten Reste der ursprünglichen Innenausstattung aber entfernt wurden. Der für den

Wiederaufbau der Glyptothek verantwortliche Architekt Josef Wiedemann bezeichnete das Projekt als eine Lösung, die „das Vorhandene in das notwendige Neue miteinbezog“⁷⁶¹. Im Gegensatz zum Neuen Museum wurden alle Fehlstellen und Zerstörungsspuren vollständig beseitigt, um einer schlichten und minimalistischen Raumkonzeption zu entsprechen. Die Idee war, durch die abstrakte Andeutung der ehemaligen architektonischen Grundstruktur an das historische Museum zu erinnern und es dennoch in einer neuen Ausstellungsästhetik zu präsentieren. Diese Art des Wiederaufbaus, auch „fortschreitende Bauaufgabe“⁷⁶² genannt, gibt sich als purifizierende Restaurierungstendenz der 1960er Jahre zu erkennen. Im Vergleich zum Wiederaufbauplan von Chipperfield räumt diese Restaurierungsmethode der ursprünglichen Innenausstattung keinen hohen Stellenwert ein und stellt vielmehr die Herausbildung einer schlichten Umgebung, die im Hinblick auf die Exponate harmonisch und zurückhaltend ist, in den Mittelpunkt des Wiederaufbaus.

Darauf wurde ein direkter Vergleich zwischen dem Wiederaufbaukonzept der Glyptothek und dem des Neuen Museums angestellt (Kapitel 7). Der Vergleich bezog sich sowohl auf die architektonischen als auch die museologischen Lösungen. Auf der Basis der Gegenüberstellung konnte gezeigt werden, inwieweit sich gestalterische, denkmalpflegerische und gesellschaftliche Positionen seit dem Wiederaufbau der Glyptothek verändert und welche Positionen den Wiederaufbau des Neuen Museums beeinflusst haben.

Bezogen auf formalästhetische Aspekte wurde dargelegt, dass die harmonische Gestaltung der Räume für die Ausstellungskonzeption des Neuen Museums, im Gegensatz zur Glyptothek, nicht mehr vorrangig ist. Während die Räume der Glyptothek von den Resten der früheren Ausstattung befreit wurden, damit die Kunstwerke in den Vordergrund treten konnten, weisen die Räume im Neuen Museum verschiedene Erscheinungsbilder auf; in ihrer gestalterischen

⁷⁶¹ FALSER 2009, S. 78.

⁷⁶² FALSER 2009, S. 78.

Vielfalt und aufgrund der beibehaltenen Kriegs- und Verfallsspuren treten die Räume in Konkurrenz zu den Exponaten.

Unter denkmalpflegerischen Gesichtspunkten wurde gezeigt, dass das Verfahren von der Entwicklung des Konzepts bis zur Ausführung der Bau- und Restaurierungsarbeiten am Neuen Museum komplizierter und weitaus spezialisierter als der Wiederaufbauprozess der Glyptothek war. Nicht nur Architekt und Auftraggeber als Projektverantwortliche bestimmten den Rahmen für den Wiederaufbau wie im Fall der Glyptothek. Vielmehr wurden verschiedene Institutionen mit einbezogen, darunter in erster Linie die Denkmalpflege, die für wichtige Entscheidungen in Bezug auf das Wiederaufbaukonzept zuständig war. Das Wiederaufbaukonzept des Neuen Museums spiegelt daher auch die seit Ende des Zweiten Weltkriegs weit fortgeschrittene Entwicklung denkmalpflegerischer Doktrinen.

Auf gesellschaftlicher Ebene zeigte sich, dass nicht nur die Exponate, sondern auch die Museumsarchitektur für das Publikum interessant ist. Die architektonische Hülle des Neuen Museums wird nicht allein als Behälter für Kunstdobjekte betrachtet, sondern auch als eigenes Exponat, das die Geschichte Deutschlands zur Anschauung bringt. Museumsbauten als Kunstwerke zu begreifen, ist ein Trend, der in Deutschland seit den 1980er Jahren zunehmend an Bedeutung gewinnt. Diese Entwicklung der Museumsarchitektur zum Publikumsmagneten hat verschiedene Gründe:

„Das Museum gehört heute zu einer der erstrebenswertesten Bauaufgaben. Die Städte haben die Museen als Marketingfaktoren entdeckt: Ein spektakulärer Museumsbau besitzt überregionale Ausstrahlung, sichert der Stadt im besten Fall sowohl ein markantes Wahrzeichen als auch Zentrumsfunktion zu. [...] Neben dem urbanen Kontext und dem Imagefaktor ist es die Ikonizität der Gebäude selbst, die sie zu kulturellen Treffpunkten ersten Ranges erhebt. Waren es bisher ‚nur‘ die Gemälde oder Skulpturen, die eine Reise in das eine oder andere Museum nahe legten, bilden jetzt die Museumsbauten die Hauptattraktion.“⁷⁶³

⁷⁶³ GREUB 2006, S. 9.

Durch den Vergleich mit der Glyptothek konnte herausgearbeitet werden, dass das Neue Museum in Berlin einen gesellschaftlichen Wandel im Umgang mit historischer Bausubstanz und in der Wahrnehmung der eigenen Geschichte repräsentiert. Die zur Ausführung bestimmte Wiederaufbaulösung für das Neue Museum hat neue Maßstäbe gesetzt und wird als Beispiel für zukünftige Wiederaufbauprojekte dienen. Eine andere Frage ist, ob neben der erfolgreichen restauratorischen Lösung auch die museologische Lösung für das Neue Museum eine langfristige Option darstellt. Denn die Architektur des Museums tritt in deutliche Konkurrenz zu den Exponaten, was auf Dauer zu deren Veränderung bzw. Beseitigung führen könnte. Wie anhand der Geschichte beider Museen gezeigt werden konnte, verändern sich Museums- und Ausstellungskonzeptionen in raschem Wechsel. Wahrscheinlich liegt es im natürlichen Lauf der Dinge, dass auch Ausstellungskonzeptionen wiederkehren. Im Fall des Neuen Museums hat sich dies nach dem Wiederaufbau angesichts der verschiedenartig ausgeführten Raumgestaltung bereits bestätigt.

BIBLIOGRAPHIE

I. ARCHIVNACHWEIS

Abkürzungsverzeichnis:

GHA: Geheimes Hausarchiv, Abt. III. des BHStA, München.

GStA PK: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz .

Klenzeana: Klenze-Nachlaß in BStBH.

BStBH: Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftenabt., München.

BStGS, Fach XI, lit. G Nr. 1 – 2.

GHA, IA 36/I, undatiert (1816), Klenze an Ludwig: „Über Aufstellung von Antiken“.

GStA PK, I. HA Rep.89 H, Nr. 20472, Bl. 73.

GStA PK, I. HA Rep. 98 H, Nr. 20472, Bl. 61-61 RS.

KLENZE 1816: Klenze, Leo v.: Nachlass von Leo von Klenze (1784–1864) Klenzeana Bd. III.6, München 1816.

KLENZE 1816: Klenze, Leov v.: „Glyptotheks-Mappe“. In: Klenzeana Bd. III. 6, fol. 1. r. v. 2 r. v. 3. v., München 1861.

II. QUELLENSCHRIFTEN

ABEKEN 1856: Abeken, Heinrich: Das Aegyptische Museum in Berlin. Berlin 1856.

ADLER 1852: Adler, N.: Neuester Führer in den Museen Berlin's. Dritte Abtheilung. Das kgl. Neue Museum. Berlin 1852.

ADLER 1853: Adler, Friedrich: Das Neue Museum in Berlin. In: Zeitschrift für Bauwesen, Bd. 3 (1853) S. 24–34.

ARCHITEKTENVEREIN ZU BERLIN 1877: Architektenverein zu Berlin (Hg.): Berlin und seine Bauten. Das Neue Museum. Berlin 1877. S. 157–162.

BÖTTICHER 1852: Bötticher, Karl: Die Tektonik der Hellenen, 2 Bde. Potsdam 1852.

BRUGSCH 1857: Brugsch, Heinrich: Die Aegyptischen Alterthümer in Berlin mit einer Tafel. Berlin 1857.

BRUGSCH 1850: Brugsch, Heinrich: Uebersichtliche Erklärung Aegyptischer Denkmäler des k. neuen Museums zu Berlin. Ein kleiner Beitrag zur Kenntniss des alten Aegyptens. Berlin 1850.

BRUNN 1868: Brunn, Heinrich: Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I. zu München. München 1868.

EGGERS 1850: Eggers, Friedrich (Hg.): Deutsches Kunstblatt. Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthantwerk. Bd. 1 (1850).

ERBKAM 1865: Erbkam, G.: Zeitschrift für Bauwesen. Bd. 15, Berlin 1865, S. 275–277.

FRENZEL1872: Frenzel, Karl: Die Wandgemälde Wilhelm von Kaulbach's im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin. Berlin 1872.

FRESE et. al. 1986: Frese, Peter et. al. (Hg.): Ein griechischer Traum. Leo von Klenze. Der Archäologe. (Ausst. Kat. Staatliche Antikensammlungen, Glyptothek, München). München 1986.

FRIEDRICH 1868: Friedrichs, Karl: Berlins antike Bildwerke, Bd. 1. Düsseldorf 1868.

FURTWÄNGLER 1900: Furtwängler, Adolf: Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I zu München. München 1900.

FURTWÄNGLER 1903: Furtwängler, Adolf: Ein Hundert Tafeln nach den Bildwerken der Kgl. Glyptothek zu München. München 1903.

FURTWÄNGLER 1906: Furtwängler, Adolf: Die Aegineten der Glyptothek König Ludwigs I. nach den Resultaten der neuen bayerischen Ausgrabung. München, 1906.

GAUGENGIGL 1870: Gaugengigl [Ignaz]: Erklärung der König-Ludwigs-Inschriften in der Münchener Glyptothek mit dem Schmutztitel: Beschreibung der Merkwürdigkeiten im Assyrischen Saale der K. Glyptothek zu München. München 1870.

GERHARD 1858: Gerhard, Eduard: Königliche Museen. Verzeichnis der Bildhauer-Werke. Berlin 1858.

GEYER 1922: Geyer, Albert: König Friedrich IV. von Preußen als Architekt. In: Deutsche Bauzeitung, Jg. 56 (1922), S. 527–552.

GLPTOTHEK 1868: Möglichst kurzgefaßte Beschreibung der Glyptothek Seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern. München 1868.

DIE KÖNIGLICHEN MUSEEN IN BERLIN 1855: Die Königlichen Museen in Berlin (Hg.): Eine Auswahl der vorzüglichsten Kunstschatze der Malerei, Skulptur und Architektur der norddeutschen Metropole dargestellt in einer Reihe der ausgezeichneten Stahlstiche mit erläuterndem Texte. Leipzig/Dresden 1855.

DIE KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN 1899: Die Königlichen Museen zu Berlin (Hg.): Ausführliches Verzeichnis der Agyptischen Altertümer und Gipsabgüsse. Berlin 1899.

KLENZE 1830: Klenze, Leo v.: Sammlung architektonischer Entwürfe I. Die Glyptothek in München. München 1830.

KLENZE/SCHORN 1830: Klenze, Leo v./Schorn, Ludwig: Beschreibung der Glyptothek Sr. Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern. München 1830.

LENOIR 1806: Lenoir, Alexandre: Description historique et chronologique des Monuments de sculpture réunis au Musée des Monuments Français. Paris 1806.

LEPSIUS 1852: Lepsius, Richard: Briefe aus Ägypten, Äthiopien und der Halbinsel des Sinai geschr. 1842-45 während der auf Befehl Friedr. Wilhelm IV. u. Preußen ausgef. wissensch. Expedition. Berlin 1852.

LEPSIUS 1855: Lepsius, Richard: Koenigliche Museen. Abtheilung der Aegyptischen Alterthümer. Die Wandgemälde der verschiedenen Raeume. 37 Tafeln nebst Erklaerung, Berlin 1855.

LÖWE 1858: Löwe, Ph[ilipp]: Das Neue Museum. Eine ausführliche Beschreibung seiner Kunstwerke und Sehenswürdigkeiten. Berlin 1858.

LÖWE 1861: Löwe, Ph[ilipp]: Die königlichen Museen für Kunst und Alterthum. Leitfaden f. d. Besucher d. Vordern u. d. Neuen Museums, m. zahlr. Mytholog. u. archäolog. Erklärungen. Berlin 1861.

SCHASLER 1861: Schasler, Max: Die königlichen Museen von Berlin. Ein prakt. Handbuch zum Besuch derselben. Mit d. Abbild. bei d. Museum u. der Amazonengruppe. Berlin 1861.

SCHASLER 1855: Schasler, Max: Berlins Kunstschatze. Ein praktisches Handbuch zum Gebrauch bei der Besichtigung derselben. Berlin 1855.

STOEWER 1906: Stoewer, Wilhelm: Wilhelm von Kaulbachs Bilderkreis der Weltgeschichte im Treppenhause des Berliner Neuen Museums. Erläuternde Betrachtungen. Berlin 1906

STOCK 1937: Stock, Friedrich: Urkunden zur Einrichtung des Berliner Museums. In: Jahrbuch der Preußischen Kunststammlungen, Bd. 58 (1937) Beiheft. S. 1-88.

STÜLER 1862: Stüler, August: Das Neue Museum in Berlin. Berlin 1862.

ULRICHS 1867: Ulrichs, Ludwig v.: Die Glyptothek seiner Majestät des Königs Ludwig I von Bayern. München 1867.

ULRICHS 1889: Ulrichs, Ludwig v.: Beiträge zur Geschichte der Glyptothek. Würzburg 1889.

WAGNER 1815: Gutachten J. M. Wagners zum Glyptotheksprojekt in seinem Brief Nr. 126 an Kronprinz Ludwig vom II. X. 1815. In: Pölnitz, Winfrid v.: Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner. München 1929, S. 231.

III. SEKUNDÄRLITERATUR

A

AMERY 1999: Amery, Colin: David Chipperfield. Neues Museum. In: Lampugnani, Vittorio Magnago/Sachs, Angeli (Hg.): Museen für ein neues Jahrtausend, München/London/New York, 1999, S. 174–179.

ANDRES 1987: Andres, Helga Marie: Rekonstruktion der Herzog-Maxburg in München (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, 18). München 1987.

B

BACHER et al. 1989: Bacher, Ernst/Deiters Ludwig/Petzet, Michael/Wyss, Alfred: Deutsche Übersetzung der Charta von Venedig, Chorin 1989.

BACKMEISTER-COLLACOTT 2006: Backmeister-Collacott, Ilka: Josef Wiedemann Leben und Werk eines Münchener Architekten 1910–2001. Tübingen 2006

BADSTUBNER/DORGERLOH 1989: Badstübner, Ernst/ Dorgerloh, Hartmut: Neues Museum: Zur Baugeschichte und den Problemen des Wiederaufbaus, in: Bildende Kunst, Berlin Jg. 36/37 (1989), S. 27–39.

BADSTÜBNER 1991: Badstübner, Ernst: Denkmalverluste gestern und heute. Anmerkungen zur Situation in Berlin. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, Bd. 49 (1991), S. 9–10.

BADSTÜBNER 1991: Badstübner, Ernst: Ausstellungshalle oder Kulturdenkmal?
In: Neue Zeit v. 01.08.1991, S. 13.

BADSTÜBNER et al. 1994: Badstübner, Ernst/Dorgerloh, Hartmut/Gebeßler, August/Mader, Thomas/Reichwald, Helmut F./Schuller, Manfred/Wolters, Wolfgang (Hg.): Das Neue Museum in Berlin. Ein denkmalpflegerisches Plädoyer zur ergänzenden Wiederherstellung. Berlin 1994.

BARCLAY 1995 Barclay, David E.: Politik als Gesamtkunstwerk. Das Monarchische Projekt. In: Betthausen, Peter (Hg.): Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König (Ausst. Kat. Neue Orangerie, Potsdam). Berlin 1995, S. 22–27.

BAUER 1988: Bauer, Richard: Ruinen Jahre. Bilder aus dem zerstörten München 1945–1959.
München 1988.

BAUER 1980: Bauer, Richard: König Ludwig von Bayern – Eine Lebensskizze. In: Vierneisel, Klaus/Leinz, Gottlieb (Hg.): Glyptothek München 1830–1980 (Ausst. Kat. Staatliche Antikensammlung, Glyptothek, München). München 1980, S. 12–17.

BAUR 2010: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010.

BARTEZKO 2012: Bartzko, Dieter: Die Wiedererfindung Spree-Athens – Berlins Museumsinsel im Spiegel internationalen Bauens. In: Eissenhauer Michael Museumsinsel Berlin. München 2012, S. 82–91.

BARTKE/HÜHNS/MÜLLER 1982: Bartke, Eberhard/Erik, Hühns/Müller, Wolfgang: Ergänzungen zur denkmalpflegerischen Zielstellung des Neuen Museums, Januar 1982. In: Akten der Generaldirektion 1974–1979. ZA der SMB. Zit. nach Holan, Gisela/Schade, Günter: Zwischen Zerstörung und Wiederaufbau. Das Neue Museum 1945–1989. In: Hamm, Oliver (Hg.): Das Neue Museum Berlin: Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe. Leipzig 2009. S. 30–37.

BARTMANN 1987: Bartmann, Dominik: Berlin-Museum, Kurzführer. Kunst- und kulturgeschichtliche Sammlungen vom 16. bis 20. Jahrhundert. Berlin 1987.

BAUMSTARK 2003: Baumstark, Reinhold: Schale und Kern – Der moderne Museumsbau im Spannungsfeld der Ansprüche von Architekt und Nutzer. In: Deutscher Museumsbund (Hg.): Museuskunde, Bd. 68 (2003), S. 22–27.

BAUMSTARK 2006: Baumstark, Reinhold: Klenzes Museen. In: Dunkel, Franziska/Körner, Hans-Michael/Putz, Hannelore (Hg.): König Ludwig I und Leo von Klenze. Symposion aus Anlaß von Hubert Glaser. München 2006, S. 1–20.

BÄUMLER/LERCHENMÜLLER 1982: Bäumler, Klaus/Lerchenmüller, Otto (Hg.): Meitinger, Karl: Das neue München. Vorschläge zum Wiederaufbau. München 1982 (Nachdruck einer Broschüre aus dem Jahre 1946).

BAUER 1988: Bauer, Richard: Ruinen-Jahre. München 1988.

BETTHAUSEN 1987: Betthausen, Peter: Die Museumsinsel zu Berlin, Berlin (Ost) 1987.

BETTHAUSEN 1995: Betthausen, Peter: Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König zum 200. Geburtstag. (Ausst. Kat. Neue Orangerie, Potsdam). Berlin 1995.

BRINKMANN 2001: Brinkmann, Vinzenz: Glyptothek München Königsplatz. Kurzführer zu den griechischen und römischen Skulpturen. München 2001.

BLAUE 2009: Blauer, Elke; Staatliche Museen zu Berlin (Hg.): Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte. Berlin 2009.

BLAUE 2009: Blauer, Elke: Der römische Saal. In: Blauer, Elke; Staatliche Museen zu Berlin (Hg.): Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte. Berlin 2009, S. 212–223.

BLASIUS 1995: Blasius, Dirk: Friedrich Wilhelm IV. – Persönlichkeit und Charakter. In: Betthausen, Peter (Hg.): Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König. (Ausst. Kat. Neue Orangerie, Potsdam). Berlin 1995, S. 16–21.

BLOCH/HÖLZ/ZIMMERMANN 1994: Bloch, Peter/Hölz, Christoph/Zimmermann, Michael F. (Hg.): Berlins Museen. Geschichte und Zukunft. München 1994.

BLUM 2003: Blum, Karin (Hg.): Alexander von Branca. Architektur für Bauherren. Wolnzach 2003.

BERGER 1991: Berger, Hans: Tendenzen der Denkmalpflege in der DDR In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, Bd. 49 (1991), S. 2–8.

BERGMANN 1980: Bergmann, Eckart: Der Königsplatz – Forum und Denkmal. In: Vierneisel, Klaus/Leinz, Gottlieb (Hg.): Glyptothek München 1830–1980. (Ausst. Kat. Staatliche Antikensammlungen, Glyptothek, München). München 1980, S. 296–309.

BERGVELT 2011: Bergvelt, Ellinoor (Hg.): Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext. Berlin 2011.

BESELER/GUTSCHOW 1988: Beseler, Hartwig/Gutschow, Niels: Kriegsschicksale deutscher Architektur. Verluste, Schäden, Wiederaufbau. Eine Dokumentation für das Gebiet der Bundesrepublik Deutschland, Bd. II. Süd (1988).

BEYME 1987: Beyme, Klaus von: Der Wiederaufbau. Architektur und Städtebaupolitik in beiden deutschen Staaten. München 1987.

BEYME 1992: Beyme, Klaus von: Neue Städte aus Ruinen. Deutscher Städtebau der Nachkriegszeit. München 1992.

BERNAU 2011: Bernau, Nikolaus: Einheit durch Vielfalt. Die Säle für Abgüsse nachantiker Skulpturen im Berliner Neuen Museum. In: Bergvelt, Ellinoor (Hg.): Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext. Berlin 2011, S. 207–226.

BERTRAM 2009: Bertram, Marion: In: Blauert, Elke (Hg.): Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte. Berlin 2009, S. 106–113.

BERTRAM 2011: Bertram, Marion: Die Konzeption der Sammlung vaterländischer Altertümer im Neuen Museum. In: Bergvelt, Ellinoor (Hg.): Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext. Berlin 2011, S. 91–104.

BEZOMBES 1994: Bezombes, Dominique: Le Grand Louvre. Histoire d'un projet. Paris 1994.

BLAUERT 2009: Blauert, Elke (Hg.): Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte. Berlin 2009.

BLAUERT 2009: Blauert, Elke: Der römische Saal. In: Blauert, Elke (Hg.): Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte. Berlin 2009, S. 212–223.

BOHNING 1990: Bohning, Ingo: Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe. In: Bauwelt (11/1990), S. 2155 – 2161.

BORGMEYER et al. 1994: Borgmeyer, Anke/Diller, Gilbert/Schuller, Manfred/Spaenle, Martin: Zur Bestandaufnahme des Neuen Museums. In: Bloch, Peter/Hölz, Christoph/Zimmermann, Michael F. (Hg.): Berlins Museen. Geschichte und Zukunft. München 1994, S. 129–138.

BORNGÄSSER/HILBICH 1993: Borngässer, Barbara/Hilbich, Markus: Zweitausend Jahre Bauen in Deutschland. Dortmund 1993.

BORSDORF/GÜTTER 1999: Borsdorf, Ulrich/Gütter, Heinrich Theodor (Hg.): Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum. Frankfurt/New York 1999.

BOTHE 1995: Bothe, Rolf (Hg.): Neues Museum Weimar. Geschichte und Ausblick. München/Berlin 1995.

BOTT 1970: Bott, Gerhard (Hg.): Das Museum der Zukunft. Köln 1970.

BÖRSCH-SUPAN 1977: Börsch-Supan, Eva: Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870. In: Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 25 (1977), S. 10–39.

BÖRSCH-SUPAN 1980: Börsch-Supan, Eva: Wachstum und Schicksal der Berliner Museen. In: Der Bär von Berlin, Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins, Bd. 29 (1980), S. 5–9.

BÖRSCH-SUPAN 1995: Börsch-Supan, Eva: Das Neue Museum in Berlin. Über den Umgang mit einem Baudenkmal. In: Die Denkmalpflege, Bd. 53 (1995), S. 4–21.

BÖRSCH-SUPAN 1995: Börsch-Supan, Eva: Friedrich Wilhelm IV. und Stüler. In: Betthausen, Peter (Hg.): Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König. (Ausst. Kat. Neue Orangerie, Potsdam). Berlin 1995, S. 53–61.

BÖRSCH-SUPAN 2011: Börsch-Supan, Eva: „Ein Gebäude, das Kunstwerke enthält muss selbst ein Kunstwerk sein“. Museumsbauten Stülers in Berlin und Stockholm im Vergleich zu Klenzes Museen in München und St. Petersburg. In: Bergvelt, Ellinoor (Hg.): Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext. Berlin 2011, S. 37–50.

BÖRSCH-SUPAN/MÜLLER-STÜLER 1997: Börsch-Supan, Eva/Müller-Stüler, Dietrich: Friedrich August Stüler 1800–1865. Berlin 1997.

BÖRSCH-SUPAN 2011: Börsch-Supan, Eva: Karl Friedrich Schinkel Arbeiten für König Friedrich Wilhelm III. und Kronprinz Friedrich Wilhelm IV. Berlin/München 2011.

BÖRSCH-SUPAN 1993: Börsch-Supan, Helmut: Zur Berliner Museumslandschaft. In: Kunstchronik, Bd. 46 (1993), S. 100–105.

BÖRSCH-SUPAN 1998: Börsch-Supan, Helmut: Bemerkungen zur Situation der Denkmalpflege aus Berliner Perspektive. In: die Denkmalpflege. Bd. 56, Heft 1 (1998) S. 3 –10.

BÖRSCH-SUPAN 2008: Börsch-Supan, Helmut: Denkmalpflege und Museumswesen, zwei Geschwister. In: Kunstchronik. Bd. 61 Heft 6(2008), S. 265–268.

BÖTTGER 1972: Böttger, Peter: Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm. In: Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 15. (1972).

BRANDT/MEIER 2008: Brandt, Sigrid/Meier, Hans-Rudolf (Hg.): Stadtbild und Denkmalpflege. Konstruktion und Rezeption von Bildern der Stadt, Berlin 2008.

BRANDT/HASPEL/PETZET 2011: Brandt, Sigrid/Haspel, Jörg/Petzet, Michael (Hg.): Weltkulturerbe und Europäisches Kulturerbe-Siegel in Deutschland. Potentiale und Nominierungsvorschläge. Berlin 2011.

BREITENFELDT/SKEDZUHN 2013: Breitenfeldt, Jörg/Skedzuhn, Alexandra: Die Umsetzung eines Restaurierungskonzepts für den Niobidensaal. Konservierung und Restaurierung der Wandflächen, Decken und Wandgemälde. In: Verband der Restauratoren e.V. (VDR) (Hg.): Konservierung, Restaurierung und Ergänzung im Neuen Museum Berlin. München 2013, S. 115–124.

BRICHETTI 2007: Brichetti, Katharina: Die Paradoxie des postmodernen Historismus. Berlin 2009.

BRÖCKERS 2007: Bröckers, Hannah: Der Museumsbesuch als Event. Museen in der Erlebnisgesellschaft. Berlin 2007.

BUNDESBAUDIREKTION 1994: Bundesbaudirektion Berlin (Hg.): Museumsinsel Berlin. Wettbewerb zum Neuen Museum. Stuttgart, 1994.

BUTTLAR 1992: Buttlar, Adrian v.: Glyptothek, Pinakothek, Neue Eremitage. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 88, Jg. 52 (1992), S. 39–52.

BUTTLAR 1997: Buttlar, Adrian v.: Erhaltungsziel Museumsinsel. In: Kunstchronik. Bd. 50 (1997), S. 391–396.

BUTTLAR 1999: Buttlar, Adrian v.: Leo von Klenze – Leben, Werk, Vision. München 1999.

BUTTLAR 2000: Buttlar, Adrian v.: Bewahren – Er tüchtigen – Ersetzen? Landesdenkmalrat Berlin AG Kommunale Denkmalpflege des Deutschen Städtetages Berlin 2000.

BUTTLAR 2007: Buttlar, Adrian v. (Hg.): Denkmal Moderne. Architektur der 60er Jahre. Wiederentdeckung einer Epoche. Berlin 2007.

BUTTLAR 2010: Buttlar, Adrian v.: Neues Museum Berlin. Architekturführer. Berlin/München 2010.

BUTTLAR et al. 2011: Buttlar, Adrian v. et al. (Hg.): Denkmalpflege statt Attrappenkult. Basel 2011.

BUTTLAR/SAVOY 2012: Buttlar, Adrian v./Bénédicte Savoy: Glyptothek and Alte Pinakothek, Munich: Museums as Public Monuments. In: Carole Paul (Hg.): The First Modern Museums of Art. The Birth of an institution in 18th and early 19th century europe, Los Angeles 2012, S. 305–329.

C

CACHOLA SCHMAL/FÖRSTER 2010/11: Cachola Schmal, Peter/Förster Yorck: Wiederaufbau Neues Museum, Museumsinsel Berlin. In: Deutsches Architektur Jahrbuch 2010/1. München/Berlin/London 2010.

CONSOLI 1996: Consoli, Gian Paolo: Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano. Modena 1996.

CHIPPERFIELD 1994: Chipperfield, David: Zweiter Preis. Beschreibung des Projekts beim Wettbewerb zum Neuen Museum. In: Bundesbaudirektion Berlin (Hg.): Museumsinsel Berlin, Wettbewerb zum Neuen Museum. Stuttgart 1994, S. 48–50.

CHIPPERFIELD 2003: Chipperfield, David Architects (Hg.): Neues Museum. Museumsinsel Berlin. Dokumentation und Planung. Berlin 2003.

CHIPPERFIELD 2003: Chipperfield, David: Das Neue Museum. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Bd. 40 (2003) S. 83–107.

CHIPPERFIELD 2008: Chipperfield, David: The Neues Museum – Berlin. Restoration, Repair and Intervention. In: David Chipperfield Architects (Hg.): The Neues Museum – Berlin. Restoration, Repair and Intervention. (Ausst. Kat. Sir John Soane's Museum, London). Bristol 2008, S. 1–4.

CHIPPERFIELD 2009: Chipperfield, David: Das Neue Museum. Architektonisches Konzept. In: Hamm, Oliver: Das Neue Museum Berlin, Konservieren, Rekonstruieren, Weiterbauen im Welterbe. Leipzig 2009, S. 56–59.

CHIPPERFIELD 2009: Chipperfield, David: Das Neue Museum Berlin. Das architektonische Konzept. In: Blauer, Elke; Staatliche Museen zu Berlin (Hg.): Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte. Berlin 2009, S. 14–17.

CHIPPERFIELD/HARRAP/HÖFER 2009: Chipperfield, David/Harrap, Julian/Höfer, Candida: Neues Museum. Köln 2009.

CRESPI 2004: Crespi, Giovanna: Giorgio Grassi. Opere e Progetti. Milano 2004.

D

DAL CO/FORSTER/HADLEY SOUTTER 1998: Dal Co, Francesco/Forster, Kurt/Hadley Soutter, Arnold (Hg.): Frank O. Gehry. Das Gesamtwerk. Stuttgart 1998.

DE MAZIÈRE 2013: De Mazière, Uwe: Von der ästhetischen Zielstellung bis zum Oberflächenfinish. Ausführungsbegleitende Konzeptfortschreibung im Römischen Saal. In: Verband der Restauratoren e.V. (VDR) (Hg.): Konservierung, Restaurierung und Ergänzung im Neuen Museum Berlin. München 2013, S. 178–183.

DEIHO 1961: Deiho, Ludwig: Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Ein Baukünstler der Romantik. München/Berlin 1961.

DIEPOLDER 1949: Diepolder, Hans: Antikensammlungen München. In: Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus (Hg.): Bayerische Kulturpflege. Beiträge zur Geschichte der schönen Künste in Bayern, München 1949, S. 12–23.

DIETZE 1998: Dietze Peter: Die Kunstkammer als Abteilung des Neuen Museums. Vorstudien zu einer Rekonstruktion der Sammlungsräume und -bestände. Magisterarbeit HU Berlin. Unveröffentlicht. Berlin 1998.

DISSMANN 2011: Dissmann, Christine: Die Gestaltung der Leere. Zum Umgang mit einer neuen städtischen Wirklichkeit, Bielefeld 2011.

DOLFF-BONEKÄMPER 1993: Dolff-Bonekämper, Gabi: Berliner Denkmalpflege nach der „Wende“ aus Anlass des Berliner Ciha-Kongresses. In: Kunstchronik, Bd. 46 (1993), S. 262–267.

DONATH 2001: Donath, Matthias: Denkmalpflege heißt Geschichte erlebbar machen. Vortrag anlässlich des Symposiums „Nachdenken über Denkmalpflege“. Haus Stichweh, Hannover 03.11.2001. In: kunsttexte.de, Nr. 2 (2002). Url: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/denk/donath.PDF> (abgerufen am 11.08.2014 Um 14.15 Uhr).

DORGERLOH 1987: Dorgerloh, Hartmut: Die museale Inszenierung der Kunstgeschichte – Das Bild- und Ausstattungsprogramm des Neuen Museums in Berlin. Diplomarbeit HU-Berlin. Unveröffentlicht 1987.

DORGERLOH 1991: Dorgerloh, Hartmut: Zur Baugeschichte und Wiederaufbau des Neuen Museums in Berlin. In: Kunstchronik, Bd. 44 (1991), S. 112–121.

DORGERLOH 1991: Dorgerloh, Hartmut: „Eine Schöpfung von großem Reichthum poetischer Erfindung“. Der Relieffries „Die Zerstörung Pompejis“ von Hermann Schievelbein im Griechischen Hof des Neuen Museums. In: Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (Hg.): *Forschungen und Berichte*, Bd. 31 (1991), S. 281–292.

DORGERLOH 1991: Dorgerloh, Hartmut: Museale Inszenierung und Bildprogramm im Neuen Museum. In: Bloch, Peter/Hölz, Christoph/Zimmermann, Michael F. (Hg.): *Berlins Museen. Geschichte und Zukunft*. München 1994, S. 79–86.

DUBE/SCHADE 1990: Dube, Wolf-Dieter/Schade, Günter: Denkschrift zu den Standorten und zur Struktur der Staatlichen Museen zu Berlin. In: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, Bd. 27 (1990) S. 37–66.

DORTMUNDER ARCHITEKTURAUSSTELLUNG 1979: Museumsbauten Entwürfe und Projekte seit 1945 (Dortmunder Architekturhefte, 15), Dortmund 1979.

DUBE 1994: Dube, Wolf-Dieter: Bemerkungen zum denkmalpflegerischen Gutachten „Wiederaufbau Neues Museum“. In: Badstübner, Ernst/Dorgerloh, Hartmut/Gebeßler, August/Mader, Thomas/Reichwald, Helmut F./Schuller, Manfred/Wolters, Wolfgang (Hg.): *Das Neue Museum in Berlin. Ein denkmalpflegerisches Plädoyer zur ergänzenden Wiederherstellung*. Berlin 1994, S. 10–13.

DUNKEL: Dunkel, Franziska: Keiner, der des Preises würdig wäre? Zum Gutachten über den Architekturwettbewerb für Invalidenhaus, Walhalla und Glyptothek. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*. Bd. 53, (2002) S. 253–281.

E

EBERT 1987: Ebert, Hans: Über die Entstehung, Bewertung und Zerstörung der Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin. In: *Forschungen und Berichte*, Bd. 26 (1987), S. 177–204.

EHRMANN 1994: Ehrmann, Rudolf: Josef Wiedemann. München 1994.

EINEM 1980: Einem, Herbert v.: Die Ausmalung der Festsäle durch Peter Cornelius. In: Vierneisel, Klaus; Leinz, Gottlieb (Hg.): Auss. Kat.: Glyptothek München 1830–1980. München 1980, S. 214–233.

EISSENHAUER 2012: Eissenhauer, Michael: Museumsinsel Berlin. München 2012.

F

FALSER 2008: Falser, Michael S.: Zwischen Identität und Authentizität. Zur politischen Geschichte der Denkmalpflege in Deutschland. Dresden 2008.

FALSER 2009: Falser, Michael S.: Trauerarbeit an Ruinen. Kategorien des Wiederaufbaus nach 1945. In: Braum, Michael/Baus, Ursula (Hg.): Rekonstruktion in Deutschland. Positionen zu einem umstrittenen Thema. Basel 2009, S. 60–97.

FENDEL 1996: Fendel, Ute: Wiederaufbau nach dem 2. Weltkrieg in Deutschland Ost und West. Ein Vergleich anhand kommunaler Repräsentativbauten. 1996 Univ. Diss. Bonn.

FENDT 2012: Fendt, Astrid: Archäologie und Restaurierung. Die Skulpturenergänzungen in der Berliner Antikensammlung des 19. Jahrhunderts.

Die Glyptothek in München. Bd. 1. Berlin 2012.

FILS 1980: Fils, Alexander: Das Centre Pompidou in Paris. Idee – Baugeschichte – Funktion. München 1980.

FLIERL 1989: Flierl, Peter: Moderne Nutzungsanforderung – historisches Bauwerk. In: Bildende Kunst, Bd. 12 (1989), S. 35–39.

FRAMPTON 2003: Frampton, Kenneth: Essay. In: Weaver, Thomas (Hg.): David Chipperfield. Architectural Works 1990–2001. Basel/Boston/Berlin 2003, S. 6–15.

FRAMPTON 2009: Frampton, Kenneth: Das Museum als Palimpsest. In: Chipperfield, David/Harrap, Julian/Höfer, Candida: Neues Museum. Köln 2009, S. 97–106.

FREYTAG 2009: Freytag, Michael: Rohbau Bestand, Neubau, Fassaden und Kolonaden. In: Hamm, Oliver (Hg.): Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe. Leipzig 2009, S. 136–150.

G

GAENSSLER 1987: Gaenßler, Michael: Hans Döllgast 1891–1974. München 1987.

GEHRY 1994: Gehry, Frank Owen: Vierter Preis. Beschreibung des Projekts beim Wettbewerb zum Neuen Museum. In: Bundesbaudirektion Berlin (Hg.): Museumsinsel Berlin, Wettbewerb zum Neuen Museum. Stuttgart 1994, S. 56–58.

GEIPEL 2009: Geipel, Kaye: Die Aura des Authentischen. In: Bauwelt, „Chipperfield und das Neue Museum. Nach elf Jahren Planung fertig“, Bd. 13/24 (2009), S. 14–27.

GESELLSCHAFT HISTORISCHES BERLIN 2002: Gesellschaft Historisches Berlin: Das Neue Museum auf der Museumsinsel Berlin. Die Verweigerung der originalgetreuen Wiederherstellung. Berlin 2002.

GETHMANN-SIEFERT/PÖGGELER 2001: Gethmann-Siefert, Annemarie/Pöggeler, Otto (Hg.): Kunst, Kultur, Öffentlichkeit. Philosophische Perspektiven auf praktische Probleme. München 2001.

GORALCZYK 1976: Goralczyk, Peter: Denkmalpflegerische Aufgabenstellung zum Wiederaufbau des Neuen Museums. Maschinenschriftliches Manuskript, Januar 1976, Staatliche Museen zu Berlin, Archiv.

GORALCZYK 1991: Goralczyk, Peter: Rückblick auf Organisation und Recht der Denkmalpflege in der DDR. In: Aufsätze und Berichte. Deutsche Kunst und Denkmalpflege. Bd. 49 (1991), S. 11–15.

GÖSSEL/LEUTHÄUSER 1994: Gössel, Peter/Leuthäuser, Gabriele: Architektur des 20. Jahrhunderts. Köln, 1994.

GRAF/MÖBIUS 2007: Möbius, Hanno: Konturen des Museums im 19. Jahrhundert (1789–1918). In: Graf, Bernhard/Möbius, Hanno (Hg.): Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789–1918. Berlin 2007, S. 11–21.

GRAMMBITTER 2010: Grammbitter, Ulrike: Die Diskussion um den Wiederaufbau der ludovizianischen Museen in der Maxvorstadt. In: Lauterbach, Iris:

Kunstgeschichte in München 1947. Institutionen und Personen in Wiederaufbau. München 2010, S. 133–141.

GRASSI 1994: Grassi, Giorgio: Erster Preis. Beschreibung des Projekts beim Wettbewerb zum Neuen Museum. In: Bundesbaudirektion Berlin (Hg.): Museumsinsel Berlin, Wettbewerb zum Neuen Museum. Stuttgart 1994, S. 42–47.

GRASSI 1995: Grassi, Giorgio. In: Stimmann, Hans (Hg.): Babylon, Berlin etc. Das Vokabular der europäischen Stadt. Basel/Berlin/Boston 1995, S. 79–80.

GREUB 2006: Greub, Thierry: Die Museen zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Spekulationen. In: Greub, Suzanne/Greub, Thierry (Hg.): Museen im 21. Jahrhundert München. Berlin/London/New York 2006, S. 9–14.

GROPPERO DI TROPPIENBURG 1980: Groppler di Troppenburg, Eliana: Die Innenausstattung der Glyptothek durch Leo von Klenze. In: Vierneisel, Klaus/Leinz, Gottlieb (Hg.): Glyptothek München 1830–1980. (Ausst. Kat. Staatliche Antikensammlungen, Glyptothek, München). München 1980, S. 190–213.

GROSSE-RHODE 2009: Grosse-Rhode, Barbara: Vom Wettbewerb über das Gutachterverfahren zum Masterplan Museumsinsel. In: Hamm, Oliver (Hg.): Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe. Leipzig 2009, S. 50–55.

GRUNSKY 1991: Grunsky, Eberhard: Kunstgeschichte und die Wertung von Denkmälern. In: Aufsätze und Berichte. Deutsche Kunst und Denkmalpflege, Bd. 49 (1991), S. 107–126.

H

HAMM 2009: Hamm, Oliver (Hg.): Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe. Leipzig 2009.

HANDRAK 1990: Handrak, Alexandra: Ein Kompendium der Weltkulturen. In: Museumsjournal, Bd. 4 (1990) (III), S. 10–19.

HARRAP 2009: Harrap, Julian: Das Neue Museum. Denkmalpflegerisches Restaurierungskonzept. In: Hamm, Oliver (Hg.): Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe. Leipzig 2009, S. 60–64.

HARRAP 2009: Harrap, Julian: Die Ruine einfrieren. In: Chipperfield, David/Harrap, Julian/Höfer, Candida: Neues Museum. Köln 2009. S. 121–132.

HARRAP 2009: Harrap, Julian: Vom Umgang mit Ruinen. In: Zum Umgang mit dem Bestand – Sechs Standpunkte. Detail, Bd. 11 (2009), S. 1149–1152.

HARRAP 2011: Harrap, Julian: A Cultural Strategy for the Conservation of Surface Decay. In: Klausmeier, Axel/Schlusche, Günter (Hg.): Denkmalpflege für die Berliner Mauer. Berlin 2011, S. 93–99.

HASPEL 1994: Haspel, Jörg: Zur Zukunft des Neuen Museums. Erhaltung und Wiederaufbau als denkmalpflegerische Notwendigkeit. In: Bloch, Peter/Hölz, Christoph/Zimmermann, Michael F. (Hg.): Berlins Museen. Geschichte und Zukunft. München 1994, S. 139–154.

HASPEL 2000: Haspel, Jörg: Die Denkmale der Museumsinsel. Konservatorische Aspekte der Gesamtplanung und Einzelaspekte. In: Lepik Andres (Hg.):

Masterplan Museumsinsel Berlin. Ein Europäisches Projekt. (Ausst. Kat. Neues Museum, Berlin). Berlin 2000, S. 42.

HASPEL 2003: Haspel, Jörg: Welterbe Museumsinsel – Denkmalwerte und Denkmalerbe. In: Museumskunde, Bd. 68 (2003), S. 44–51.

HASPEL 2006: Haspel, Jörg: Denkmalpflege nach dem Mauerfall. In: Die Denkmalpflege 1-2 (2006), S. 95–101.

HASPEL 2007: Haspel, Jörg: Heile die Wunde – Zeige die Wunde. Rebuilding Neues Museum. In: Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz, Bd. 43 (2007), S. 189 - 210.

HASPEL 2009: Haspel Jörg: Vom Bau zum Wiederaufbau zum Wiederaufbau. Zur Vorgeschichte des Neuen Museums. In: Hamm, Oliver (Hg.): Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe. Leipzig 2009, S. 14–21.

HASPEL 2010: Haspel, Jörg: Das gemeinsame Erbe – Neue Herausforderung für die Berliner Denkmalpflege. In: Landesdenkmalamt Berlin (Hg.): Berlin im Wandel. 20 Jahre Denkmalpflege nach dem Mauerfall. Fulda 2010, S. 11–33.

HASSLER 1993: Hassler, Uta: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.): Die Kunsthalle als Kunstwerk. Bilder aus ihrer Baugeschichte. Karlsruhe 1993.

HASSLER/NERDINGER 1995: Hassler, Uta/Nerdinger, Winfried: Das Prinzip Rekonstruktion, Zürich 2010.

HEMMETER 1995: Hemmeter, Karlheinz: Bayerische Baudenkmäler im Zweiten Weltkrieg. Verluste, Schäden, Wiederaufbau. München 1995.

HEDERER 1964: Hederer, Oswald: Leo von Klenze, Persönlichkeit und Werk. München 1964.

HEDERER 1981: Hederer, Oswald: Klenzes Glyptothek und Schinkels Altes Museum. In: Pantheon, München, Bd. 39 (1981), S. 161–165.

HEGEL 2004: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich/Gethmann-Siefert, Annemarie/Kehler, Friedrich Carl Hermann Victor v.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik nach Hegel, im Sommer 1826. München 2004.

HEIMANN 2003: Heimann Christoph: Zum Erscheinungsbild der Neuen Pinakothek. In: Blum, Karin (Hg.): Alexander von Branca. Architektur für Bauherren. Wolnzach 2003, S. 56.

HEINECKE 1999: Heinecke, Eva: Das Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin. Zum ursprünglichen Entwurf Stülers von 1841. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Bd. 36, (1999), S. 347–372.

HEINECKE 2011: Heinecke, Eva: König Friedrich Wilhelm IV. und die Errichtung des Neuen Museums 1841–60 in Berlin. Baugeschichte – Verantwortliche – Nordische und Ägyptische Abteilung – Geschichtskonzept. Halle an der Saale 2011.

HELLBRÜGGE 2001: Hellbrügge, Christoph: Konservieren, nicht Restaurieren – ein Mythos der Denkmalpflege? Vortrag anlässlich des Symposiums „Nachdenken über Denkmalpflege“. Haus Stichweh, Hannover 03.11.2001. In: kunsttexte.de,

Nr. 2 (2002). Url: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/denk/hellbruegge.PDF> (abgerufen am 24.07.2014 Um 10.07 Uhr).

HENZE 2009: Henze, Wolfgang: Der Niobidensaal. In: Blauer, Elke/Staatliche Museen zu Berlin (Hg.): Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte. Berlin 2009, S. 174–181.

HENZE 2009: Henze, Wolfgang: Die Bautechnik und ihre Weiterentwicklung. In: Blauert, Elke (Hg.): Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte. Berlin 2009, S. 250–257.

HENZE 2011: Henze, Wolfgang: Wiederaufbau des Neuen Museums Berlin. Der Mythologische Saal. In: Bergvelt, Ellinoor (Hg.): Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830: das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext. Berlin 2011, S. 287–299.

HERES 1989: Heres, Huberta: Archäologische Forschung und die Aufstellung der antiken Skulpturen in Alten Museum 1830–1906. In: Forschungen und Berichte, Bd. 27 (1989), S. 243–256.

HESSE 2000: Hesse, Frank Pieter: Neues vom Neuen Museum. In: Die Denkmalpflege, Bd. 58, Heft 1 (2000), S. 19–32.

HEULER 2007: Heuler, Norbert: Wiederaufbau und Restaurierung des Neuen Museums auf der Museumsinsel in Berlin. In: KUR Journal für Kunstrecht, Urheberrecht und Kulturpolitik, 9. Jg., Heft 2/4 (2007), S. 67–69.

HILLER 2009: Hiller Gaertringen, Hans Georg v. (Hg.): Museumsinsel Berlin. Fünf Häuser und ihre Schätze. Berlin/München 2009.

HIRSCHMANN 2009: Hirschmann, Sven: Das Neue Museum: wie lässt man eine Ruine in Würde wiederauferstehen? Berlin 2009.

HIRSCHMANN 2009: Hirschmann, Sven: Die Museumsinsel. Generalinstandsetzung eines Welterbes. Berlin 2009.

HOHMEYER 2009: Hohmeyer, Boris: Phoenix aus der Asche. In: ART-Magazin v. 16.10.2009, Bd. 10 (2009).

HOLAN 2000: Holan, Gisela/Planungsgruppe Museumsinsel: Der Masterplan Museumsinsel. In: Lepik Andres (Hg.): Masterplan Museumsinsel Berlin. Ein Europäisches Projekt. (Ausst. Kat. Neues Museum, Berlin). Berlin 2000, S. 49–56.

HOLAN/SCHADE 2009: Holan, Gisela/Schade, Günter: Zwischen Zerstörung und Wiederaufbau. Das Neue Museum 1945–1989. In: Hamm, Oliver (Hg.): Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe. Leipzig 2009. S. 31–37.

HUBEL 1998: Hubel, Achim: Der Denkmalbegriff eines Archäologen. In: Kunstchronik, Bd. 51 (1998), S. 45–46.

HUBER 1996: Huber, Brigitte: Denkmalpflege zwischen Kunst und Wissenschaft. Ein Beitrag zur Geschichte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege. München 1996.

JAEGGI 2004: Jaeggi, Annemarie (Hg.): Egon Eiermann (1904–1970). Die Kontinuität der Moderne. Ostfildern-Ruit 2004.

JAKUBEIT 1994: Jakubeit, Barbara: Geleitwort zur Veröffentlichung der Gutachterlichen Stellungnahme der Denkmalkommission zum Neuen Museum. In: Badstübner, Ernst/Dorgerloh, Hartmut/Gebeßler, August/Mader, Thomas/Reichwald, Helmut F./Schuller, Manfred/Wolters, Wolfgang (Hg.): Das Neue Museum in Berlin. Ein denkmalpflegerisches Plädoyer zur ergänzenden Wiederherstellung. Berlin 1994, S. 14.

JOACHIMIDES 1995: Joachimides, Alexis: Zum Stand der Diskussion über die Berliner Museumspläne. Die Vereinigung der Staatlichen Museen Berlins. Eine Zwischenbilanz. In: Kunstchronik, Bd. 48 (1995), S. 89–93.

JOACHIMIDES 1995: Joachimides, Alexis (Hg.): Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990, Dresden/Basel 1995.

JOACHIMIDES 2001: Joachimides, Alexis: Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940. Dresden 2001.

K

KIENER 1920: Kiener, Hans: Leo von Klenze. Architekt Ludwig I. 1784–1864. Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität, München (Maschinenschrift). München 1920.

KAHLKE 1991: Kahlke, Wolfgang: Beschlüsse des Stiftungsrats der Stiftung Preussischer Kulturbesitz für die Zusammenführung der Ehemals Staatlich Preussischen Sammlungen. In: *Kunstchronik*, Bd. 44 (1991), S. 135–137.

KEATES 2009: Keates, Jonathan: Die Kunst des Fortbestehens. In: Chipperfield, David/Harrap, Julian/Höfer, Candida: *Neues Museum*. Köln 2009. S. 49–59.

KEMP 1996: Kemp, Wolfgang (Hg.): Brian O'Doherty. In der weißen Zelle. Inside the White Cube. Berlin 1996.

KEMPOWSKI 2000: Kempowski, Walter: Ruine – Metapher und Wirklichkeit. In: Scheer, Thorsten/Kleihues, Josef Paul/Kahlfeldt, Paul (Hg.): *Stadt der Architektur. Architektur der Stadt*. Berlin 2000, S. 229–235.

KIESOW 2000: Kiesow, Gottfried: Denkmalpflege in Deutschland. Darmstadt 2000.

KILGER/MAAZ 2009: Kilger, Andreas/Maaz, Bernhard: *Das Neue Museum Berlin. Der Bausubstanz um 1990*. Berlin/München 2009.

KLINGENBURG, Klingenburg, Karl-Heinz: Der König als Architekt. In: Betthausen, Peter (Hg.): *Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König. (Ausst. Kat. Neue Orangerie, Potsdam)*. Berlin 1995, S. 37–42.

KLOTZ/KRASE 1985: Klotz, Heinrich/Krase, Waltraud: Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt am Main/Stuttgart 1985.

KÖCKERITZ 1986: Köckeritz, Walter: Planung und Einrichtung von Ausstellungsräumen. In: Institut für Kulturbauten Berlin (Hg.): Kulturbauten Heft 2(1986), S. 2–9.

KNAPP 1985: Knapp, Gottfried: Architektur in München und Oberbayern. In: Bund Deutscher Architekten Bayern (Hg.): Architekturführer Bayern. München 1985, S. 13–16.

KNELL/ KRIFT 1972: Knell Heiner/Krift Hanno: Reopening the Munich Glyptothek. In: The Burlington Magazine. London 1972 (Bd. 114), S. 431–436.

KOCH 2011: Koch, Werner: Zur Akzeptanz gealterter Architekturoberflächen. Eine Kurzbetrachtung aus restauratorischer Sicht. In: Klausmeier, Axel/Schlusche, Günter (Hg.): Denkmalpflege für die Berliner Mauer. Berlin 2011, S. 56–64.

KÖRNER 2004: Körner, Burkhard: Geschichte der Denkmalpflege im 20. Jahrhundert in Deutschland. In: Langer, Andrea (Hg.): Der Umgang mit dem kulturellen Erbe in Deutschland und Polen im 20. Jahrhundert. Marburg 2004, S. 43–61.

KÖRNER 2004: Körner, Burkhard: Denkmalpflege um 1975 – Das Denkmalschutzjahr und seine Folgen. In: Langer, Andrea (Hg.): Der Umgang mit dem kulturellen Erbe in Deutschland und Polen im 20. Jahrhundert. Marburg 2004, S. 43–61.

KÖSTER 1986: Köster, Baldur: Klassizismus heute. Berlin 1986.

KRAFT 1993: Kraft, Hanno-Walter: Rekonstruktion als Restauration? Zum Wiederaufbau zerstörter Architektur. In: Kunstchronik, Bd. 46 (1993) S. 582–589.

KRAUSE 1998: Krause, Lutz: Die Sanierungs- und Wiederherstellungsmaßnahmen vom Großherzoglichen Museumsgebäude zum „Neuen Museum“. In: Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten (Hg.): Baudokumentation zum Abschluß der Sanierung des Großherzoglichen Museumsgebäudes Weimar und dessen Nutzbarmachung für das Neue Museum Rudolstadt 1998, S. 23–25.

KREMPEL 2004: Krempel, Leon: Die Götter Griechenlands. Die Kartons für die Fresken der Glyptothek in München aus der Nationalgalerie Berlin. Berlin/Köln 2004.

KRIEG 1984: Krieg, Nina A.: Denkmalpflege und Bildende Kunst. München, leuchtend und ausgebrannt. Denkmalpflege und Wiederaufbau in den Nachkriegsjahren. In: Friedrich Prinz: Trümmerzeit in München. Kultur und Gesellschaft einer deutschen Großstadt im Aufbruch 1945–1949. München 1984, S. 69–87.

KUNZE 1989: Kunze, Max: Zwischen Pracht und Bildung – Historisches und Gegenwärtiges zur Diskussion. In: Bildende Kunst, Bd. 12 (1989), S. 31–35.

KÜCKER 1985: Küber, Wilhelm: Kunst Museum Architektur. In: Flagge, Ingeborg (Hg.): Museumsarchitektur 1985, Hamburg 1985, S. 10–17.

L

LAMPUGNANI 1994: Lampugnani, Vittorio Magnago: Einfache Architektur. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.): Kunst im Bau, Göttingen 1994, S. 123–124.

LAMPUGNANI 1999: Lampugnani, Vittorio Magnago: Die Architektur der Kunst. Zu den Museen der neunziger Jahre. In: Lampugnani, Vittorio Magnago/Sachs, Angeli (Hg.): Museen für ein neues Jahrtausend. München/London/New York 1999, S. 11–14.

LAMPUGNANI/HANISCH/SCHUMANN 2004: Lampugnani, Vittorio Magnago/Hanisch, Rut/Schumann, Ulrich Maximilian (Hg.): Architekturtheorie 20. Jahrhundert. Positionen, Programme, Manifeste. Ostfildern-Ruit 2004.

LANDESDENKMALAMT BERLIN 2010: Landesdenkmalamt Berlin (Hg.): Berlin im Wandel. 20 Jahre Denkmalpflege nach dem Mauerfall. Fulda 2010.

LAUTERBACH 2010: Lauterbach, Iris: Kunstgeschichte in München 1947. Institutionen und Personen im Wiederaufbau. München 2010.

LEINZ 1980: Leinz, Gottlieb: Baugeschichte der Glyptothek 1806–1830. In: Vierneisel, Klaus/Leinz, Gottlieb (Hg.): Glyptothek München 1830–1980. (Ausst. Kat. Staatliche Antikensammlungen, Glyptothek, München). München 1980, S. 90–181.

LENZ 1989: Lenz, Christian: Die Neue Pinakothek München. München 1989.

LEPIK 2000: Lepik, Andres (Hg.): Masterplan Museumsinsel. Ein europäisches Projekt. Berlin 2000.

LIBESKIND 1999: Libeskind, Daniel: Jüdisches Museum Berlin, Amsterdam/Dresden 1999.

LILL 1995: Lill, Georg: Um Bayerns Kulturbauten. Zerstörung und Wiederaufbau. In: Hemmeter, Karlheinz: Bayerische Baudenkmäler im Zweiten Weltkrieg. Verluste, Schäden, Wiederaufbau, München 1995, S. 7–17.

LINDSTRÖM 1995: Lindström, Gunvor: Historismus als Ordnungsprinzip. Die Abgusssammlung im Neuen Museum. In: Joachimides, Alexis (Hg.): Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990, Dresden/Basel 1995, S. 67–80.

LIPP/PETZET 1993: Lipp, Wilfried/Petzet, Michael: Vom modernen zum postmodernen Denkmalkultus? Denkmalpflege am Ende des 20. Jahrhunderts. Arbeitsheft 69. Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Passau 1993.

LIPP 1999: Lipp, Wilfried: Denkmalpflege und Geschichte. In: Borsdorf, Ulrich/Gütter, Heinrich Theodor (Hg.): Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum, Frankfurt/New York 1999, S. 131–167.

LORENZ 1994: Lorenz, Werner: Stülers Neues Museum. Inkunabel preußischer Konstruktionskunst im Zeichen der Industrialisierung. In: Bloch, Peter/Hölz, Christoph/Zimmermann, Michael F. (Hg.): Berlins Museen. Geschichte und Zukunft. München 1994, S. 99–128.

LORENZ 1995: Lorenz, Werner: Konstruktion als Kunstwerk. Bauen mit Eisen in Berlin und Potsdam. 1797–1850, Berlin 1995.

LORENZ 2009: Lorenz, Werner: Kernform und Kunstform – Preußische Konstruktionskunst im Zeichen der Industrialisierung. In: Hamm, Oliver (Hg.): Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe. Leipzig 2009, S. 38–43.

LUTZ 1962: Lutz, Meunier: Ein neues Berliner Museum. Weltkunst, Bd. 32 (1962), S. 14–15.

MARR 2004: Marr, Thorsten: Die Münchener Glyptothek und das Dresdner Albertinum. Zur Vermittlung und Wertschätzung von Museumsausstattungen im 19. Jahrhundert. In: Krempel, León/ Grünbein, Durs: Die Götter Griechenlands. Peter Cornelius (1783–1876); die Kartons für die Fresken der Glyptothek in München aus der Nationalgalerie Berlin“. (Ausst. Kat. Haus der Kunst, München; Alte Nationalgalerie, Berlin). Berlin 2004.

MAAZ/STEMMER 1993: Maaz, Bernhard/Stemmer, Klaus (Hg.): Berliner Gypse des 19. Jahrhunderts. Von der Idee zum Abguß. (Ausst. Kat. Abguss-Sammlung Antiker Plastik, Berlin). Alfter 1993.

MAAZ 2009: Maaz, Bernhard: Eine Kulturgeschichte in Bildern. In: Blauert, Elke (Hg.): Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte. Berlin 2009, S. 132–141.

MAAZ 2009: Maaz, Bernhard: Architektur – Ausstattung – Ideengeschichte. In: Hamm, Oliver (Hg.): Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe. Leipzig 2009. S. 22–30.

MAGIRIUS 2001: Magirius, Heinrich: Denkmalpflege in der DDR. In: 50-jähriges Jubiläum Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland. In: Die Denkmalpflege, Bd. 59 (2001), S. 125–140.

MAIER-SOLGK 2002: Maier-Solgk, Frank: Die Neuen Museen. Köln, 2002.

MAIER-SOLGK 2003: Maier-Solgk, Frank: Architektur als Element des Museumsprofils – Neuere europäische Beispiele. In: Deutsche Museumsbund (Hg.): Museumskunde, Bd. 68 (2003), S. 28–32.

MAIER-SOLGK 2010: Maier-Solgk, Frank: Interview mit David Chipperfield "Ein guter Raum für Kunst ist immer gleich, egal für welche Kunst". In: Monopol v. 29.01.2010, Bd.6 (2010).

MELLINGHOFF/WATKIN 1989: Mellinghoff, Tilman/Watkin, David: Leo von Klenze. In: Deutscher Klassizismus. Architektur 1740–1840. Stuttgart 1989, S. 141–169.

MENKE-SCHWINGHAMMER 1994: Menke-Schwinghammer, Annemarie: Weltgeschichte als Nationalepos. Wilhelm von Kaulbachs kulturhistorischer Zyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin. Berlin 1994.

MESSLING 1995: Messling, Guido: Die ägyptische Abteilung im Neuen Museum. Vorgeschichte, Konzeption und Umsetzung. Magisterarbeit FU Berlin 1995, unveröffentlicht.

MESSLING 1995: Messling, Guido: Historismus als Rekonstruktion. Die Ägyptische Abteilung im Neuen Museum. In: Joachimides, Alexis (Hg.): Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990- Dresden/Basel, S. 51–66.

MESSLING 1997: Messling, Guido: Die Ägyptische Abteilung im Neuen Museum zu Berlin. Vorgeschichte, Konzeption und Umsetzung. In: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 39 (1997), S. 71–98.

MINKELS 2011: Minkels Dorothea: Die Stifter des Neuen Museums. Norderstedt 2011.

MITTLMEIER 1977: Mittlmeier, Werner: Die Neue Pinakothek in München 1843–1854. Planung, Baugeschichte und Fresken. München 1977.

MÖHLE 1954: Möhle, Hans: Berliner Museen. Schicksal und Wiederaufbau. Berlin 1954.

MÖLLER 1991: Möller, Hans-Herbert: Denkmalpflege in Deutschland. Aufgaben – Probleme – Ziele nach der Wiedervereinigung. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, Bd. 49 (1991), S. 102–106.

MÖRSCH 2009: Mörsch, Georg: Wider die Chimäre der Wiederholbarkeit. In: Chipperfield und das Neue Museum. Nach elf Jahren Planung fertig. In: Bauwelt, Bd. 13 (2009), S. 28–36.

MUSCHTER 1988: Muschter, Martin: Das Neue Museum von Friedrich August Stüler in Berlin als ein Höhepunkt der klassizistischen Architekturentwicklung. Ein Beispiel für neue Baugestaltungs- und Konstruktionsziele des 19. Jahrhunderts. Techn. Univ. Dresden, Maschinenschrift 1988.

MÜLLER 1984: Müller, Wolfgang: Richard Lepsius und das neue Museum. In: Forschungen und Berichte, Bd. 24, Archäologische Beiträge (1984) S. 6–10.

MÜLLER 1978: Müller, Wolfgang: Allgemeine Aufgabenstellung zum Wiederaufbau des Neuen Museums. Stand vom 12. Mai 1978. Zit. nach Holan, Gisela/Schade, Günter: Zwischen Zerstörung und Wiederaufbau. Das Neue

Museum 1945–1989. In: Hamm, Oliver (Hg.): Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe. Leipzig 2009, S. 30–37.

N

NIEMANN 2009: Niemann, Eva Maria: Organisation – Kooperation – Prozess. In: Hamm, Oliver (Hg.): Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe. Leipzig 2009, S. 76–81.

NERDINGER 1984: Nerdinger, Winfried (Hg.): Aufbauzeit. Planen und Bauen in München 1945–1950. (Ausst. Kat. Stadtmuseum, München). München 1984.

NERDINGER 1987: Nerdinger, Winfried (Hg.): Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825–1848. (Ausst. Kat. Architektursammlung TU München, Stadtmuseum München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München). München 1987.

NERDINGER 2000: Nerdinger, Winfried: Aufbrüche – Positionen der Nachkriegsarchitektur in der Bundesrepublik. In: Irene Kistella (Hg.): Städtebau dem Ort, der Zeit, den Menschen verpflichtet. Dortmund 2000, S. 38–43.

NERDINGER 2000: Nerdinger, Winfried (Hg.): Leo von Klenze – Architekt zwischen Kunst und Hof 1784–1864. München 2000.

NERDINGER 2002: Nerdinger, Winfried (Hg.): Architekturführer München. Berlin 2002.

NERDINGER 2005: Nerdinger, Winfried (Hg.): Architektur der Wunderkinder, Salzburg/München 2005

NERDINGER 2010: Nerdingen, Winfried (Hg.): Geschichte der Rekonstruktion – Konstruktion der Geschichte. (Ausst. Kat. Architekturmuseum TU München, Pinakothek der Moderne, München). München 2010.

NERDINGER 2010: Nerdingen, Winfried: „Warum wurde und wird rekonstruiert“. Rekonstruktion als politische, ideologische oder ästhetische Handlung. In: Hassler, Uta/Nerdingen, Winfried: Das Prinzip Rekonstruktion. Zürich 2010, S. 14–29.

NITZSCHE 2001: Nitzsche, Mathis: Emotionalität und Denkmalverständnis. Vortrag anlässlich des Symposiums „Nachdenken über Denkmalpflege“. Haus Stichweh, Hannover 03.11.2001. In: kunsttexte.de, Nr. 2 (2002). Url: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/denk/nietzsche.PDF> (abgerufen am 11.08.2014 Um 14.14 Uhr).

NEWHOUSE 1998: Newhouse, Victoria: Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert. Ostfildern-Ruit 1998.

○

OHLY 1966: Ohly, Dieter: Die Neuaufstellung der Ägineten. In: Archäologischer Anzeiger. Heft 1, Bd. 81 (1966), S. 515–528.

OHLY 1972: Ohly, Dieter: Glyptothek München. Griechische und römische Skulpturen. München 1972.

OHLY 1978: Ohly, Dieter: Tempel und Heiligtum der Aphaia auf Ägina. München 1978.

OHLY 1985: Ohly, Dieter: Die Antikensammlungen am Königsplatz in München. Waldsassen 1985.

OHLY 1963: Probleme der Inneneinrichtung der Glyptothek. In: Süddeutsche Zeitung v. 25.05.1963.

O'DOHERTHY 1976: O'Doherty, Brian: Inside the white cube. The ideology of the gallery space. Santa Monica/San Francisco 1976.

P

PAQUIN 2009: Paquin, Anja (Hrsg.): Meisterwerke der Staatlichen Museen zu Berlin. Berlin 2009.

PETRAS 1987: Petras, Renate: Die Bauten der Berliner Museumsinsel. Berlin 1987.

PEHNT 1989: Pehnt, Wolfgang: Die Erfindung der Geschichte. München 1989.

PEHNT 1994: Pehnt, Wolfgang: Das Museum als Ausstellungsgegenstand. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.): Kunst im Bau, Göttingen 1994, S. 11–32.

PEHNT 2009: Pehnt, Wolfgang: Sehnsucht nach Geschichte. Alt und Neu in Architektur und Städtebau. In: Braum, Michael/Baus, Ursula (Hg.): Rekonstruktion in Deutschland. Positionen zu einem umstrittenen Thema. Basel 2009, S. 46–59.

PETSCH 1990: Petsch, Joachim: Wiederaufbau oder Neuaufbau? Zur Geschichte der Denkmalpflege in der Nachkriegszeit. In: Klueting, Edeltraud (Hg.): Der

Wiederaufbau nach dem 2. Weltkrieg und die Probleme des Denkmalschutzes. Münster 1990, S. 9–13.

PETZET 1975: Petzet, Michael (Hg.): Europäische Denkmalschutzjahr 1975. Eine Zukunft für unsere Vergangenheit. München 1975.

PIEKEN/ROGG 2011: Pieken, Gorch/Rogg, Matthias (Hg.): Militärhistorisches Museum der Bundeswehr. Ausstellung und Architektur. Dresden 2011.

PLATZ-HORSTER 2011: Platz-Horster, Gertrud: Der eigentliche Mittelpunkt aller Sammlungen. Die Gipssammlung im Neuen Museum, 1855–1916. In: Bergvelt, Ellinoor (Hg.): Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext. Berlin 2011, S. 191–206.

PLAGEMANN 1967: Plagemann, Volker: Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870. München 1967.

POTTS 1980: Potts, Alexander D.: Die Skulpturenaufstellung in der Glyptothek. In: Vierneisel, Klaus/Leinz, Gottlieb (Hg.): Glyptothek München 1830–1980. (Ausst. Kat. Staatliche Antikensammlungen, Glyptothek, München). München 1980, S. 258–283.

PÖGGELE 1995: Pöggeler, Otto: Kennerschaft versus Philosophie. Waagen und die Hegelianer. In: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 37 (1995), S. 33–38.

PÖLNITZ 1929: Pölnitz, Winfrid von: Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner. München 1929.

PREISS 1992: Preiß, Achim: Das Museum und seine Architektur, Alfter 1992.

R

RAUCH/CHIPPERFIELD 2009: Rauch, Friederike v./Chipperfield, David: Neues Museum. Ostfildern 2009.

RAVE 1965: Rave, Paul Ortwin: Kunst in Berlin. Berlin 1965.

REICHERT 2009: Reichert, Martin. In: Chipperfield und das Neue Museum. Nach elf Jahren Planung fertig. In: Bauwelt, Bd. 13 (2009), S. 21.

LANDESDENKMALPFLEGER DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND 1997: Resolution der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland. In: Kunstchronik Bd. 50 (1997), S. 371.

REUTHER 1993: Reuther, Hans: Die Museumsinsel in Berlin. Berlin, 1993.

RHODE 2009: Rohde, Elisabeth: Das Neue Museum in Erinnerung und Zeitgeschichte. In: Blauer, Elke: Staatliche Museen zu Berlin (Hg.): Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte. Berlin 2009, S. 272–279.

RYKWERT 2009: Rykwert, Joseph: Das verjüngte Museum. In: Chipperfield, David/Harrap, Julian/Höfer, Candida: Neues Museum. Köln 2009, S. 25–36.

S

SALSA 2009: Salsa, Alen: Museum im Wandel. Hamburg, 2009.

SAVOY/WILDUNG 2011: Savoy, Bénédicte/Wildung, Dietrich: Neue Impulse aus

Berlin? Ägyptische Museen in Europa vor und nach der Eröffnung des Neuen Museums in Berlin. In: Bergvelt, Ellinoor (Hg.): *Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext*. Berlin 2011, S. 51–68.

SCHADE 1986: Schade, Günter: *Die Berliner Museumsinsel. Zerstörung, Rettung, Wiederaufbau*. Berlin, 1986.

SCHADE 1987: Schade, Günter: *Die historische Entwicklung der Berliner Museumsinsel*. In: Betthausen, Peter: *Die Museumsinsel zu Berlin*, Berlin (Ost) 1987, S. 6–47.

SCHADE 1990: Schade, Günter: *Bemerkungen zu Geschichte und Problemen beim Wiederaufbau des Neuen Museums*. In: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, Bd. 27 (1990), S. 163–197.

SCHADE 2009: Zwischen Krieg und Wiederaufbau. In: Blauert, Elke (Hg.): *Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte*. Berlin 2009, S. 280–289.

SCHEDIWY 2011: Schediwy, Robert: *Rekonstruktion. Wiedergewonnenes Erbe oder nutzloser Kitsch?*, Berlin/Wien 2011.

SCHEER 2000: Scheer Thorsten (Hg): *Stadt der Architektur, Architektur der Stadt*. Berlin 2000.

SCHIFNER 1965: Schifner, Kurt: *Museumsinsel Berlin*. Leipzig 1965.

SCHEUERMANN 2005: Scheuermann, Ingrid: *Zeitschichten*. München/Berlin 2005.

SCHOLL 2009: Gradus as Parnassum. In: Blauert, Elke (Hg.): Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte. Berlin 2009, S. 122–131.

SCHOLL/WEMHOFF/WILDUNG 2009: Scholl, Andreas/Wemhoff, Matthias/Wildung, Dietrich: Das neue Nutzungskonzept. In: Blauert, Elke (Hg.): Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte. Berlin 2009, S. 20–29.

SCHNEEDE 2000: Schneede, Uwe: Museum 2000. Erlebnispark oder Bildungsstätte. Köln 2000.

SCHRÖDER/WINKLER-HORAČEK 2012: Schröder, Nele/Winkler-Horaček, Lorenz (Hg.): Von gestern bis morgen. Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung(en). Rahden/Westf. 2012.

SCHUBERT 2009: Schubert, Karsten: Kontra-Amnesie. David Chipperfields Neues Museum in Berlin. In: Chipperfield, David/Harrap, Julian/Höfer, Candida: Neues Museum. Köln 2009. S. 73–84.

SCHULZ 2009: Schulz, Bernhard: David Chipperfield: Erhaltung, Restaurierung und Ergänzung. In: Wedel, Carola: Das Neue Museum eine Ruine wird zum Juwel. Berlin 2009, SS. 37 – 55.

SCHULZE ALTCAPPENBERG/JOHANNSEN/LANGE 2012: Schulze Altcappenberg, Hein-Thomas/Johannsen, Rolf H./Lange, Christiane (Hg.): Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie. München 2012.

SCHUSTER 2003: Schuster, Peter-Klaus: Das Museum als Bild. Bemerkungen zum Masterplan der Berliner Museumsinsel. In: *Museumskunde*, Bd. 68 (2003), S. 52–59.

SCHUSTER 2007: Schuster, Peter-Klaus: National und Universal. Zur Begründung der Staatlichen Museen zu Berlin. In: Graf, Bernhard/Möbius, Hanno (Hg.): *Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789–1918*. Berlin 2007, S. 31–40.

SCHUSTER 2009: Schuster, Peter-Klaus: Ein Tempel der Erinnerung. In: Chipperfield, David/Harrap, Julian/Höfer, Candida: *Neues Museum*. Köln 2009. S. 169–191.

SCHUSTER/STEINGERÄBER 2004: Schuster, Peter Klaus/Steingräber, Christina Ines (Hg.): *Museumsinsel Berlin*. Berlin/Köln 2004.

SCHWAHN 1983: Schwahn, Britta: Die Glyptothek in München Baugeschichte und Ikonologie. München 1983.

SCHWARZ 2013: Schwarz, Alexander: Über das Gesamtkonzept und die ergänzende Wiederherstellung. In: Verband der Restauratoren e.V. (VDR) (Hg.): *Konservierung, Restaurierung und Ergänzung im Neuen Museum Berlin*. München 2013, S. 64–68.

SCHWARZ 2001: Schwarz, Ulrich: Wie erreicht das Museum den Menschen? In: Straten, Adelheid: *Das Moderne Museum – Die Vorträge der MUTEC 1999*. München 2001, S. 122–126.

SHEEHAN 2002: Sheehan, James J.: *Geschichte der deutschen Kunstmuseen*. München 2002.

SEYFRIED 2009: Seyfried, Friederike: Neues Museum Berlin. Ägyptisches Museum und Papyrussammlung. Museum für Vor- und Frühgeschichte. München 2009.

SIEVEKING 1980: Sieveking, Heinrich: Materialien zu Programm und Entstehung des Skulpturenschmucks am Außenbau der Glyptothek. In: Vierneisel, Klaus/Leinz, Gottlieb (Hg.) Glyptothek München 1830–1980. (Ausst. Kat. Antikensammlungen, Glyptothek, München), München 1980, S. 234–255.

SOHNE 2006: Sohne, Richard: Berlin's Museumsinsel. In: The Burlington Magazine, Bd. 148 (2006), S. 71–72.

SOWA 2009: Sowa, Axel: Einfühlung und Erfindung: zum wiedergewonnenen Neuen Museum Berlin von David Chipperfield. In: Werk, Bauen + Wohnen, Zürich 2009. S. S. 4–13.

SPICKERNAGEL/WALBE Spickernagel, Ellen/Walbe, Brigitte (Hg.): Das Museum. Lernort contra Museumstempel. Gießen 1976.

SPIEK 1980: Spiek, Borek: Architektur als Vermittlung. Stuttgart 1980.

STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN 1990: Konzeption zur Rekonstruktion der Museumsinsel Berlin. Berlin 1990.

STANKIEWITZ 1990: Stankiewitz, Karl: München Stadt der Träume. Projekte, Pleiten, Utopien. München 2005.

STARK 1990: Stark, Kurt: Der schonende Umgang mit dem Original (oder: Ein Begriff im Wandel der Zeiten: Das Beispiel des Neuen Museums in Berlin). In: Neue Museumskunde, Bd. 33 (1990), S. 54–56.

STEINGRÄBER 1981: Steingräber, Erich: Die Neue Pinakothek in München. München 1981.

STRATEN 2001: Straten, Adelheid: Das Moderne Museum. München 2001.

SCHUSTER 2000: Schuster, Peter-Klaus: Berliner Museumspläne. In: Lepik Andres (Hg.): Masterplan Museumsinsel Berlin. Ein Europäisches Projekt. (Ausst. Kat. Neuen Museum, Berlin) Berlin 2000, S. 11–24.

SPICKERNAGEL 1976: Spickernagel, Ellen/Walbe, Brigitte (Hg.): Das Museum. Lernort contra Museumstempel. Gießen 1976.

SONNE 1999: Sonne, Wolfgang: Giorgio Grassi. Neues Museum (Projekt). In: Lampugnani, Vittorio Magnago/Sachs, Angeli (Hg.): Museen für ein neues Jahrtausend, München/London/New York, 1999, S. S.168 -173.

STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN 1982: Staatliche Museen zu Berlin: Das Neue Museum in den Staatlichen Museen zu Berlin. Berlin 1982.

STIFTUNG THÜRINGER SCHLÖSSER UND GÄRTEN 1998: Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten (Hg.): Baudokumentation zum Abschluß der Sanierung des Großherzoglichen Museumsgebäudes Weimar und dessen Nutzbarmachung für das Neue Museum. Rudolstadt 1998.

STIRLING 1984: Stirling, James: Die neue Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1984.

SCHMIDT 1952: Schmidt, Walter: Von der Wiederherstellbarkeit klassizistischer Bauten. In: *Bauen + Wohnen* 7 (1952), S. 167–168.

SCHUBERT 2009: Schubert, Karsten: Kontra-Amnesie. David Chipperfields Neues Museum in Berlin. Berlin 2009.

SCHULZ 2009: Schulz, Bernhard: David Chipperfield. Erhaltung, Restaurierung und Ergänzung. In: Wedel, Carola: *Das Neue Museum. Eine Ruine wird zum Juwel*. Berlin 2009, S. 37–55.

SOWA 2009: Sowa, Axel: Einfühlung und Erfindung. Zum wiedergewonnenen Neuen Museum Berlin von David Chipperfield. Zürich 2009.

T

TREMLER/MAAZ 2002/03: Trempler, Jörg/Maaz, Bernhard: Denkmalskultur zwischen Aufklärung, Romantik und Historismus. Die Skulpturen der Vorhalle im Alten Museum und im Säulengang vor dem Neuen Museum in Berlin. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft Berlin*. Bd. 56/57 (2002/03), S. 211–254.

TREMLER 2001: Trempler, Jörg: Das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel. *Altes Museum*. Berlin 2001.

TIETZ 2012: Tietz, Jürgen: Das Grosse und das Ganze – Der Masterplan. In: Eissenhauer, Michael: *Museumsinsel Berlin*. München 2012, S. 32–49.

TRAEGER 1992: Traeger, Jörg: Zehn Thesen zum Wiederaufbau zerstörter Architektur. In: *Kunstchronik*, Bd. 45 (1992), S. 629–633.

TRAEGER 1994: Traeger, Jörg: Ruine und Rekonstruktion oder Theorie und Praxis. In: *Kunstchronik*. Bd. 47. (1994) S. 288–296.

U

UHLIG 1988: Uhlig, Ludwig (Hg.): Griechenland als Ideal. Winckelmann und seine Rezeption in Deutschland. Tübingen 1988.

URSPRUNG 2012: Ursprung, Philip: Die Kunst der Gegenwart. München 2012.

V

VAHRSON 1995: Vahrson, Viola: Die Krise der historischen Kunstbetrachtung. Die Berliner Abgussammlung zwischen Enzyklopädie und Aura. In: Joachimides, Alexis (Hg.): Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990. Dresden/Basel 1995, S. 81–91.

VEREIN DER FREUNDE UND FÖRDERER DER GLYPTOTHEK 1980: Verein der Freunde und Förderer der Glyptothek (Hg.): Erinnerung an Dieter Ohly. München 1980.

VIERNEISEL 1972: Vierneisel, Klaus: Die wiedererstandene Glyptothek in München. In: *Pantheon*, Bd. 30 (1972), S. 313.

VIERNEISEL 1972: Vierneisel, Klaus: Die neue Glyptothek in München. In: Die Kunst und das schöne Heim, Bd. 84 (1972), S. 203–206.

VIERNEISEL 1977: Vierneisel, Klaus: Ein neues Antikenmuseum, in: DU. Europäische Kunstzeitschrift 1977, H. Juni, S. 24–33.

VIERNEISEL/LEINZ 1980: Vierneisel, Klaus/Leinz, Gottlieb (Hg.): Glyptothek München 1830–1980. (Ausst. Kat. Staatliche Antikensammlungen, Glyptothek, München). München 1980.

VIERNEISEL 1980: Vierneisel, Klaus: Klyptothek, Glyptothek, Kryptothek. Ihre Orthographie. In: Vierneisel, Klaus/Leinz, Gottlieb (Hg.): Glyptothek München 1830–1980. (Ausst. Kat. Staatliche Antikensammlungen, Glyptothek, München). München 1980, S. 256–257.

VIERNEISEL 1980: Vierneisel Klaus: 150 Jahre Münchener Glyptothek. In: Weltkunst München, Bd. 50 (1980), S. 2858–2859.

VOGTHERR 1992: Vogtherr, Christoph Martin: Zur Planung der Berliner Museen im Bereich der archäologischen Sammlungen. In: Kunstchronik, Bd. 45 (1992), S. 132–137.

VOGTHERR 1995: Vogtherr, Christoph Martin: Kunstgenuss versus Kunsthissenschaft. Berliner Museumskonzeptionen bis 1830. In: Joachimides, Alexis (Hg.): Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990, Dresden/Basel 1995, S. 38–50.

VOGTHERR 1997: Vogtherr; Christoph, Martin: Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums. In: Jahrbuch der Berliner Museen. Bd. 39 (1997), Beiheft, S. 3–302.

VORHÖLZER 1947: Vorhölzer, Robert: Bauprobleme des Zerstörtem Münchens. In: Lill, Georg (Hg.): Die Kunstpflage, Bd. 1 (1947), S. 38-44.

VOSS 2011: Voss, Kaija: Die Museumsinsel. Geschichte und Gegenwart. Berlin 2011.

W

WAETZOLD 1930: Waetzoldt, Wilhelm: Die staatlichen Museen zu Berlin 1830–1930. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 51 (1930), S. 189–204.

WAGNER 1989: Wagner, Monika: Allegorie und Geschichte. Tübingen 1989.

WAGNER 1994: Wagner, Monika: Wohin mit der verlorenen Geschichte? Kaulbachs weltgeschichtlicher Bildzyklus im Neuen Museum. In: Bloch, Peter/Hölz, Christoph/Zimmermann, Michael F. (Hg.): Berlins Museen. Geschichte und Zukunft. München 1994, S. 87–98.

WEAVER 2003: Weaver, Thomas (Hg.): David Chipperfield. Architectural Works 1990–2001. Basel/Boston/Berlin 2003.

WEDEKIND 1997: Wedekind, Georg: Von Stüler zu Chipperfield. Entscheidung zur Wiederherstellung des Neuen Museums in Berlin. In: Kunstchronik, Bd. 50 (1997), S. 701

WEDEL 2002: Wedel, Carola (Hg.): Die neue Museumsinsel. Der Mythos, der Plan, die Vision. Berlin 2002.

WEDEL 2009: Wedel, Carola: Das Neue Museum eine Ruine wird zum Juwel. Berlin 2009.

WEDEL 2009: Wedel, Carola: Von der schönsten Ruine Berlins zum Juwel der Museumsinsel. In: Wedel, Carola: Das Neue Museum. Eine Ruine wird zum Juwel. Berlin 2009, S. 57–81.

WEIBEL 1994: Weibel, Peter: Museen in der postindustriellen Massengesellschaft. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.): Kunst im Bau, Göttingen 1994, S. 135–146.

WESENBERG: Wesenberg, Angelika: Freistätte für Kunst und Wissenschaft. Die Berliner Museumsinsel. In: Betthausen, Peter (Hg.): Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König. (Ausst. Kat. Neue Orangerie, Potsdam) Berlin 1995, S. 78–85.

WEZEL 2001: Wezel, Elsa v.: Die Konzeptionen des Alten und des Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein. In: Jahrbuch der Berliner Museen, Beiheft, Bd. 43 (2001).

WEZEL 2006: Wezel, Elsa v.: Die Ausstellungsästhetik des Alten und Neuen Museums, in: Graf, Bernhard/Möbius Hanno (Hg.): Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789–1918. Berlin 2006, S. 174–184.

WEZEL 2007: Wezel, Elsa v.: Von der Kunstgeschichtlichen zur Kulturhistorischen Museumskonzeption in der ersten Hälfte des 19. Jh. In: Graf, Bernhard/Möbius, Hanno (Hg.): Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789–1918. Berlin

2007, S.173–187.

WIEDEMANN 1976: Wiedemann: Die Lehre im Fach Denkmalpflege. In: Zeitschrift für Stadtgeschichte, Stadtsoziologie und Denkmalpflege, Bd. 3. (1976), S. 112–121.

WIEDEMANN 1980: Wiedemann, Josef: Brief an Diepolder vom 26. Juli 1961. In: Vierneisel, Klaus/Leinz, Gottlieb (Hg.) Glyptothek München 1830–1980. (Ausst. Kat. Staatliche Antikensammlungen, Glyptothek, München). München 1980, S. 389.

WIEDEMANN 1986: Wiedemann, Josef: Umgang mit alter Bausubstanz. In: Detail, Bd. 26 (1986), S. 124–127.

WIEDEMANN 1980: Wiedemann, Josef: Der Innenausbau der Glyptothek nach der Zerstörung. In: Vierneisel, Klaus/Leinz, Gottlieb (Hg.): Glyptothek München 1830–1980. (Ausst. Kat. Staatliche Antikensammlungen, Glyptothek, München). München 1980, S. 386–397.

WILDUNG 1997: Wildung, Dietrich: Der Denkmalbegriff eines Denkmalpflegers. In: Kunstchronik, Bd. 50 (1997), S. 679–681.

WILDUNG 2003: Wildung Dietrich: Die Transdisziplinäre Konzeption der Berliner Museumsinsel. In: Museumskunde, Bd. 68 (2003), S. 60–65.

WILDUNG 2009: Wildung, Dietrich: Das Neue Museum. Museologisches Konzept. In: Hamm, Oliver (Hg.): Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe. Leipzig 2009, S. 64–68.

WINCKELMANN 1764: Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764, 2 Bde.

WOLTERS 1930: Wolters, Paul: Ein Gedenktag der Glyptothek. In: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. 7 (1930), S. 105–100.

WOLTERS 1935: Wolters, Paul: Führer durch die Glyptothek König Ludwigs I. zu München. München 1935.

WOLTERS 1997: Wolters, Wolfgang: Historische Innenräume. Restaurieren, Inszenieren, Konservieren?, In: Kunstchronik, Bd. 50 (1997), S. 672–678.

WREDE 2009: Wrede, Henning: Die patriotische Antike im Griechischen Saal. In: Blauer, Elke/Staatliche Museen zu Berlin (Hg.): Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte. Berlin 2009, S. 162–173.

WÜNSCHE 1974: Wünsche, Raimund: Glyptothek und Antikensammlung. In: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. 25 (1974), S. 224.

WÜNSCHE 1980: Wünsche, Raimund: Ludwigs Skulpturenerwerbung für die Glyptothek. In: Vierneisel, Klaus/Leinz, Gottlieb (Hg.): Glyptothek München 1830–1980. (Ausst. Kat. Staatliche Antikensammlungen, Glyptothek, München). München 1980, S. 23–83.

WÜNSCHE 1980: Wünsche, Raimund: Zur Geschichte der Glyptothek zwischen 1830 und 1948. In: Vierneisel, Klaus/Leinz, Gottlieb (Hg.): Glyptothek München 1830–1980. (Ausst. Kat. Staatliche Antikensammlungen, Glyptothek, München). München 1980, S. 84–79.

WÜNSCHE 1985: Wünsche, Raimund: Göttliche, paßliche, wünschenswerthe und erforderliche Antiken. In: Frese, Peter et. al. (Hg.): Ein griechischer Traum. Leo von Klenze, der Archäologe. (Ausst. Kat. Staatliche Antikensammlungen, Glyptothek, München). München 1985, S. 9–115.

WÜNSCHE 2005: Wünsche, Raimund: Glyptothek München. Meisterwerke griechischer und römischer Skulptur. München 2005.

WÜNSCHE 2006: Wünsche, Raimund: Thomas Gronegger. Wandstücke. (Ausst. Kat. Staatliche Antikensammlung, Glyptothek, München). Salzburg/München 2006.

Z

ZDENEK 1999: Zdenek, Felix: Geleitwort Zu: Lampugnani, Vittorio Magnago/Sachs, Angeli (Hg.): Museen für ein neues Jahrtausend, München/London/New York 1999, S. 11–14.

ZORN 2009: Zorn, Olivia: Der Mythologische Saal. In: Blauert, Elke (Hg.): Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte. Berlin 2009, S.116–121.

IV. ZEITUNGSARTIKEL

BERLINER ZEITUNG (Berlin 1945 ff.)

Berliner Zeitung v. 31.08.1945. Anonym: Was wird aus den Berliner Kunstmuseen?

Berliner Zeitung v. 14.09.2004. Bernau, Nikolaus: Wo ist der Streit ums Neue Museum?

Berliner Zeitung v. 21.09.2007. Bernau, Nikolaus: Das Pathos des Fragments. Das Neue Museum feiert Richtfest. Restaurierung und Neubau irritieren und begeistern zugleich.

Berliner Zeitung v. 28.02.2009. Bernau, Nikolaus: Die Schönheit alter Wunden.

DIE WELT (Berlin 1946 ff.)

Die Welt v. 18.03.1994. Guratzsch, Dankwart: Schießscharten in Ziegelhülle.

Die Welt v. 21.09.2007. Guratzsch, Dankwart: Das Neue Museum: Hier wird Geschichte abgetötet.

Die Welt v. 27.02. 2009. Guratzsch, Dankwart: Berlin und sein zusammengeklebter Trümmerrest.

DIE ZEIT (Hamburg 1946 ff.)

Die Zeit v. 05.05.1972. Schneider, Helmut: Vom Umgang mit der Vergangenheit.

Die Zeit v. 01.04.1977. Gasser, Manuel: Menschliche Komödie in Stein.

Die Zeit v. 15. 02. 1991. Kipphoff, Petra: Zukunft der Berliner Museen: Aus zwei mach drei.

Die Zeit v. 25.03.1994 Steger, Rudolf: Er will Schinkel nicht zu nahe treten.

FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG (Frankfurt am Main 1949 ff.)

F.A.Z. v. 17.07.1958. E. G.: Aufbau der Glyptothek.

F.A.Z. v. 09.01.1962. E. G.: Münchens Antikensammlung unter neuer Leitung.

F.A.Z. v. 19.01.1962. Kreisel, H.: Der Wiederaufbau der Glyptothek.

F.A.Z. v. 10.08.1964. Jantzen, Eva: Die Ägineten. Restaurierungsarbeiten in der Glyptothek.

F.A.Z. v. 08.05.1967. Glózer, László: „Stützpunkt hoher Kunstbildung“. Die Antikensammlungen am Königsplatz in München.

F.A.Z. v. 02.05.1972. Steinhauser, Monika: Eine Vision verdrängt die andere.

Die Wiedereröffnung der Glyptothek in München. Konservieren oder restaurieren?

F.A.Z. v. 16.04.1977. E. H.: Ruinenromantik.

F.A.Z. v. 08.05.1990. Beaucamp, Eduard: Die Museumsinsel als Rangierbahnhof.

Wir können die Berliner Sammlungen wieder zusammenkommen?

F.A.Z. v. 19.03.1994. Marquart, Christian: Er will Schinkel nicht zu nahe treten.

F.A.Z. v. 02.06.1997. Wefing, Heinrich: Erhabener Stillstand.

F.A.Z. v. 21.10.1997. Buttlar, Adrian v.: Doppelwhopper für die Pharaonen.

F.A.Z. v. 10.11.1997. Wefing, Heinrich: Ruinenschön.

F.A.Z. v. 04.11.1997. Anonym: Neues Museum – Landesdenkmalrat gegen Gehry.

F.A.Z. v. 20.07.2001. Anonym: Ende des Baustopps

F.A.Z. v. 30.10.2001. Filler, Martin: Berlin – Die vertane Chance.

F.A.Z. v. 30.06.2002. Michel, Kai: In Berlin: Streit der Generationen.

F.A.Z. v. 07.03.2007. Bartetzko, Dieter: Genies fallen nicht vom Himmel: Die Bürgerinitiative zum Schutz der Berliner Museumsinsel schießt über ihr Ziel hinaus.

F.A.Z. v. 02.03.2009. Bartetzko, Dieter: Die Schrift an der Wand. Wilkommen, Lazarus: Der wunderbare Wiederaufbau des Neuen Museums in Berlin.

F.A.Z. v. 16.10.2009. Bartetzko, Dieter: Germanien kann so schwerelos sein. Berlins Neues Museum wird wiedereröffnet: Der Architekt David Chipperfield hat das Haus der hinreißenden Schätze samt dessen Wunden und Wundern in ein Lichtmeer verwandelt.

SÜDDEUTSCHE ZEITUNG (München 1945 ff.)

SZ v. 25.05.1963. Ohly, Dieter: Probleme der Inneneinrichtung der Glyptothek.

SZ v. 06.06.1963. Hederer, Oswald: Die Glyptothek - in klassizistischer Manier?

SZ v. 21.08.1964. Schmidt, Doris: Glyptothek: Würfel gefallen. Die Form des Wiederaufbaus liegt nun fest.

SZ v. 09.09.2005. Bisky, Jens: Welches Denkmal wollen wir bauen?

SZ v. 21.09.2007. Mazzoni, Ira: Mut zum Schock.

SZ v. 27.02.2009. Mazzoni, Ira: Geschichte als sinnliches Erlebnis.

TAGESSPIEGEL (Berlin 1945 ff.)

Tagesspiegel v. 21.04.1990. Cullen, Michael S.: Wo Umgang mit Untergang gleichgesetzt wird.

Tagesspiegel v. 29.05.1990. Fleischmann, Birgit: Bauleitung contra Denkmalpflege. Diskussion zum Wiederaufbau des Neuen Museums.

Tagesspiegel v. 16.08.1992. Gebeßler, August: Zeige deine Wunden? Zum Berliner Museumsstreit. Der Wiederaufbau des Neuen Museums im Konflikt mit der Denkmalpflege.

Tagesspiegel v. 30.03.1994. Bernau, Nikolaus: Das Museum als Besuchermaschine.

Tagesspiegel v. 06.11.1997. Bernau, Nikolaus: Gelbe Karte für die Berliner Direktorenriege.

Tagesspiegel v. 18.11.1997. Schulz, Bernhard: Erbe gerettet, Louvre in Sicht.

TAGESZEITUNG (Berlin 1978 ff.)

TAZ v. 18.03.1994. Lautenschläger, Rolf: Die Musealisierung der sumpfigen Mitte.

TAZ v. 14.06.1997. Anonym: Vorauswahl für Neues Museum.

TAZ v. 20.11.1997. Lautenschläger, Rolf: Neues Museum maßvoll danebengeplant. David Chipperfield soll den kriegszerstörten „Stüler-Bau“ behutsam erweitern. Die alte Fassade wird fast original rekonstruiert. Doch im Innern muß er aus der Not gravierende Umbauten vornehmen: Schuld sind Museumsmacher und Denkmalpfleger.

TAZ v. 14.02.2000. Müller, Katrin Bettina: Eingerüstet wartet das Neue Museum auf seinen Wiederaufbau. Über die Probleme der Restaurierung diskutierten am Wochenende Experten in der Technischen Universität.

TAZ v. 03.07.2000. Müller, Katrin Bettina: „Staunliches waltet viel“. Im Neuen Museum auf der Berliner Museumsinsel werden die letzten hundert Jahre Bauen in Berlin präsentiert. Demnächst könnte ein eigenes Architekturmuseum folgen.

TAZ v. 03.08.2001. Gessler, Philipp/Lautenschläger, Rolf: Architektur muss verführen.

TAZ v. 30.10.2003. Joerdens, Thomas: Der grandiose Mix aus Bau und Kultur. Einst präsentierte das Neue Museum eine Sammlung von der Steinzeit bis zur Moderne. Nun wird es rekonstruiert – teils klassisch, teils modern. Es ist das dritte große Bauprojekt auf der Museumsinsel. Die dürfte noch 20 Jahre durch das Nebeneinander von Baustelle und Ausstellungen geprägt sein.

TAZ v. 17.03.2006. Diesselhorst, Sophie: Neues Museum soll alt aussehen. Die „Gesellschaft Historisches Berlin“ kritisiert den bereits laufenden Umbau des Neuen Museums als zu modern. Gestern übergab sie dem Bundestag eine Petition.

TAZ v. 22.09.2007. Lautenschläger, Rolf: Ein Museum des intelligenten Konflikts. Der Wiederaufbau des Neuen Museums polarisiert. Chipperfields kühle Sachlichkeit ärgert Befürworter des Originals.

TAZ v. 22.09.2007. Schulte, Ulrich: Das Unvollendete. In zwei Jahren soll die Erneuerung des Neuen Museums beendet sei, ab heute steht der Rohbau den Berlinern drei Tage offen. Er zeigt, dass Chipperfields Idee der historischen Collage gelingt: Das Moderne dominiert das Alte nie, es dient ihm.

TAZ v. 28.06.2007. Werneburg, Brigitte: Miessches Minimal. Chipperfield, Streit etc.

TAZ v. 06.03.2009. Lautenschläger, Rolf: Hier wohnt die Geschichte.

ANDERE ZEITUNGEN UND ZEITSCHRIFTEN:

Der Spiegel (Hamburg 1947, ff.)

Der Spiegel v. 10.09.2007. Anonym: Haus der Extreme.

DETAIL (München 1961 ff.)

DETAIL Online Ausgabe v. 30.09.2009.

Quelle:

<http://www.detail.de/architektur/themen/einfach-nur-mauerwerk-001317.html>

(Abgerufen am 18.08.2014 um 16.16 Uhr).

DETAIL Online Ausgabe v. 03.03.2010.

Quelle:

<http://www.detail.de/architektur/themen/neues-museum-in-berlin-2009-000874.html> (Abgerufen am 18.08.2014 um 14.58 Uhr).

Financial Times (London 1988 ff.)

Financial Times v. 04.09.2001. Crawford, Leslie: Guggenheim, Bilbao, and the 'hot banana'.

Frankfurter Rundschau (Frankfurt am Main 1945 ff.)

Frankfurter Rundschau v. 19.03.1994. Roland H. Wiegenstein: Ein moderater Preis.

Neue Zeit (Berlin-Ost 1945 ff.)

Neue Zeit v. 13.03.1991. Börsch-Supan, Helmut: Doppelter Verlust der Mitte
Staatliche Museen als Gärten der Menschlichkeit.

New York Times (New York City 1851 ff.)

New York Times v. 24. 06. 1997. Riding, Alan: A Gleaming New Guggenheim for
Grimy Bilbao.

New York Times v. 07.09.1997. Muschamp, Herbert: The miracle in Bilbao.

Stuttgarter Zeitung (Stuttgart 1945 ff.)

Stuttgarter Zeitung v. 21.03.1994. Amber, Sayah: Ein Preuße aus Italien.

Wettbewerb Aktuell (Freiburg in Breisgau 1970 ff.)

Wettbewerb Aktuell v. 05.1994. Wiederaufbau des Neuen Museums Berlin, S 63–
74.

Wettbewerb Aktuell v. 04.2009. Wiederaufbau Neues Museum, Berlin, S. 91–94.

Zeitschrift für Praktische Baukunst (Berlin 1843 ff.)

Zeitschrift für Praktische Baukunst, Bd. 4 (1848) S. 414–416.

**ABBILDUNGEN UND
ABBILDUNGSVERZEICHNIS**

ABBILDUNGEN



Abb. 1: Altes Museum Berlin, Hauptfassade. Karl Friedrich Schinkel, erbaut 1830.
Aus: Bloch/Hölz (Hg.): Berlins Museen (1994) S. 25, Abb. 6.

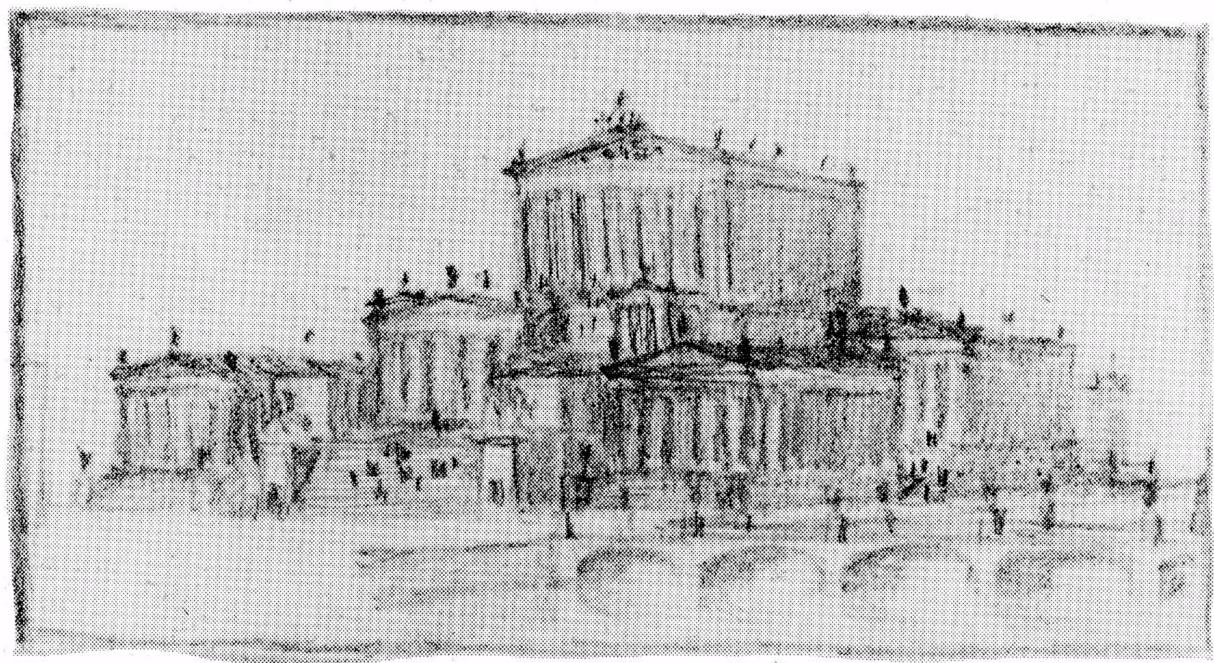


Abb. 2: Friedrich Wilhelm IV. von Preußen: Skizze zu einem Kulturforum, 1841.
Aus: Bloch/Hölz (Hg.): Berlins Museen (1994) S. 156, Abb. 125.

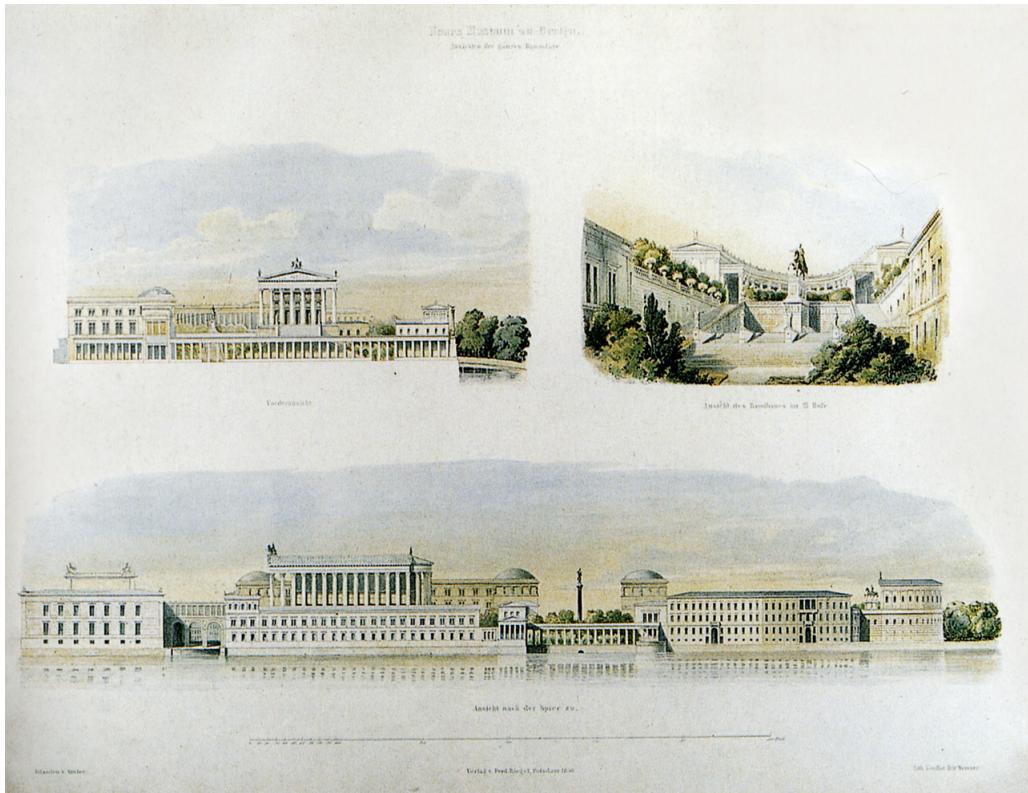


Abb. 3: Stüler, Friedrich August: Museumsinsel, Gesamtplanung, 1862.
Aus: Stüler: Das Neue Museum in Berlin (1862) Taf. 1.



Abb. 4: Schinkel, Karl Friedrich: Lustgarten mit Schlossbrücke, Museum, Dom und Schloss, 1823.
Aus: Schulze/Altcappenberg (Hg.): Karl Friedrich Schinkel (2012) S. 167, Abb. 118.

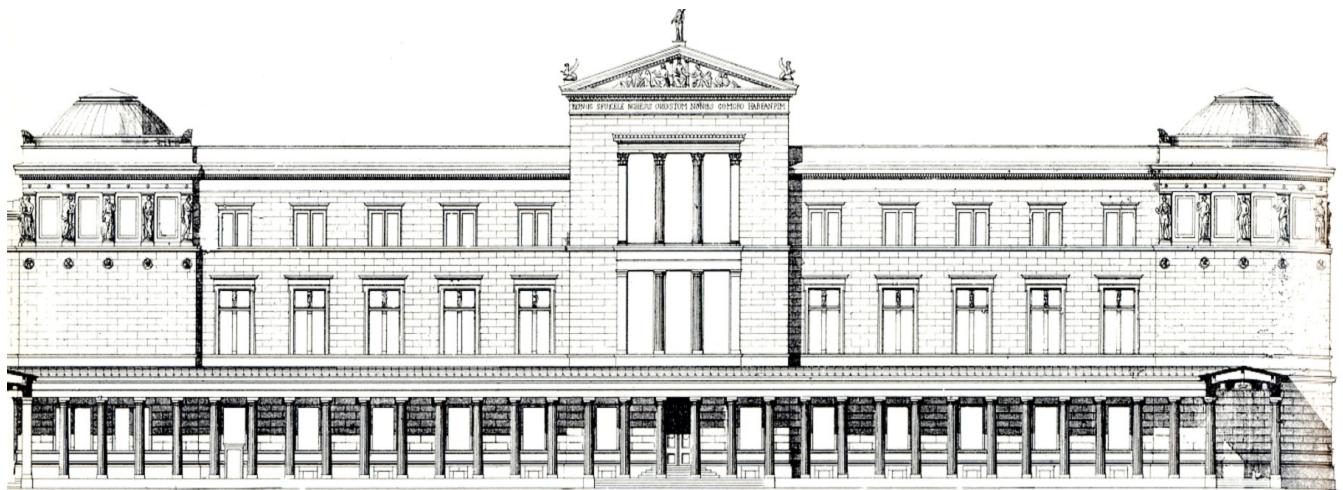


Abb. 5: Neues Museum Berlin, Hauptfassade. Friedrich August Stüler, erbaut 1855.
Aus: Plagemann: Das Deutsche Kunstmuseum (1967) Abb. 131.



Abb. 6: Stüler, Friedrich August: Gewölbe-Binder und Eisenkonstruktionen im Neuen Museum, 1862. Aus: Stüler: Das Neue Museum in Berlin (1862) Taf. 8.



Abb. 7: Neues Museum, Querschnitt des südlichen Flügels. (Detail: Säulengestaltung). Aus: Plagemann: Das Deutsche Kunstmuseum (1967) Abb. 137.

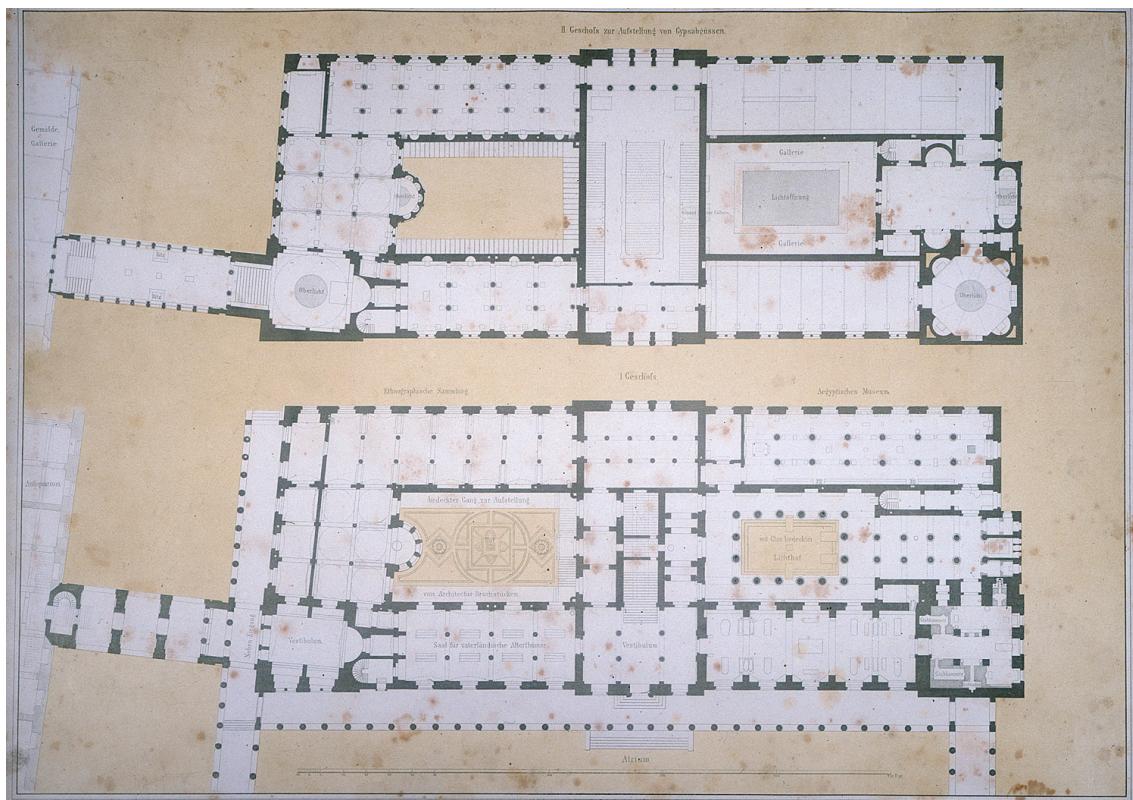


Abb. 8: Stüler, Friedrich August: Grundriss des Erd- und des 1. Obergeschosses des Neuen Museums. Aus: Stüler: Das Neue Museum in Berlin (1862) Taf. 3.

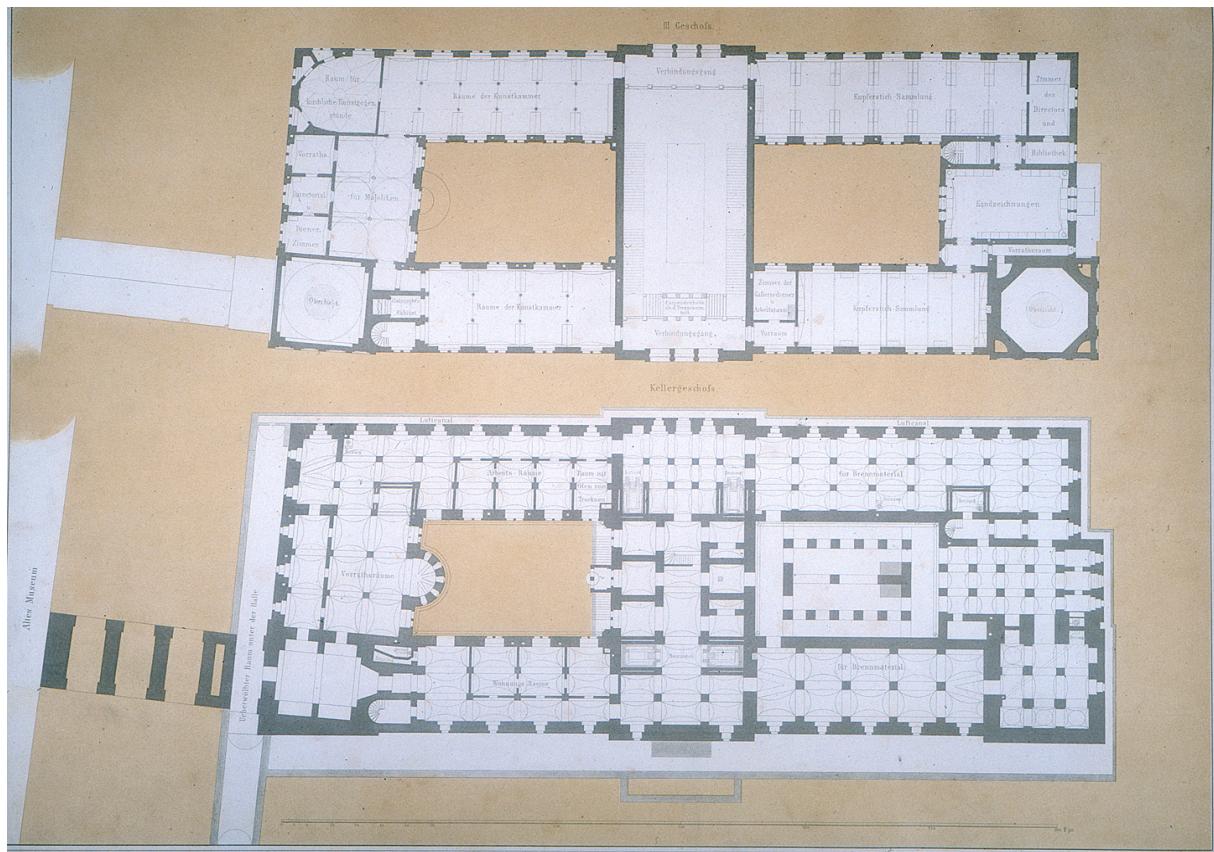


Abb. 9: Stüler, Friedrich August: Grundriss des 2. und des 3. Obergeschosses des Neuen Museums. Aus: Stüler: Das Neue Museum in Berlin (1862) Taf. 4.



Abb. 10: Pape, Eduard: Die Gräberstrasse in Pompeji. Neues Museum, Römischer Saal, obere Wandhälfte. Aus: Bloch/Hölz (Hg.): Berlins Museen (1994) S. 119, Taf. XIII.



Abb. 11: Stilke, Hermann A.: Die Anerkennung des Christentums durch Konstantin den Großen. Neues Museum, Südkuppelsaal. Aus: Bloch/Hölz (Hg.): Berlins Museen (1994) S. 120, Taf. XV.

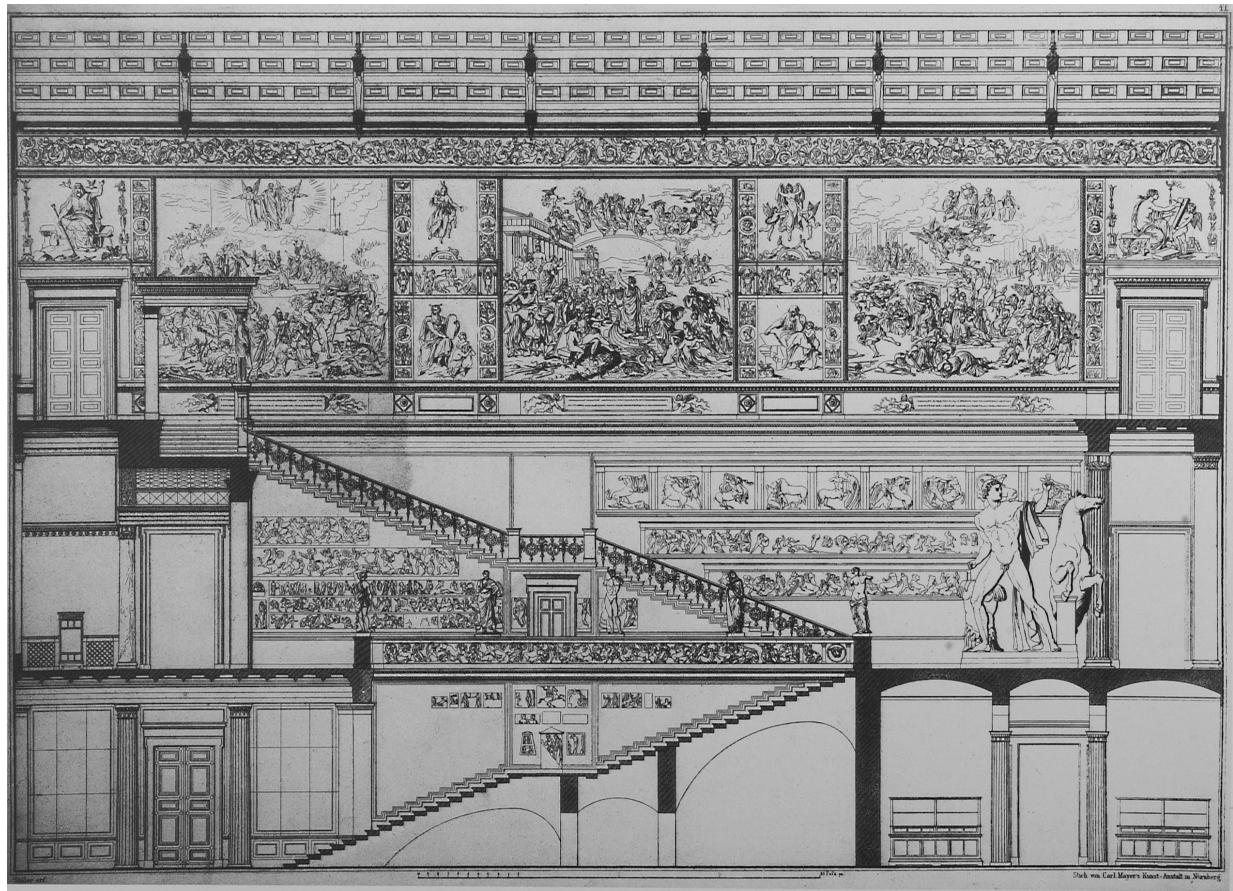


Abb. 12: Stüler, Friedrich August: Neues Museum, Längsschnitt des Treppenhauses mit den Wandgemälden Wilhelm von Kaulbachs. Blick aus Norden. Aus: Stüler: Das Neue Museum in Berlin (1862) Taf. 17.

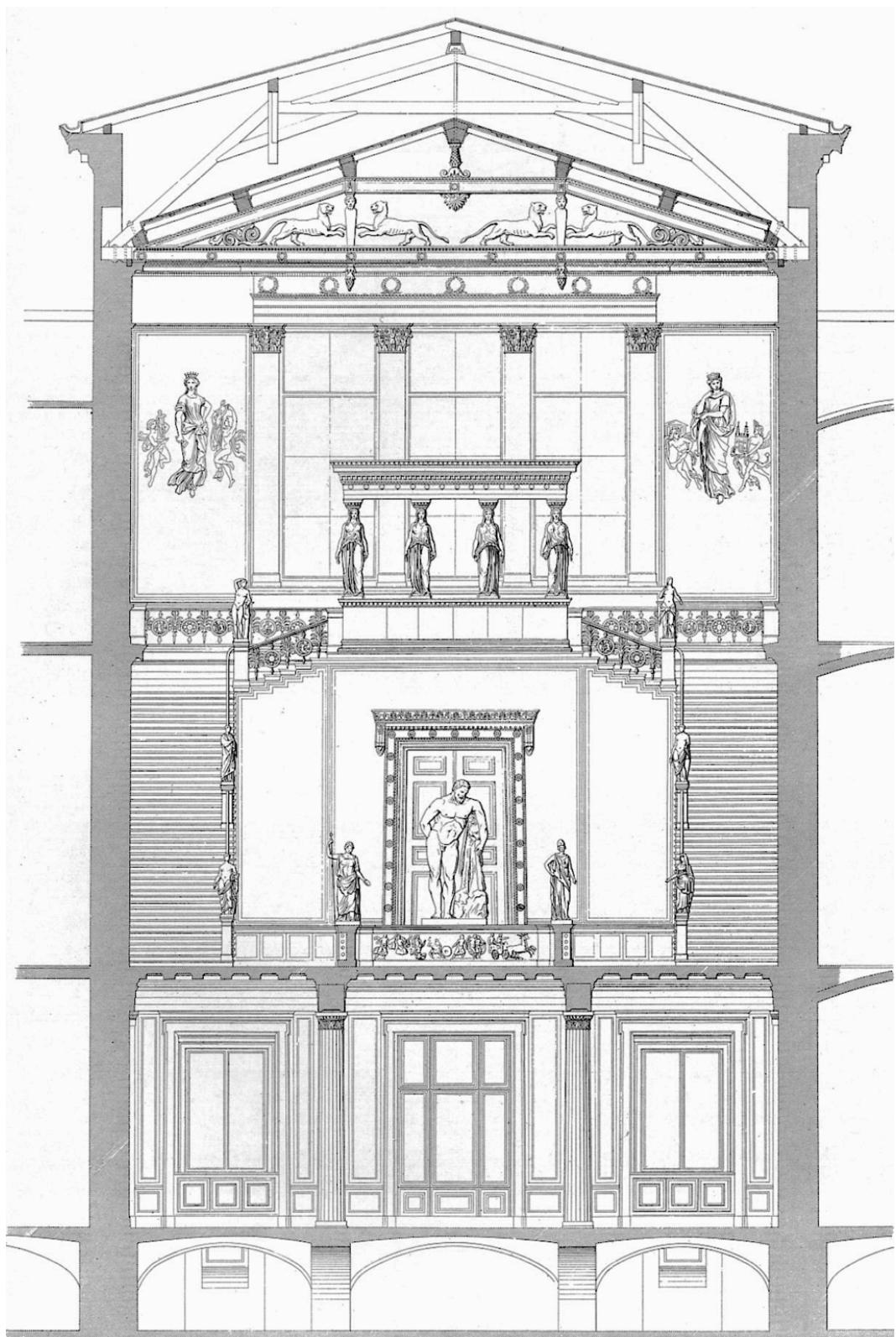


Abb. 13: Neues Museum, Querschnitt der Treppenhalle. Blick von Westen. (Detail: Korenhalle). Aus: Plagmann: Das Deutsche Kunstmuseum (1967) Abb. 135.

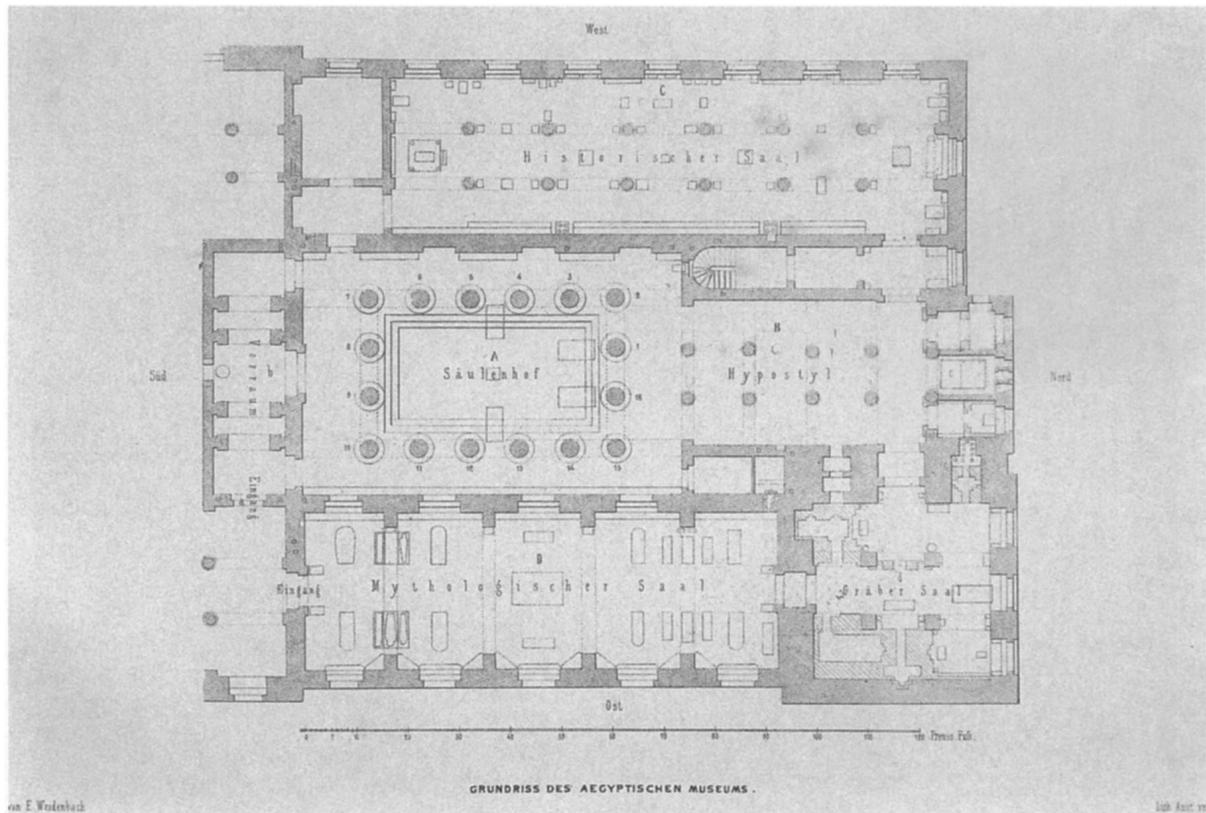


Abb. 14: Lepsius, Richard: Neues Museum, Grundriss des Ägyptischen Museums. Aus: Lepsius: Koenigliche Museen (1855) Tafel 1.



Abb. 15: Stüler, Friedrich August: Neues Museum, Ägyptischer Hof. Aus: Stüler: Das Neue Museum in Berlin (1862) Taf. 7.



Abb. 16: Lepsius, Richard: Neues Museum, Entwurf für den Historischen Saal, Ägyptische Abteilung. Aus: Lepsius: Koenigliche Museen (1855) Tafel 15.

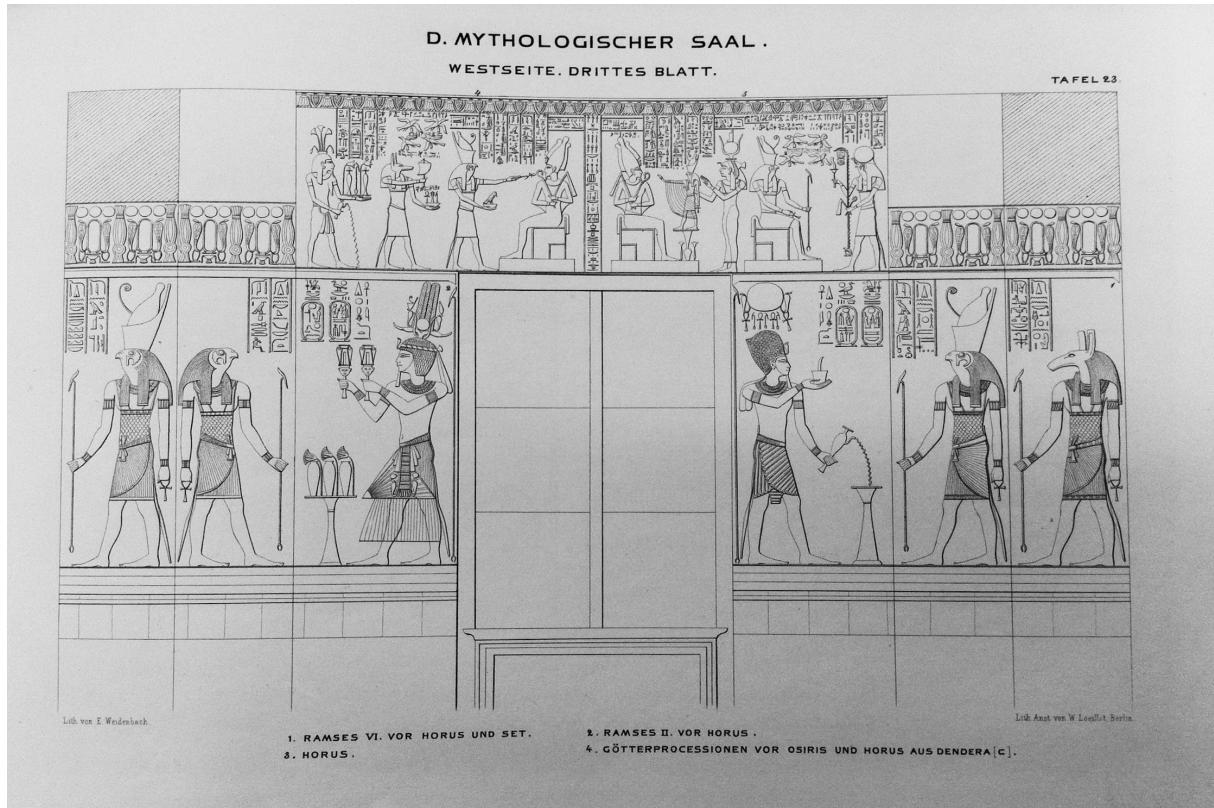


Abb. 17: Lepsius, Richard: Neues Museum, Entwurf für den Mythologischen Saal.
Aus: Lepsius: Koenigliche Museen (1855) Tafel 23.



Abb. 18: Neues Museum, Treppenhalle. Blick von Westen, um 1910. Aus: Blauert (Hg.): Neues Museum (2009) S. 134.



Abb. 19: Neues Museum, Treppenhalle. Ansicht nach Westen, um 1910. Aus: Menke-Schwinghammer: Weltgeschichte als Nationalepos (1994) S. 17, Abb. 2.

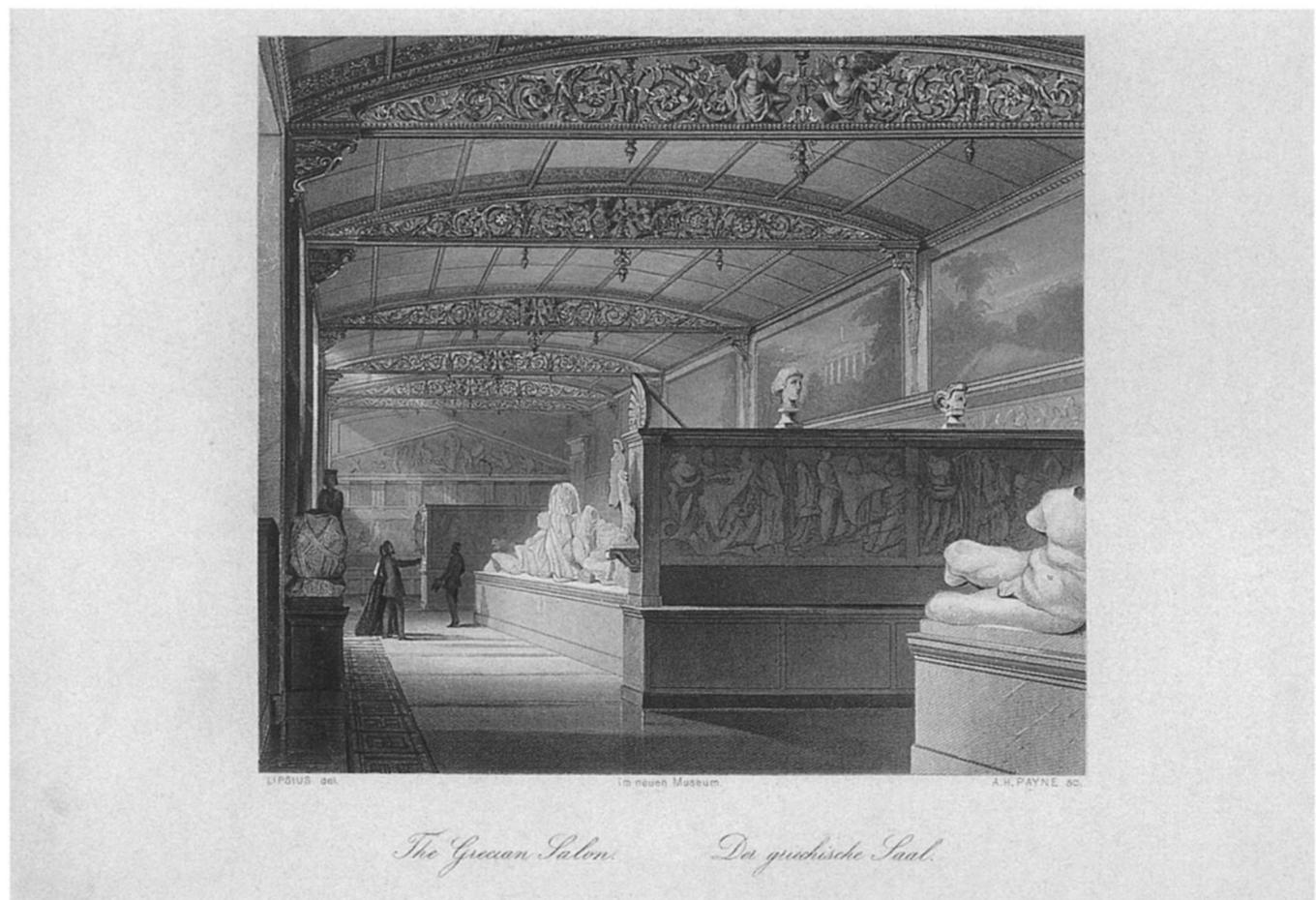


Abb. 20: Neues Museum, Griechischer Saal, um 1858. Aus: Wezel: Die Konzeptionen des Alten und des Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein (2001) S. 198, Abb. 132.

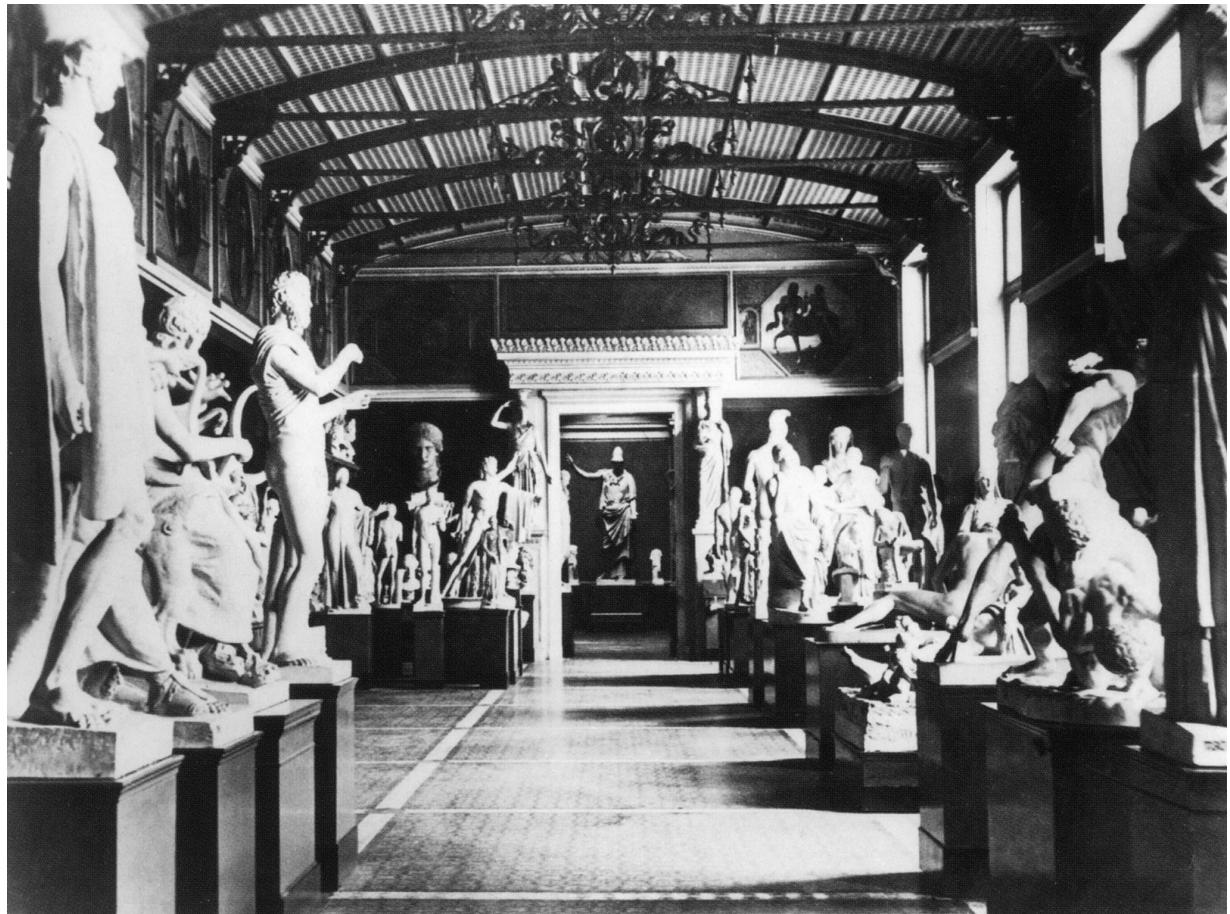


Abb. 21: Neues Museum, Niobidensaal, um 1900. Aus: Voss: Die Museumsinsel (2011) S. 65.



Abb. 22: Neues Museum, Römischer Saal. Aus: Blauert (Hg.): Neues Museum (2009) S. 222.



Abb. 23: Stüler, Friedrich August: Neues Museum, Südkuppelsaal. Aus: Stüler: Das Neue Museum in Berlin (1862) Taf. 22.



Abb. 24: Neues Museum, Moderner Saal, 1862. Aus: Bloch/Hölz (Hg.): Berlins Museen (1994) S. 76, Abb. 61.



Abb. 25: Neues Museum. (Detail: zerstörte Südkuppel). Aus: Blauert (Hg.): Neues Museum (2009) S. 276.



Abb. 26: Neues Museum. (Detail: zerstörte Nordwestecke), um 1988. Aus: Blauert (Hg.): Neues Museum (2009) S. 286.

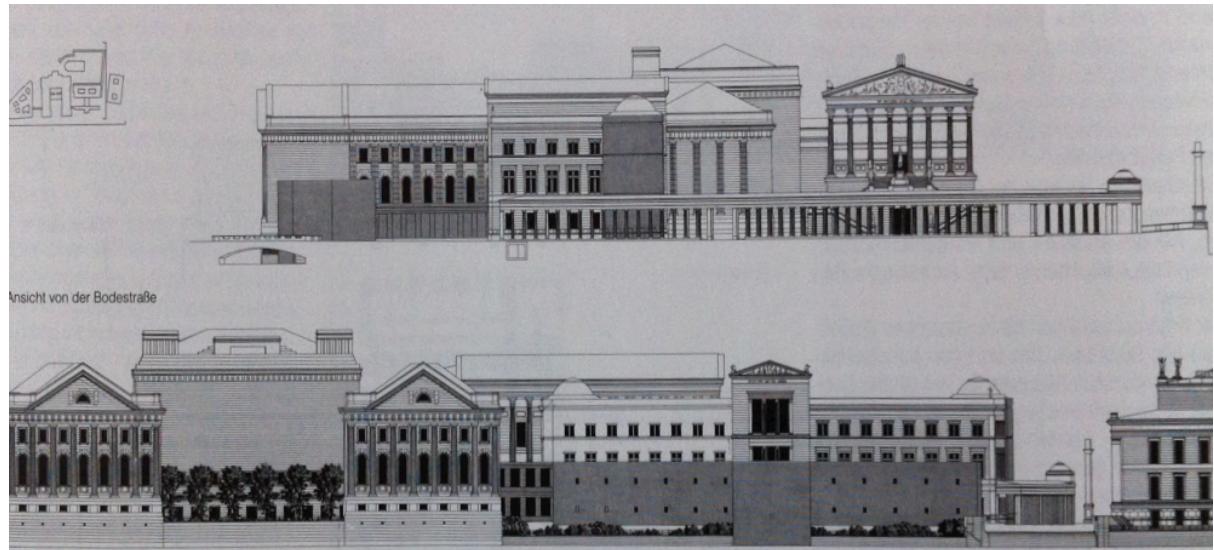


Abb. 27: Grassi, Giorgio: Entwurf für den Wiederaufbau des Neuen Museums. Oben: Kolonnadenhof. Blick von Süden. Unten: Neubau. Blick von Westen. Aus: Wettbewerb Aktuell (5/1994) S. 65.

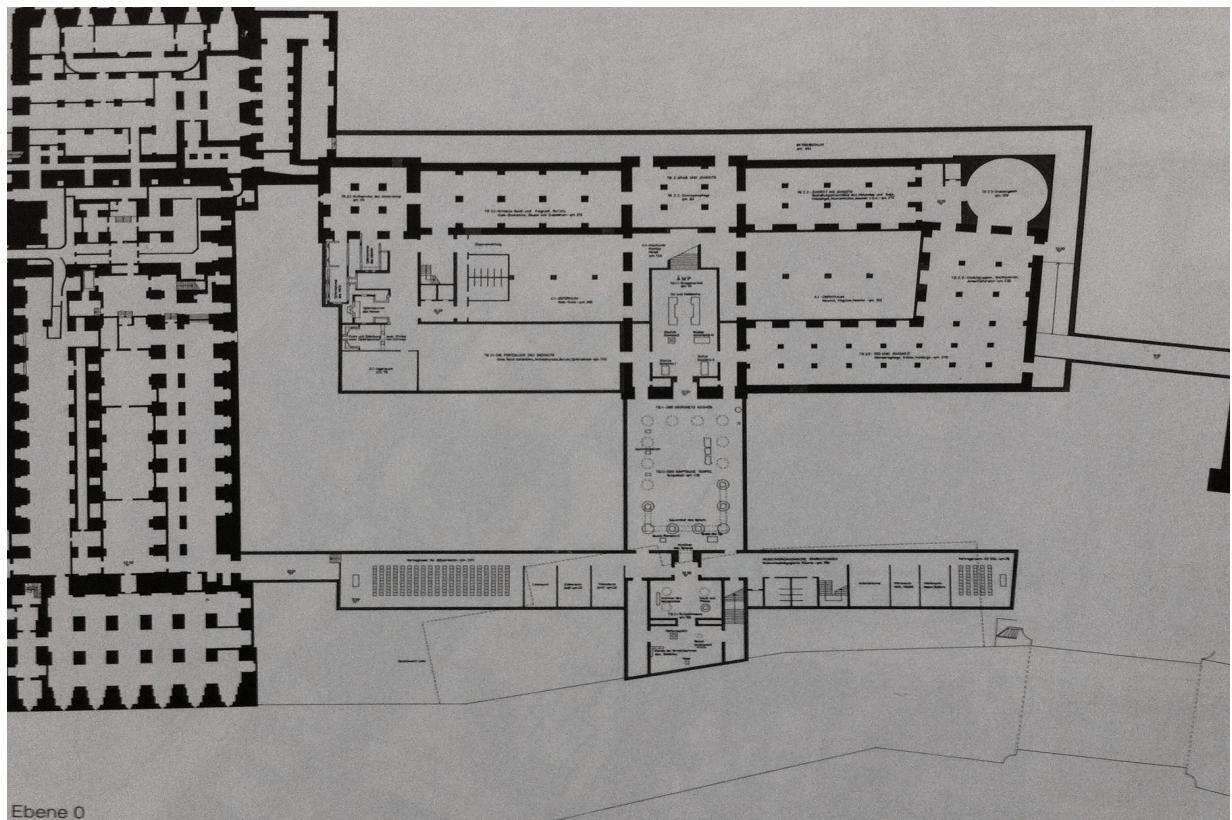


Abb. 28: Grassi, Giorgio: Grundrissentwurf für den Wiederaufbau des Neuen Museums, Ebene 0. (Detail: Verbindung zwischen dem Neubau und dem Neuen Museum). Aus: Wettbewerb Aktuell (5/1994) S. 64.

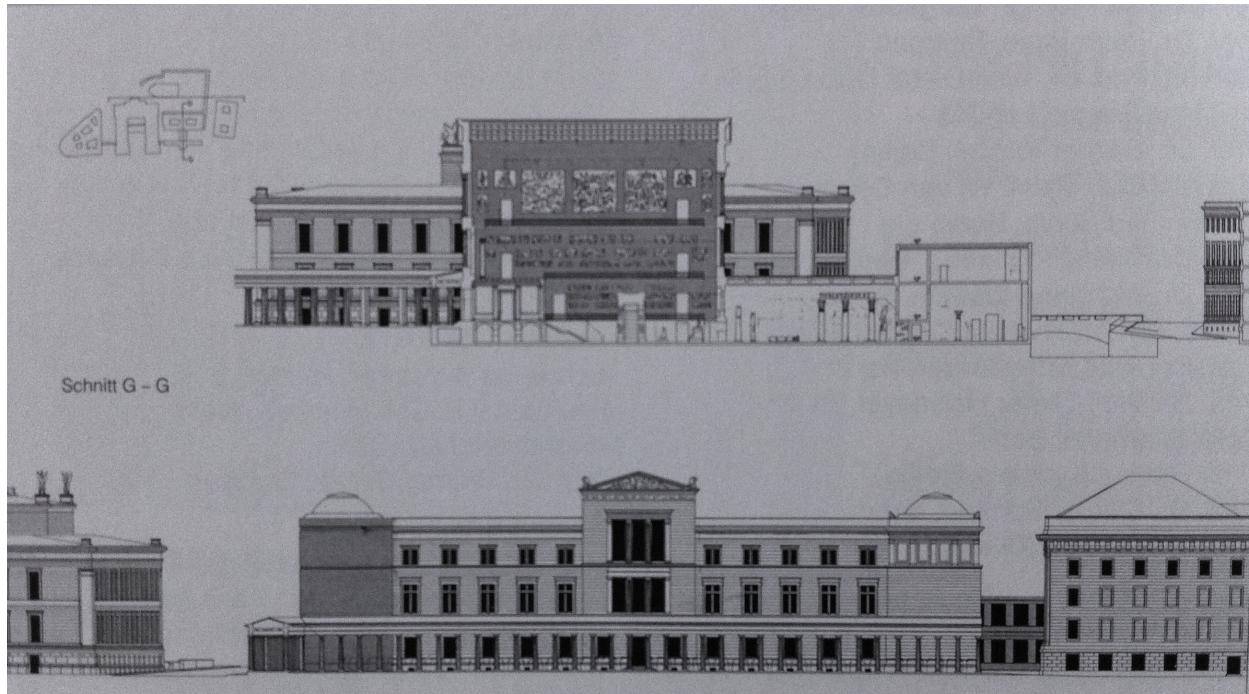


Abb. 29: Grassi, Giorgio: Entwurf für den Wiederaufbau des Neuen Museums. Oben: Querschnitt des Treppenhauses. Blick von Norden. Unten: Kolonnadenhof. Blick von Osten. Aus: Wettbewerb Aktuell (5/1994) S. 64.



Abb. 30: Gehry, Frank O.: Architekturmodell für den Wiederaufbau des Neuen Museums. Blick von Westen. Aus: Wettbewerb Aktuell (5/1994) S. 71.

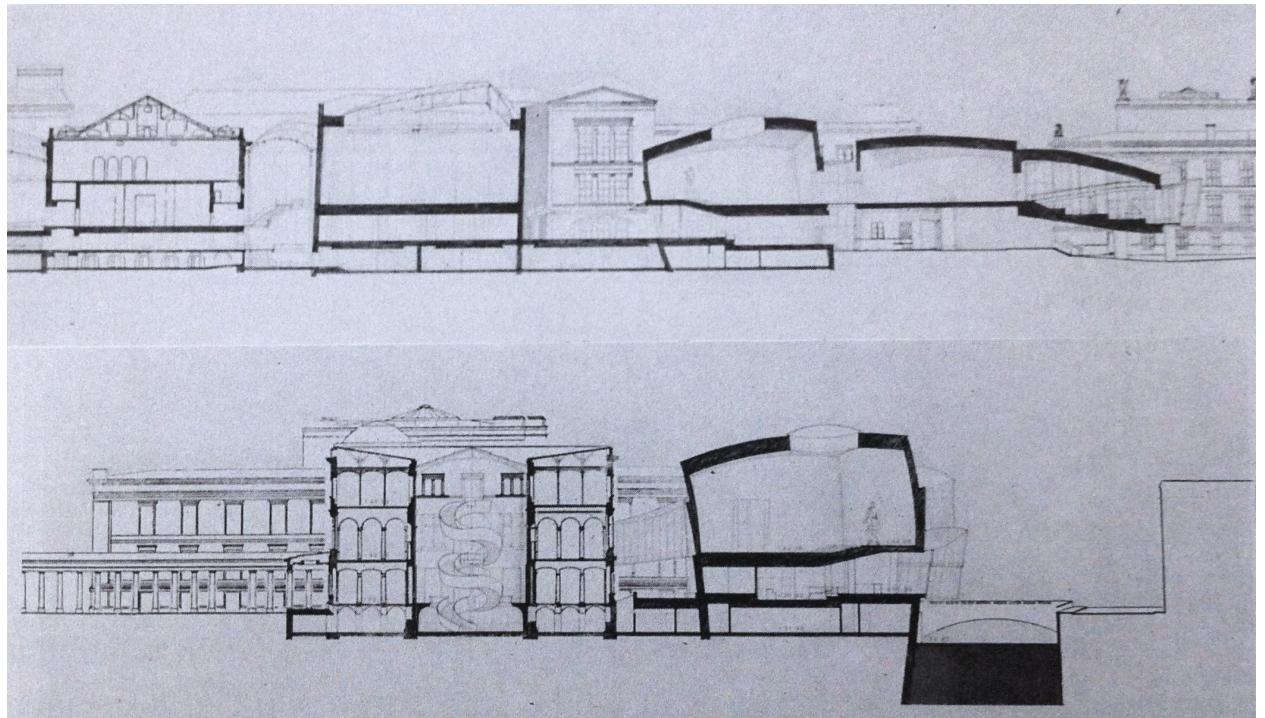


Abb. 31: Gehry, Frank O.: Entwurf für den Wiederaufbau des Neuen Museums. Oben: Querschnitt. Blick von Westen. Unten: Querschnitt. Blick von Norden. Aus: Wettbewerb Aktuell (5/1994) S. 70.

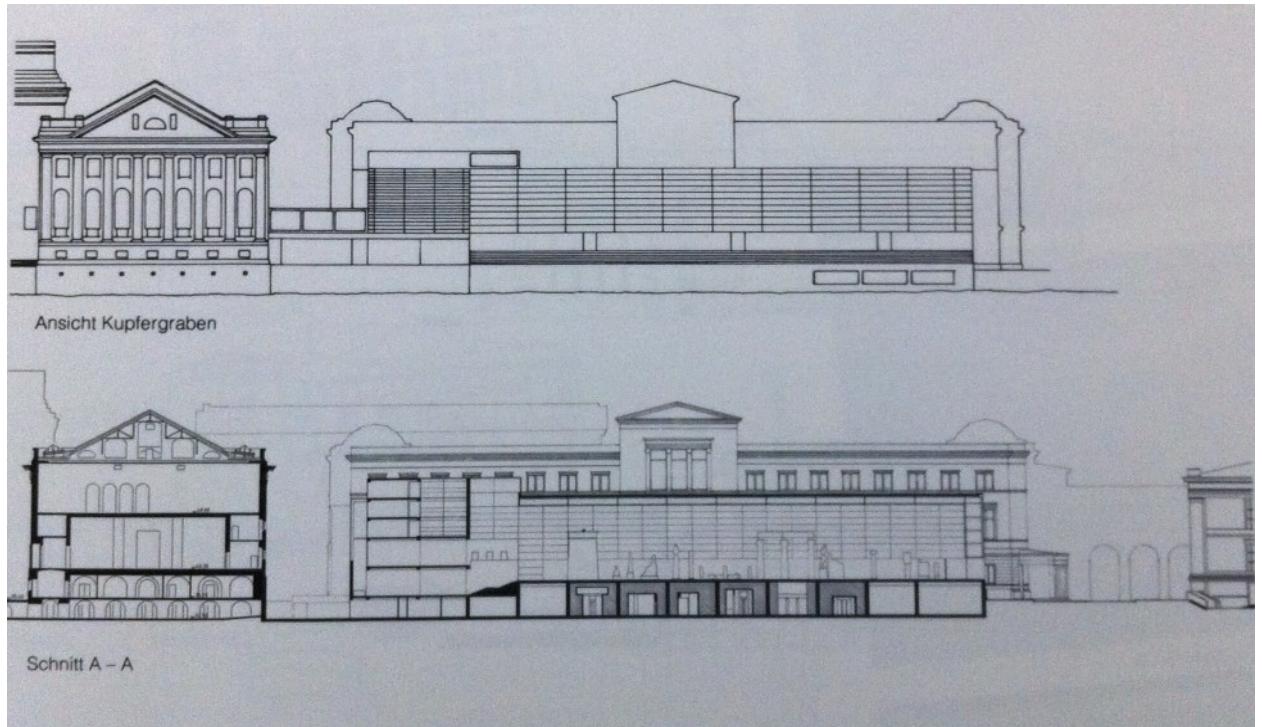


Abb. 32: Chipperfield, David: Entwurf für den Wiederaufbau des Neuen Museums. Oben: Blick von Westen. Unten: Querschnitt. Blick von Westen. Aus: Wettbewerb Aktuell (5/1994) S. 67.

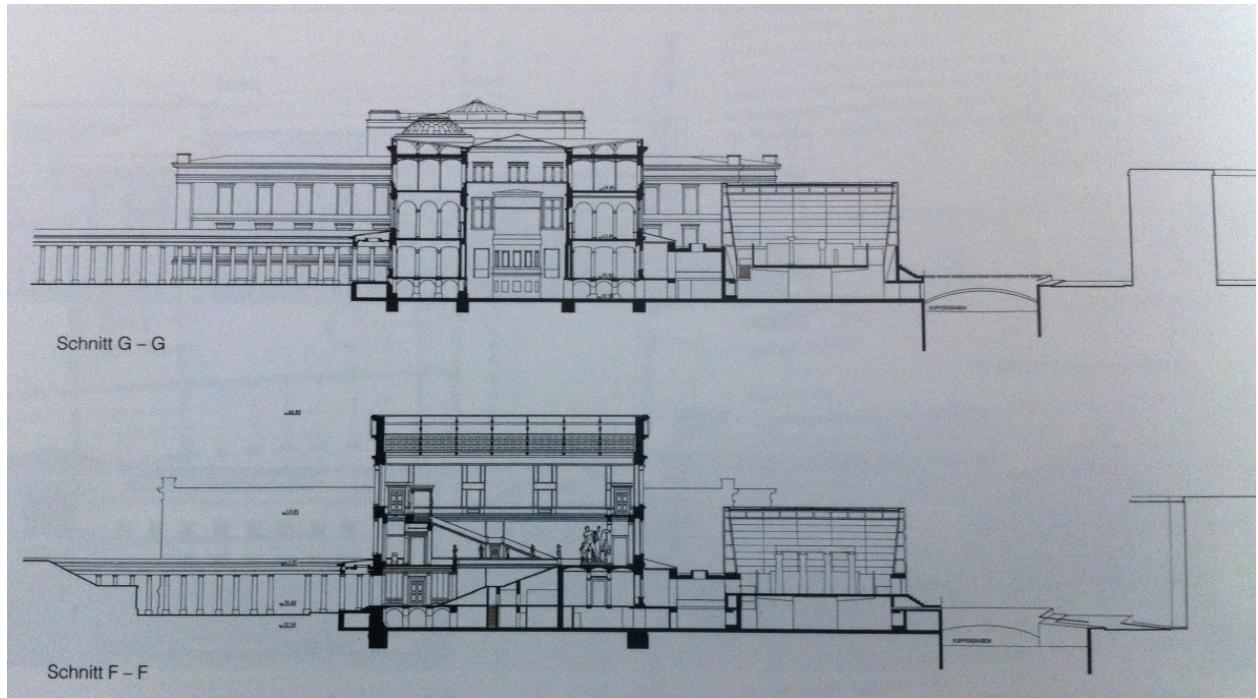


Abb. 33: Chipperfield, David: Entwurf für den Wiederaufbau des Neuen Museums. Oben: Querschnitt. Blick von Norden. Unten: Querschnitt der Treppenhalle. Blick von Norden. Aus: Wettbewerb Aktuell (5/1994) S. 66.

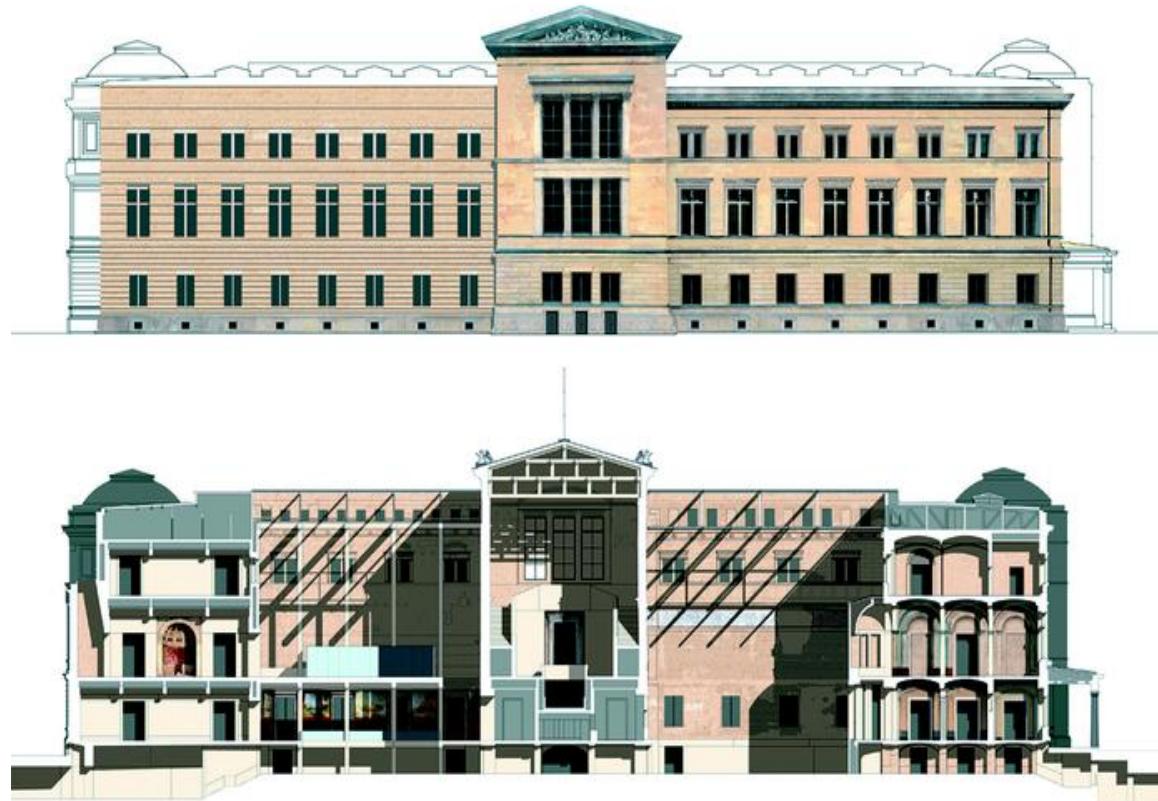


Abb. 34: Chipperfield, David: Entwurf für den Wiederaufbau des Neuen Museums, 1997. Oben: Westfassade. Unten: Querschnitt. Blick nach Osten. Aus: Detail v. 03.03.2010. Quelle: <http://www.detail.de/architektur/themen/neues-museum-in-berlin-2009-000874.html> (Abgerufen am 18.08.2014 um 14.58 Uhr).

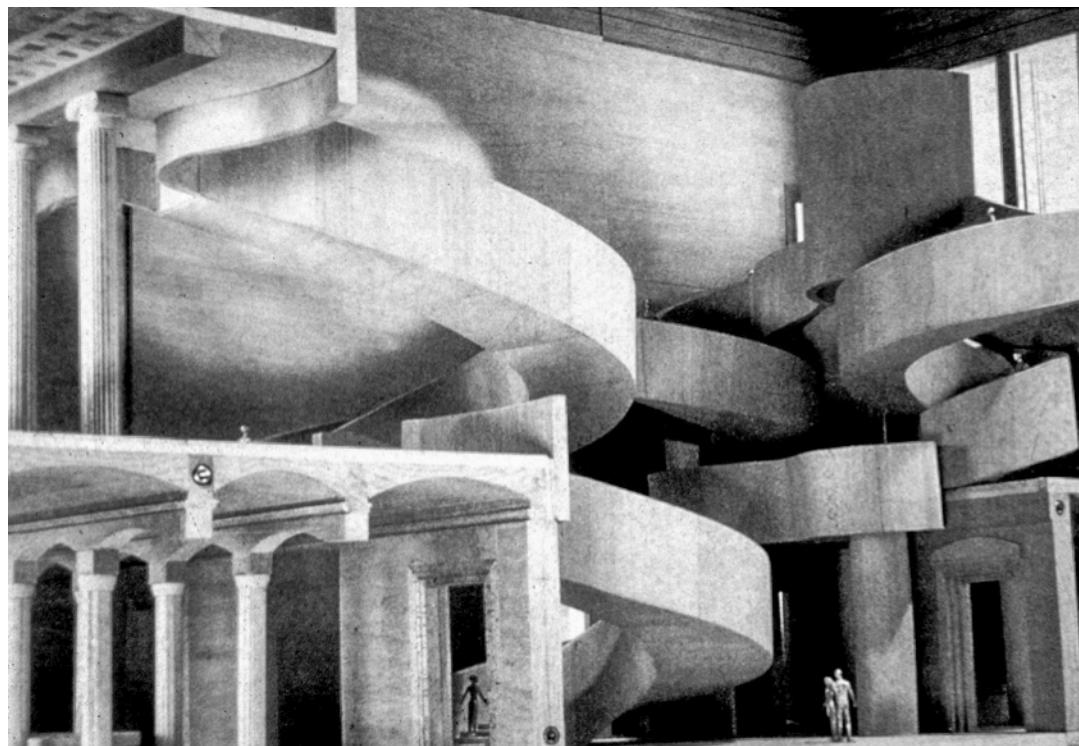


Abb. 35: Gehry, Frank O.: Architekturmodell für den Wiederaufbau der Treppenhalle, 1997. Aus: Hamm (Hg.): Das Neue Museum Berlin (2009) S. 54, Abb. 5.

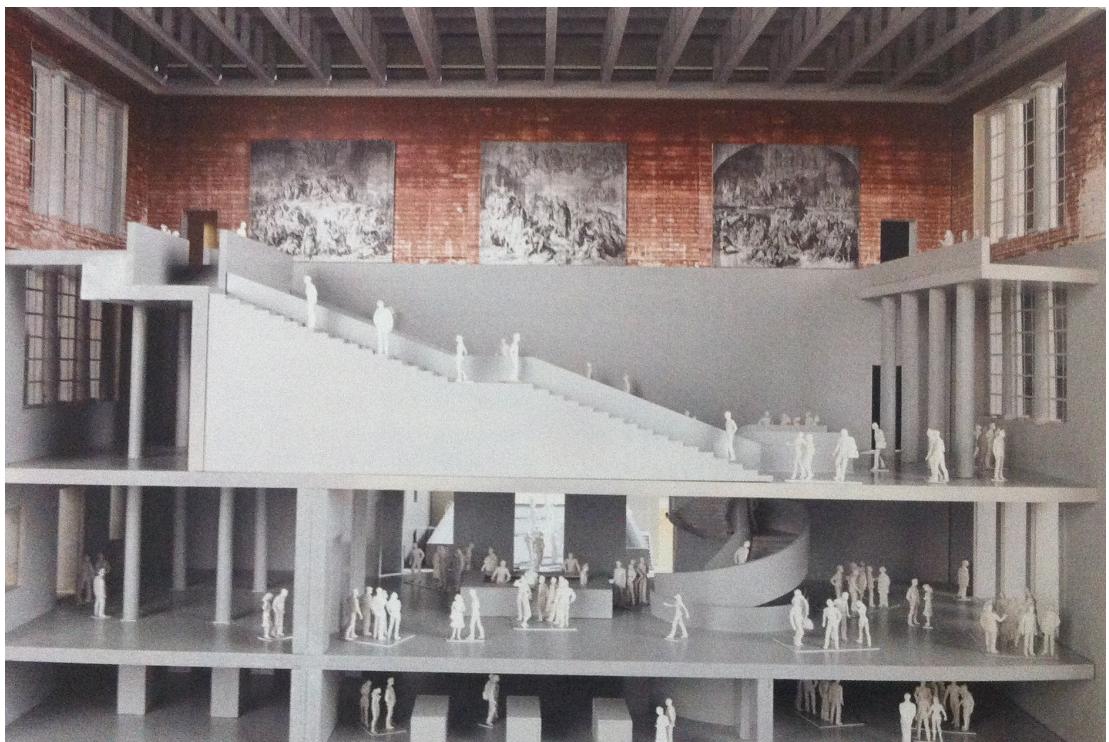


Abb. 36: Chipperfield, David: Neues Museum, Architekturmodell für den Wiederaufbau der Treppenhalle, 1997. Aus: Hamm (Hg.): Das Neue Museum Berlin (2009) S. 54, Abb. 6.



Abb. 37: Guggenheim Museum Bilbao. Frank O. Gehry, erbaut 1997. Aus: Lampugnani/Sachs (Hg.): Museen für ein Neues Jahrtausend (1999) S. 125.



Abb. 38: Neues Museum, Westfassade. Aus: Detail v. 30.09.2009. Quelle: <http://www.detail.de/architektur/themen/einfach-nur-mauerwerk-001317.html> (Abgerufen am 18.08.2014 um 16.16 Uhr).



Abb. 39: Neues Museum, Ostfassade, Aufnahme von 2009.



Abb. 40: Neues Museum, Südosttriforium. Aus: Bauwelt (04/2009) S. 20.



Abb. 41: Neues Museum, Griechischer Hof, Nordwand. Aus: Buttlar: Neues Museum Berlin (2010) S. 57, Abb. 32.



Abb. 42: Neues Museum, Griechischer Hof, Südwand. Aus: Bauwelt (04/2009) S. 22.



Abb. 43: Neues Museum, Ägyptischer Hof. Aus: F.A.Z. v. 15.10.2009. Quelle: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/neues-museum-germanien-kann-so-schwerelos-sein-1873717.html> (Abgerufen am 18.08.2014 um 16.24 Uhr).

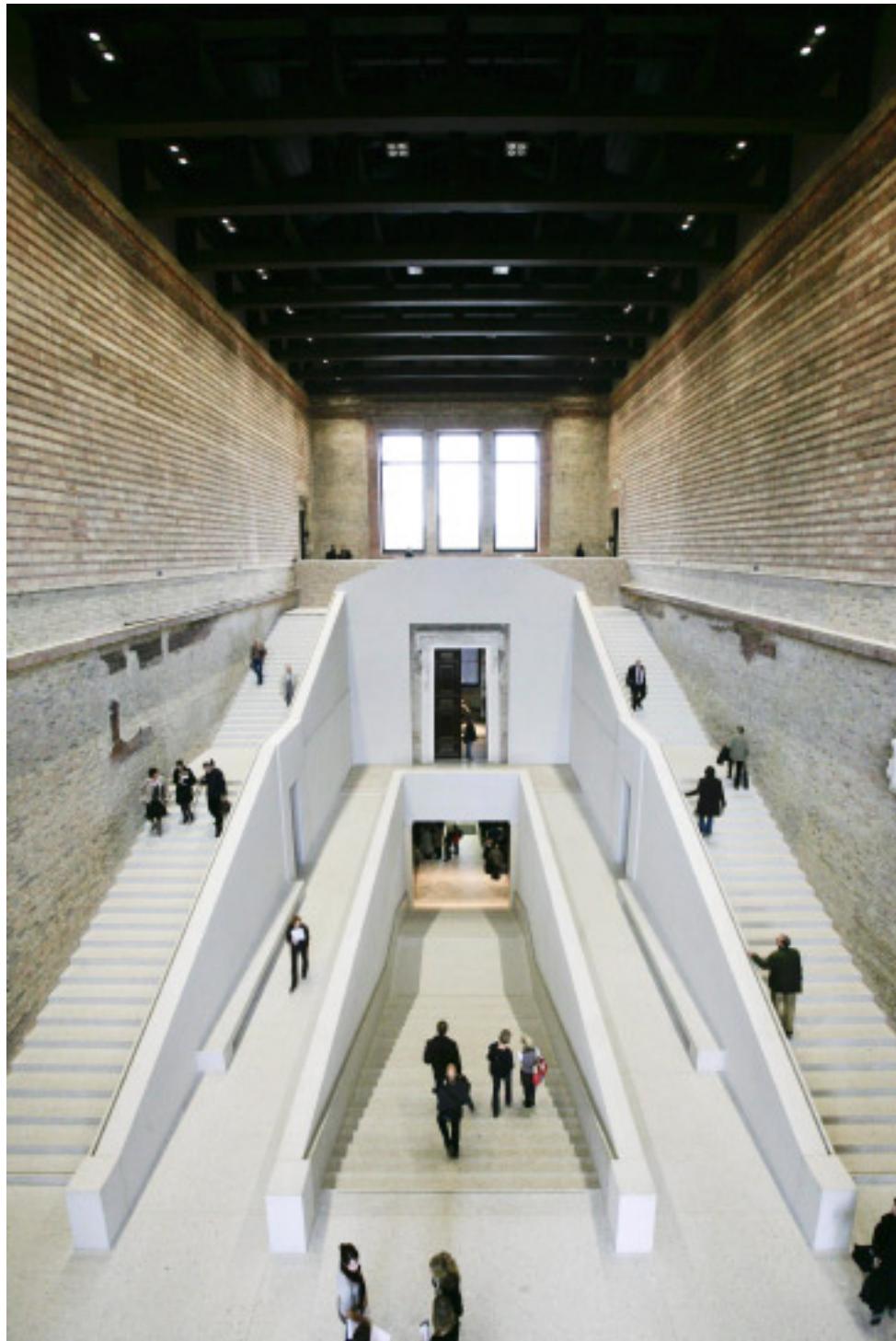


Abb. 44: Neues Museum, Treppenhalle. Blick nach Osten. Aus: F.A.Z. v. 15.10.2009.
Quelle: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/neues-museum-germanien-kann-so-schwerelos-sein-1873717.html> (Abgerufen am 18.08.2014 um 16.28 Uhr).

高須賀晋原図展



Abb. 45: Takasuga, Shin: Bahnschwellenhaus. (Detail: Dach), erbaut 1980. Aus: Waseda Scott Hall Gallery, Online-Datenbank. Quelle: <http://www.hoshien.or.jp/gallery/exhibitions/exhibitions-kakodai.html> (Abgerufen am 18.08.2014 um 16.31 Uhr).



Abb. 46: Neues Museum, Niobidensaal. Aus: Buttlar: Neues Museum Berlin (2010) S. 79, Abb. 48.

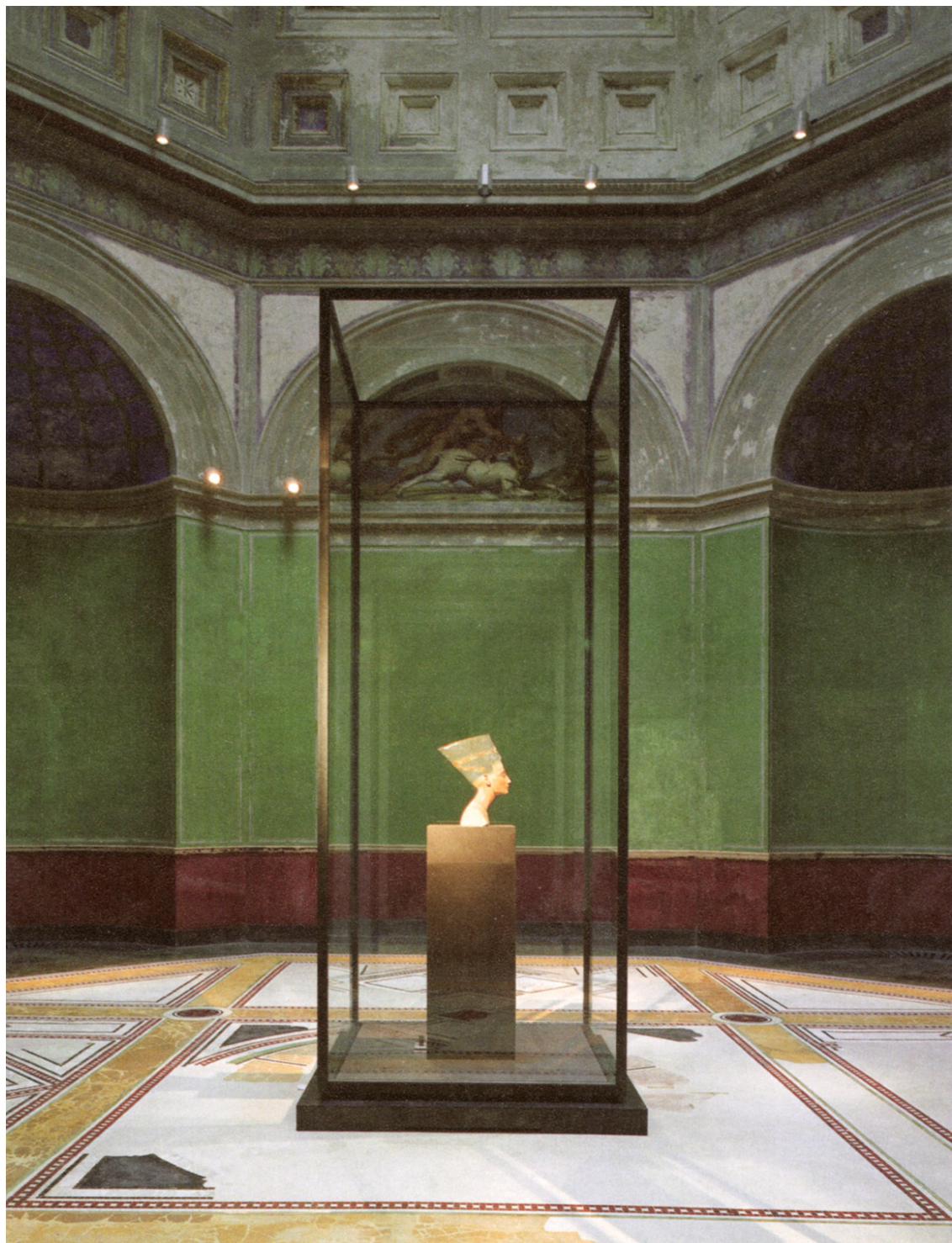


Abb. 47: Neues Museum, Nordkuppelsaal. Aus: Buttlar: Neues Museum Berlin (2010), S. 77, Abb. 47.



Abb. 48: Neues Museum, Flachkuppelsaal. Aus: Bauwelt (04/2009) S. 31.

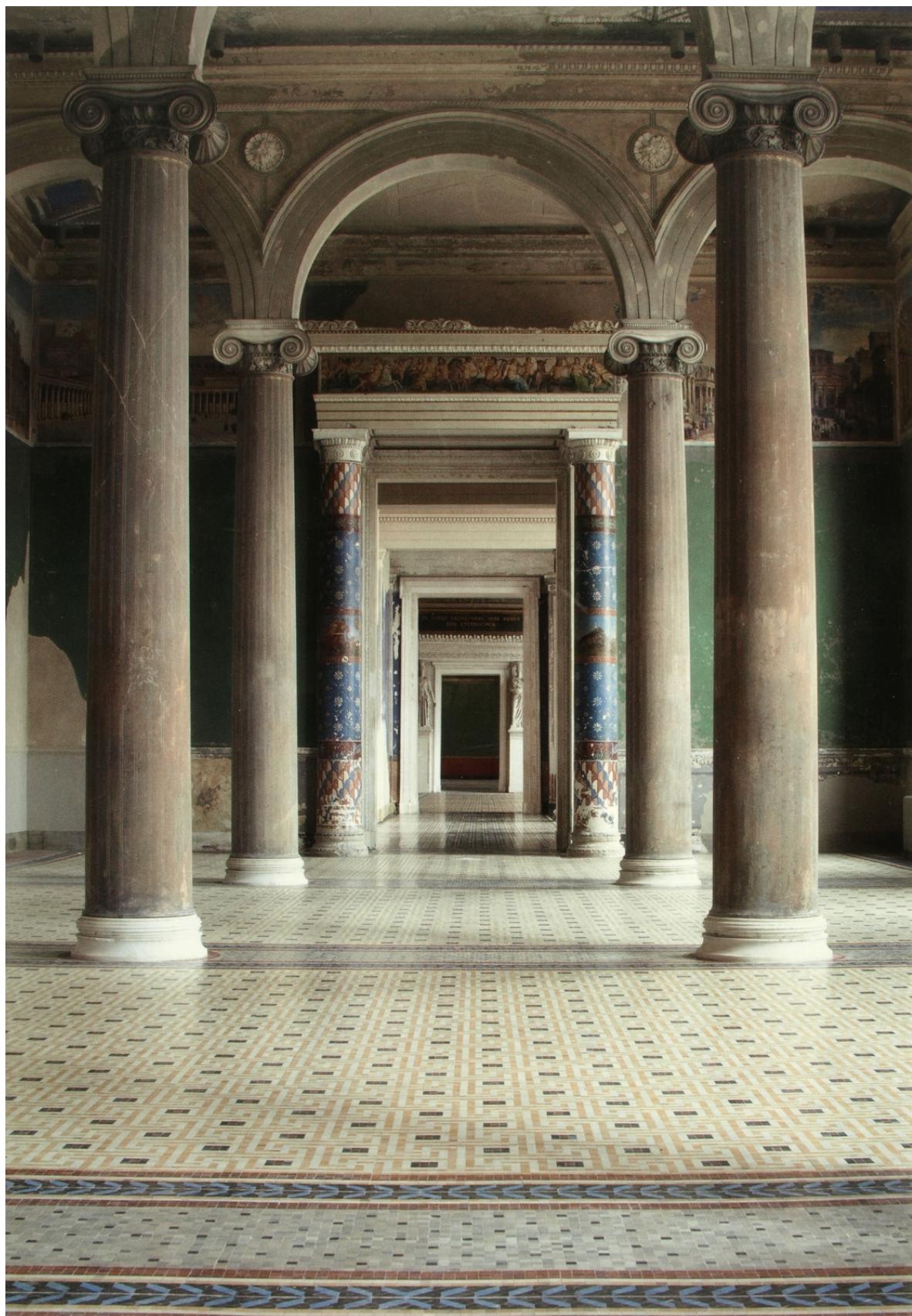


Abb. 49: Neues Museum, Römischer Saal. Blick nach Norden. Aus: Bauwelt (04/2009) S. 35.



Abb. 50: Neues Museum, Griechischer Saal. Aus: Buttlar: Neues Museum Berlin (2010) S. 75, Abb. 45.

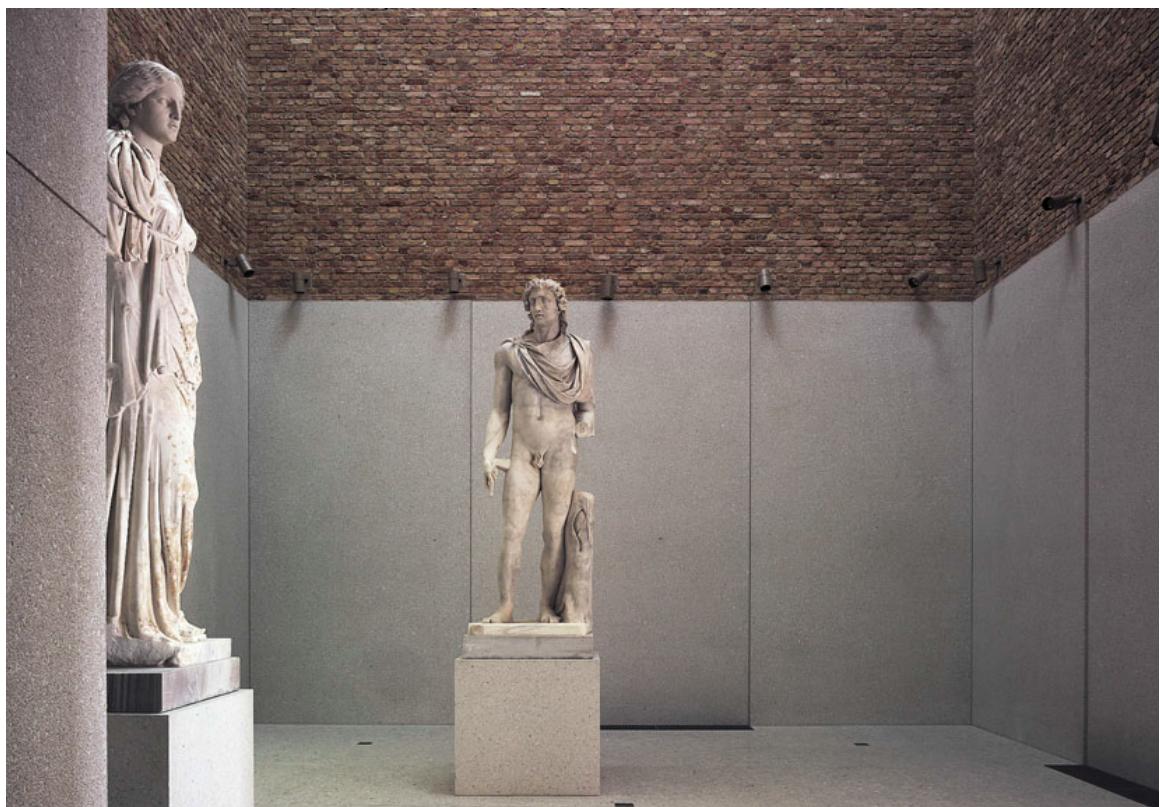


Abb. 51: Neues Museum, Südkuppelsaal. Aus: Bauwelt (04/2009) S. 24.

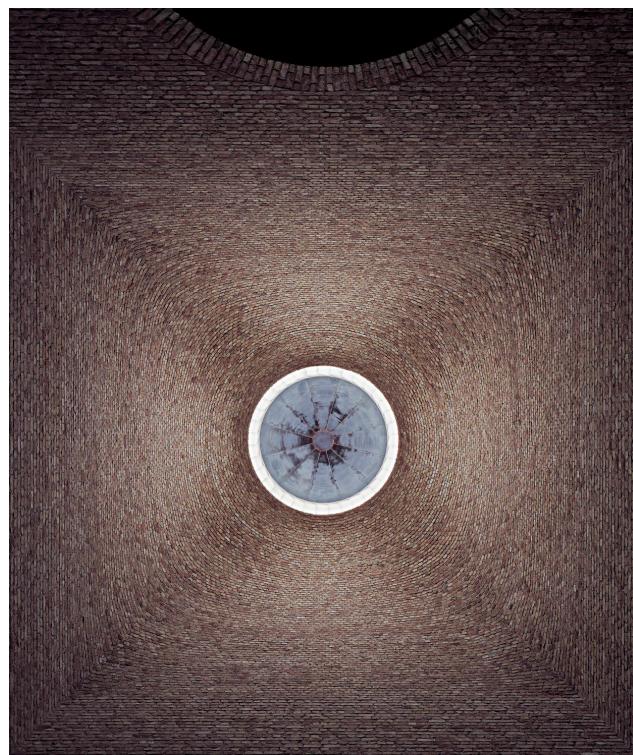


Abb. 51a: Neues Museum, Decke des Südkuppelsaals. Aus: Bauwelt (04/2009), S. 25.

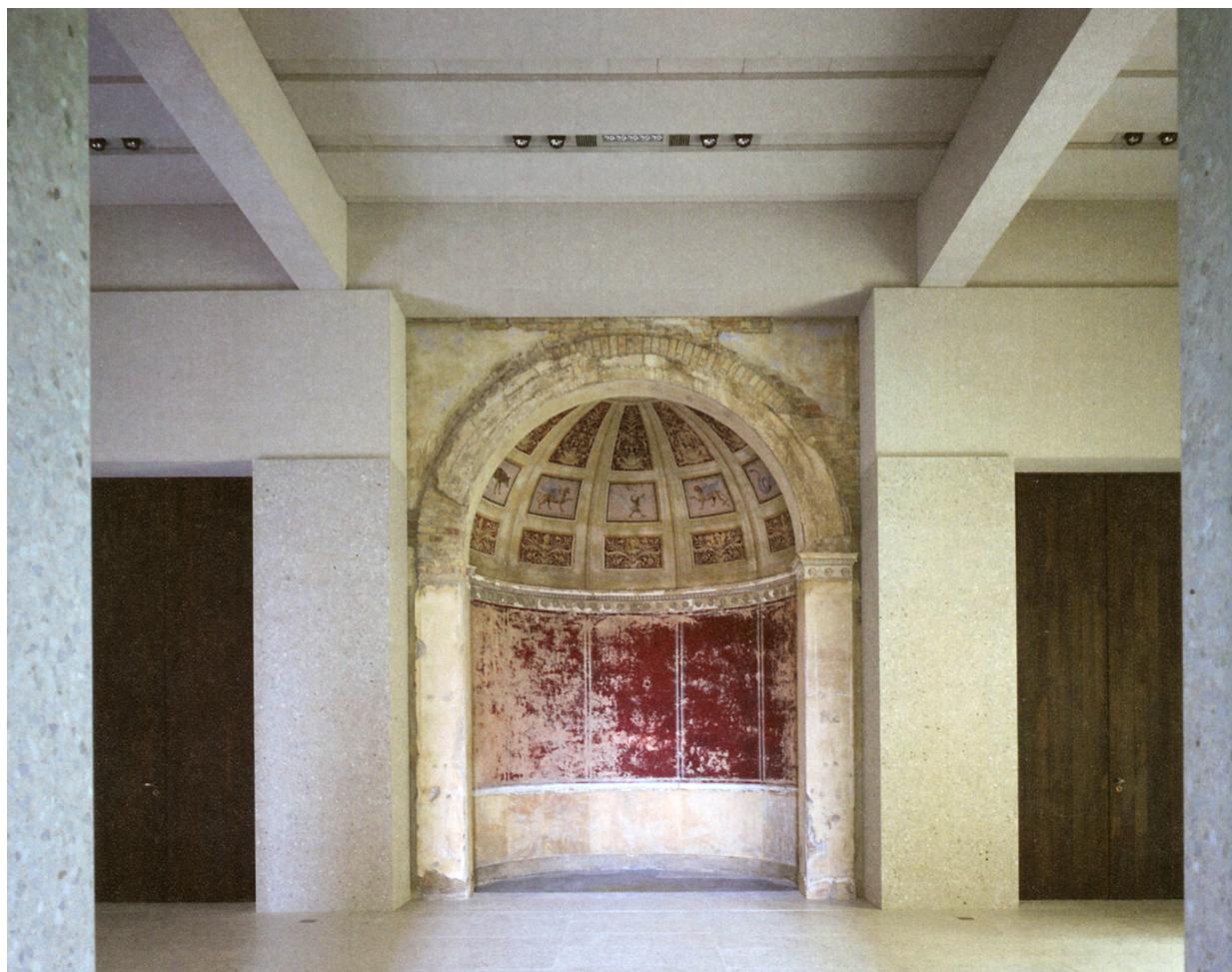


Abb. 52: Neues Museum, Apolloraum. Aus: Buttlar: Neues Museum Berlin (2010) S. 76, Abb. 46.



Abb. 53: Neues Museum, Treppenhalle. Blick nach Westen. Aus: F.A.Z. v. 02.03.2009.

Quelle: <http://media0.faz.net/ppmedia/aktuell/feuilleton/2788758843/1.934792/default/blick-ins-foyer.jpg> (Abgerufen am 20.08.2014 um 11.13 Uhr).



Abb. 54: Neues Museum, Niobidensaal. Aus: F.A.Z. v. 15.10.2009. Quelle: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/neues-museum-germanien-kann-so-schwerelos-sein-1873717.html> (Abgerufen am 18.08.2014 um 16.44 Uhr).



Abb. 55: Neues Museum, Römischer Saal. (Detail: Portal mit dekorierten Säulen), Aufnahme von 2012.

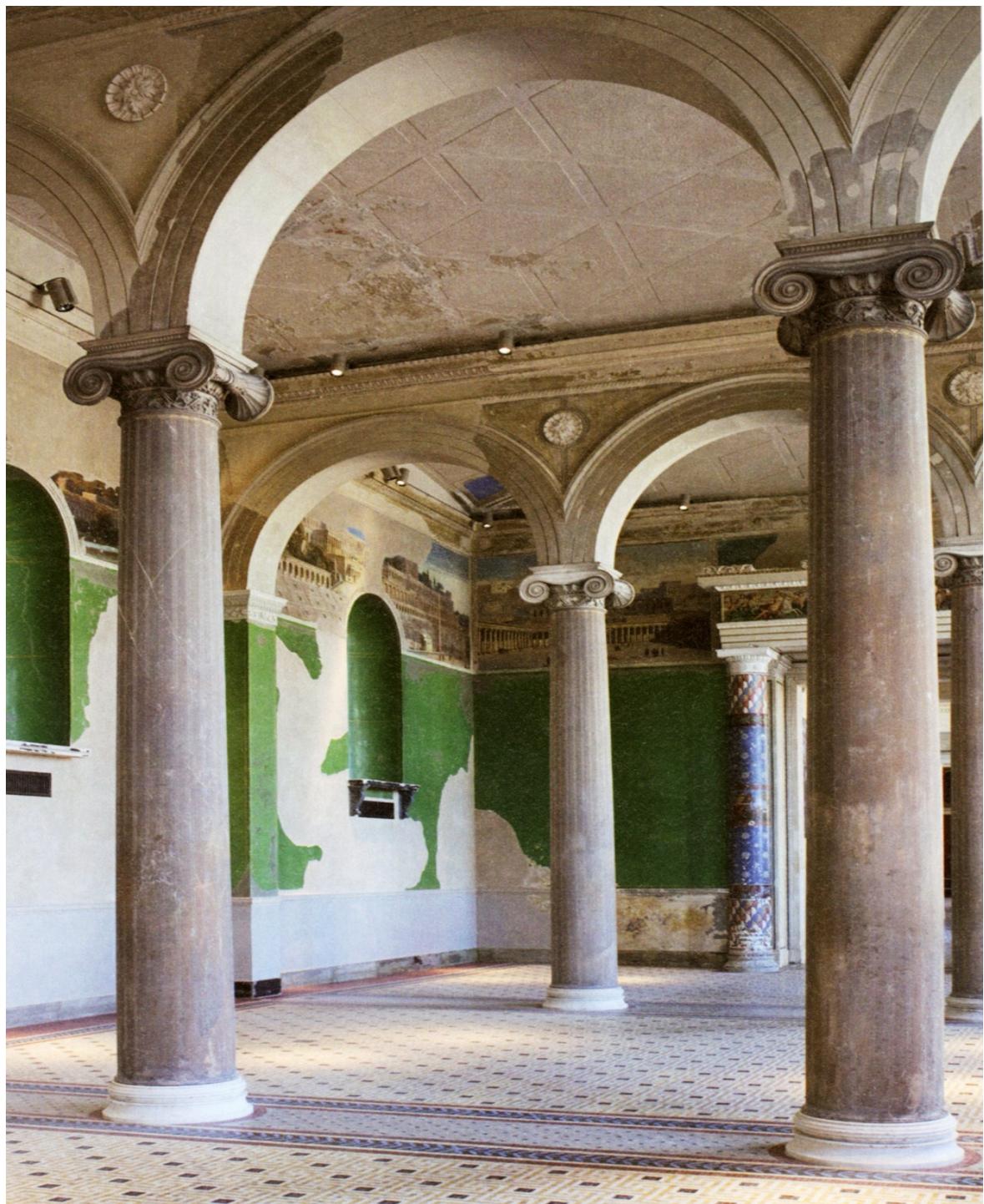


Abb. 56: Neues Museum, Römischer Saal. Blick nach Nordwesten. Aus: Buttlar: Neues Museum Berlin (2010), S. 81, Abb. 50.



Abb. 57: Neues Museum, Römischer Saal. (Detail: Deckenrestaurierung). Aus: Blauert (Hg.): Neues Museum (2009), S. 184.



Abb. 58: Neues Museum, Römischer Saal. Blick nach Süden. Aus: Blauert (Hg.): Neues Museum (2009), S. 185.



Abb. 59: Neues Museum, Römischer Saal. Blick nach Norden, 2009. Aus: Online-Datenbank Artnet. Quelle: <http://www.artnet.de/magazine/das-neue-museum-berlin-wird-wiedereroffnet/images/4/> (Abgerufen am 20.08.2014 um 11.17 Uhr).

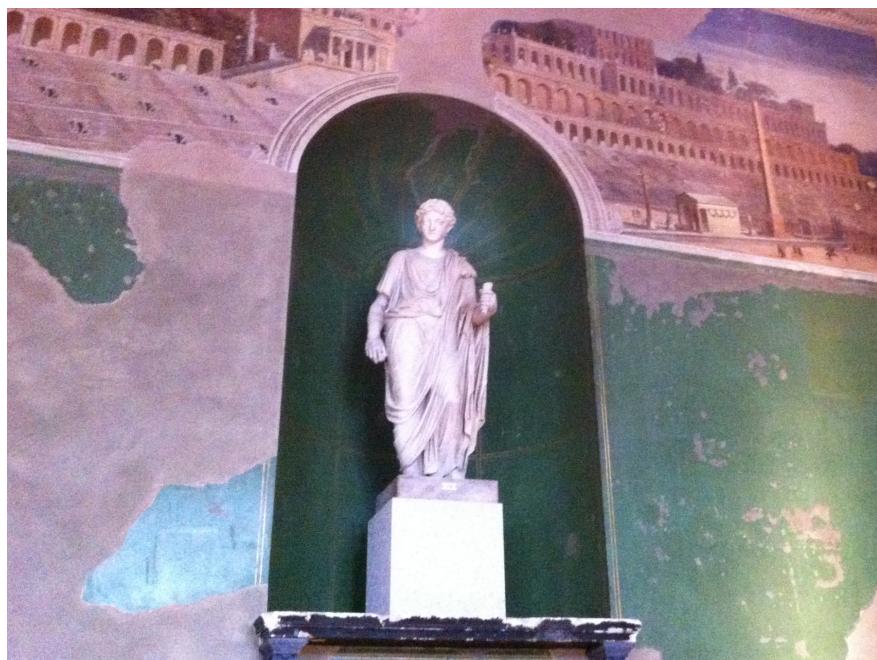


Abb. 60: Neues Museum, Römischer Saal. (Detail: restaurierte Nische), Aufnahme von 2012.



Abb. 61: Neues Museum, Griechischer Saal. Aus: Blauert (Hg.): Neues Museum (2009) S. 143.



Abb. 62: Neues Museum, Vaterländischer Saal, 2012.

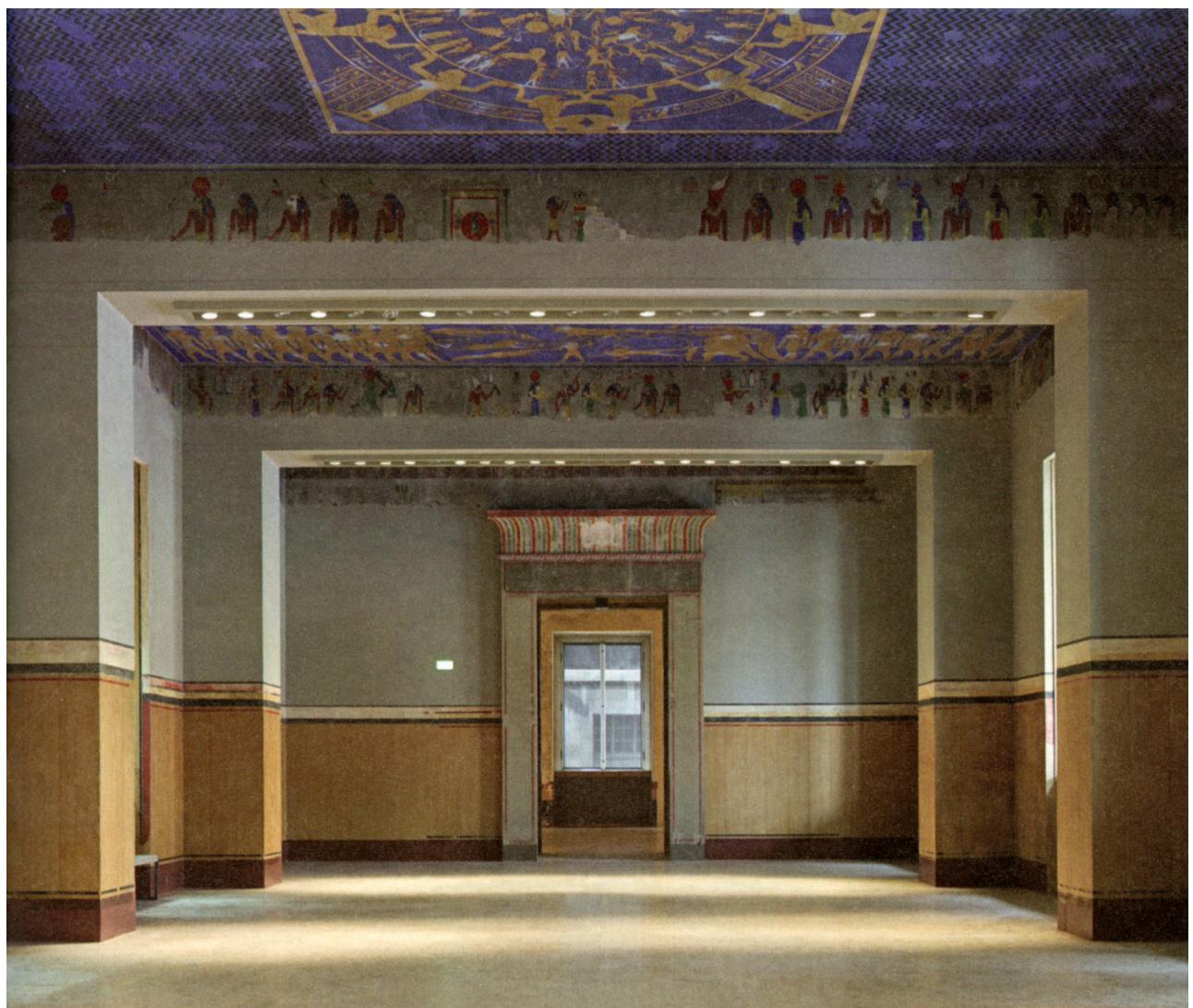


Abb. 63: Neues Museum, Mythologischer Saal. Aus: Buttlar: Neues Museum Berlin (2010) S. 47, Abb. 24.



Abb. 64: Neues Museum, Treppenhalle. Blick nach Süden. Aus: Buttlar: Neues Museum Berlin (2010) S. 65, Abb. 38.



Abb. 65: Neues Museum, Bernwardzimmer. Aus: Blauert (Hg.): Neues Museum (2009) S. 27.

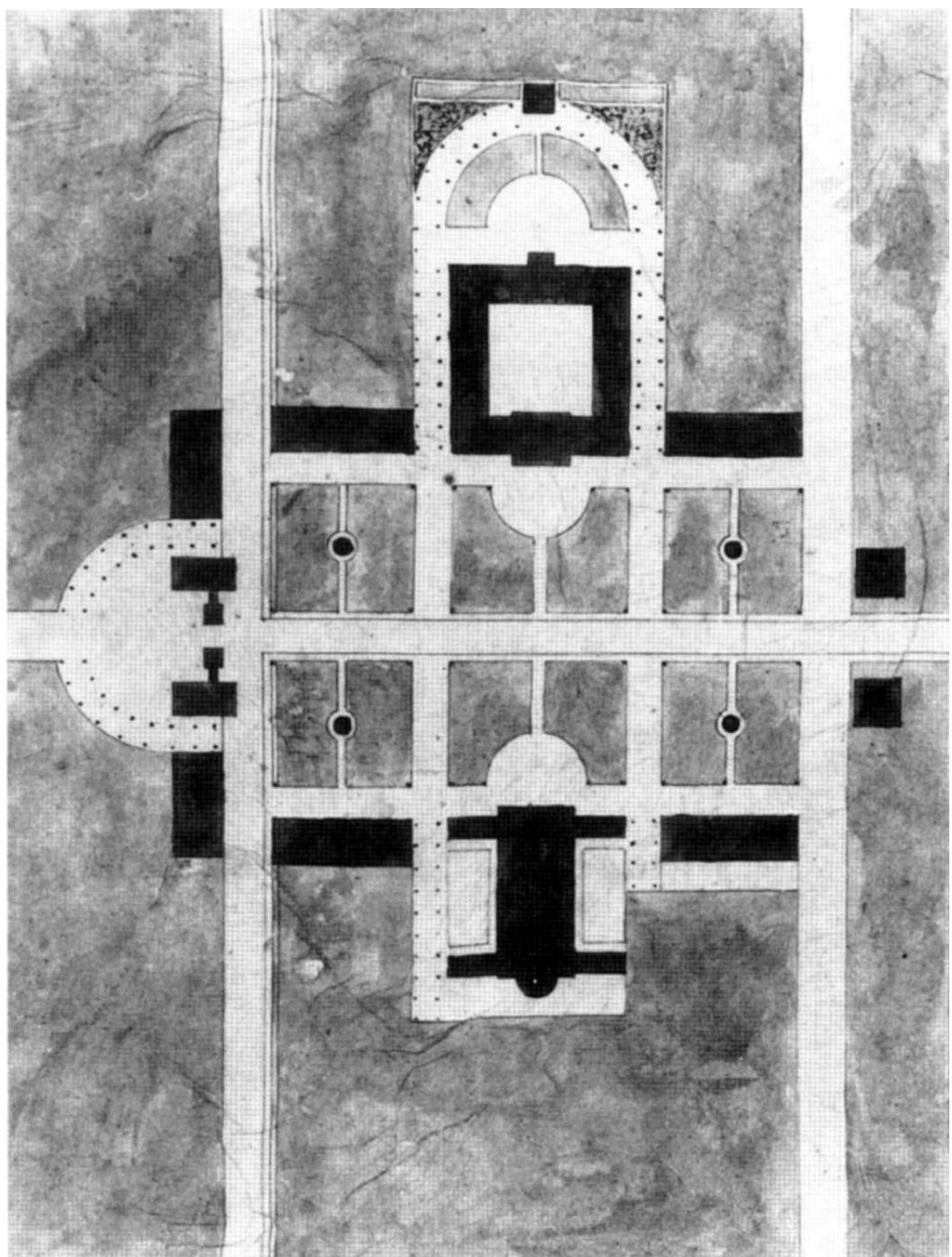


Abb. 66: Klenze, Leo von: Grundriss des Königsplatzes, 1819–1820. Aus: Buttlar: Leo von Klenze (1999) S. 134, Abb. 150.

GRUNDRISS DER GLYPTOTHEK.

- | | |
|-------------------------|---|
| I. PORTICUS. | IX. SAAL AL FRESCO GEMALT. |
| II. HAUPT VESTIBULE. | X. ZWISCHENSAAL. |
| III. AEGYPTISCHER SAAL. | XI. SAAL AL FRESCO GEMALT. |
| IV. INKUNABEL SAAL. | XII. HEROEN SAAL. |
| V. AEGINETEN SAAL. | XIII. ROEMER SAAL. |
| VI. APOLLO SAAL. | XIV. SAAL DER BRONZEN UND
FARBIGEN STEINE. |
| VII. BACHISCHER SAAL. | XV. SAAL DER NEUEREN. |
| VIII. NIOBIDEN SAAL. | |

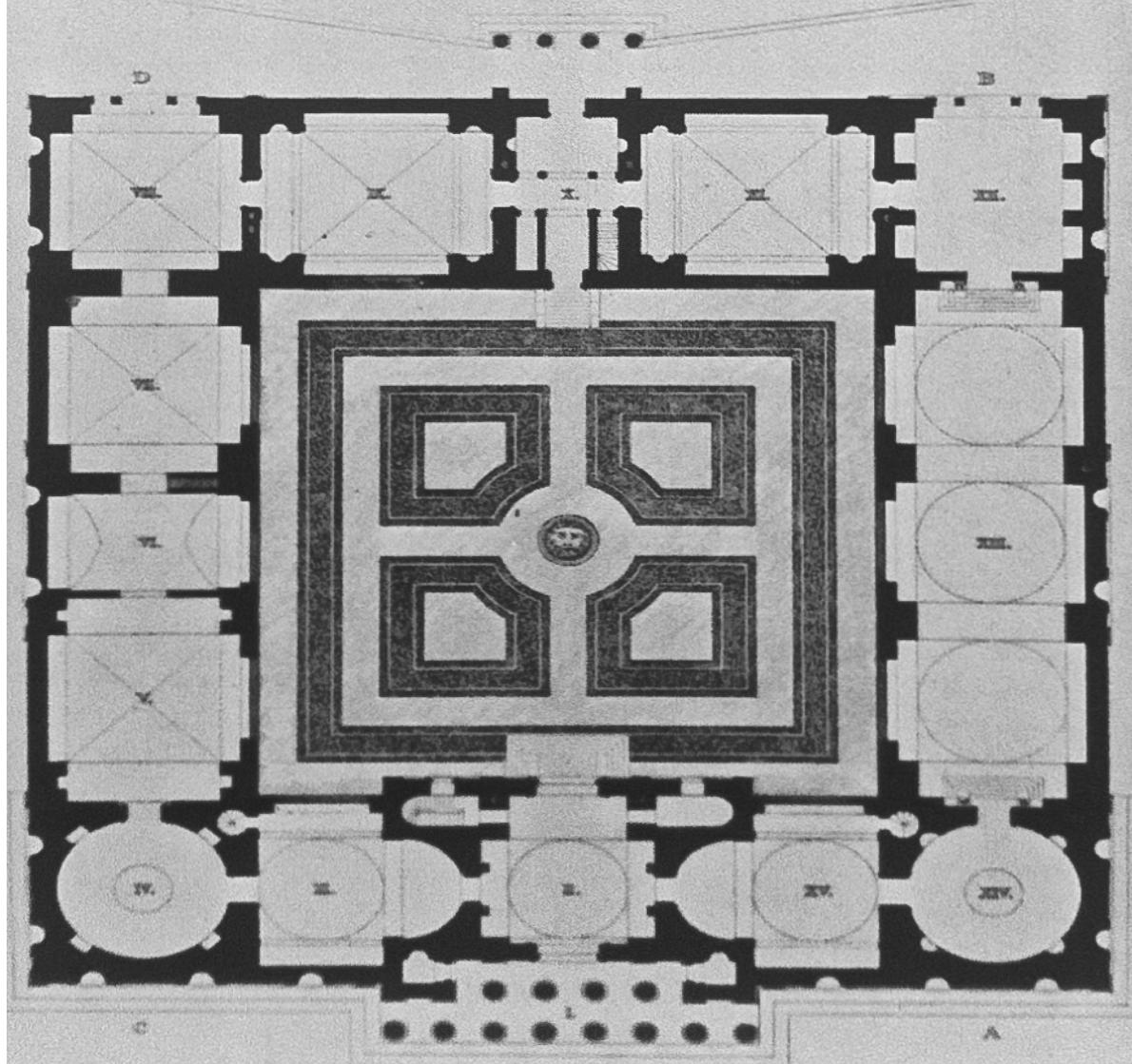


Abb. 67: Klenze, Leo von: Glyptothek, Grundriss, 1830. Aus: Vierneisel/Leinz (Hg.): Glyptothek München (1980) S. 502, Abb. 149.

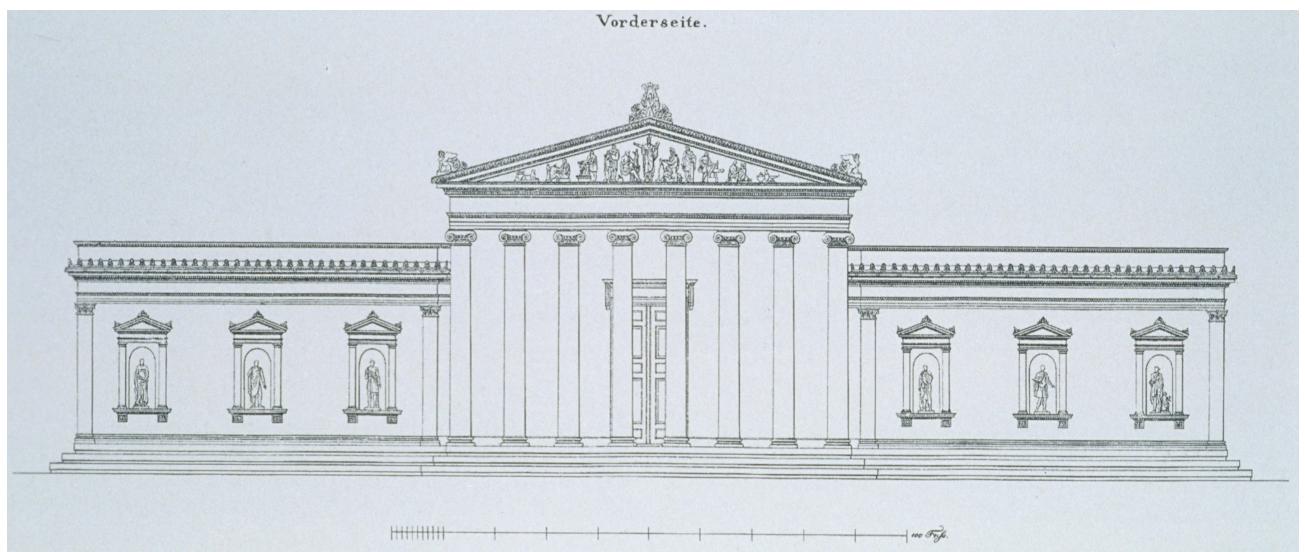


Abb. 68: Klenze, Leo von: Glyptothek, Hauptfassade, 1830. Aus: Buttlar, Leo von Klenze (1999) S. 120, Abb. 131.

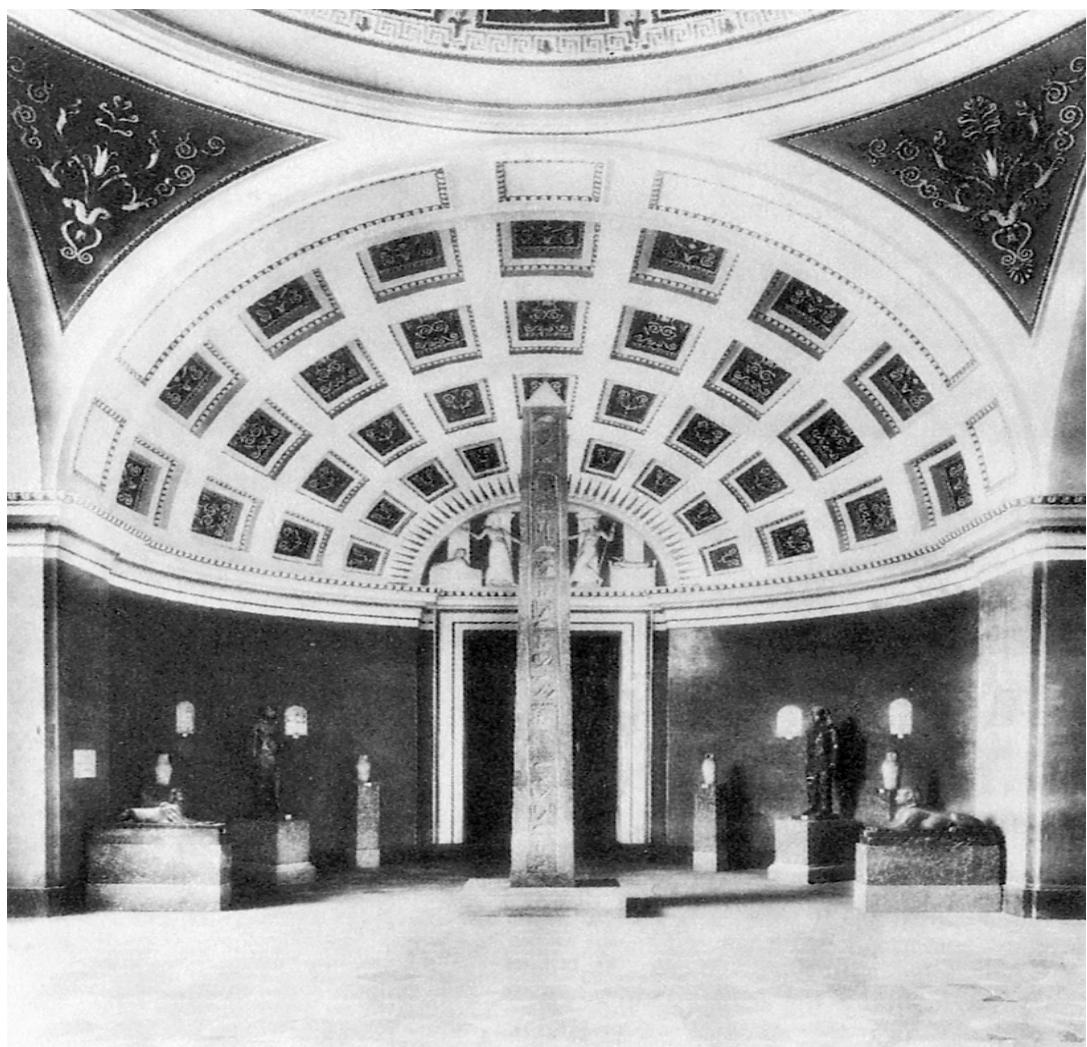


Abb. 69: Glyptothek, Ägyptischer Saal. Zustand vor dem Zweiten Weltkrieg. Aus: Vierneisel/Leinz (Hg.): Glyptothek München (1980) S. 197, Abb. 1.

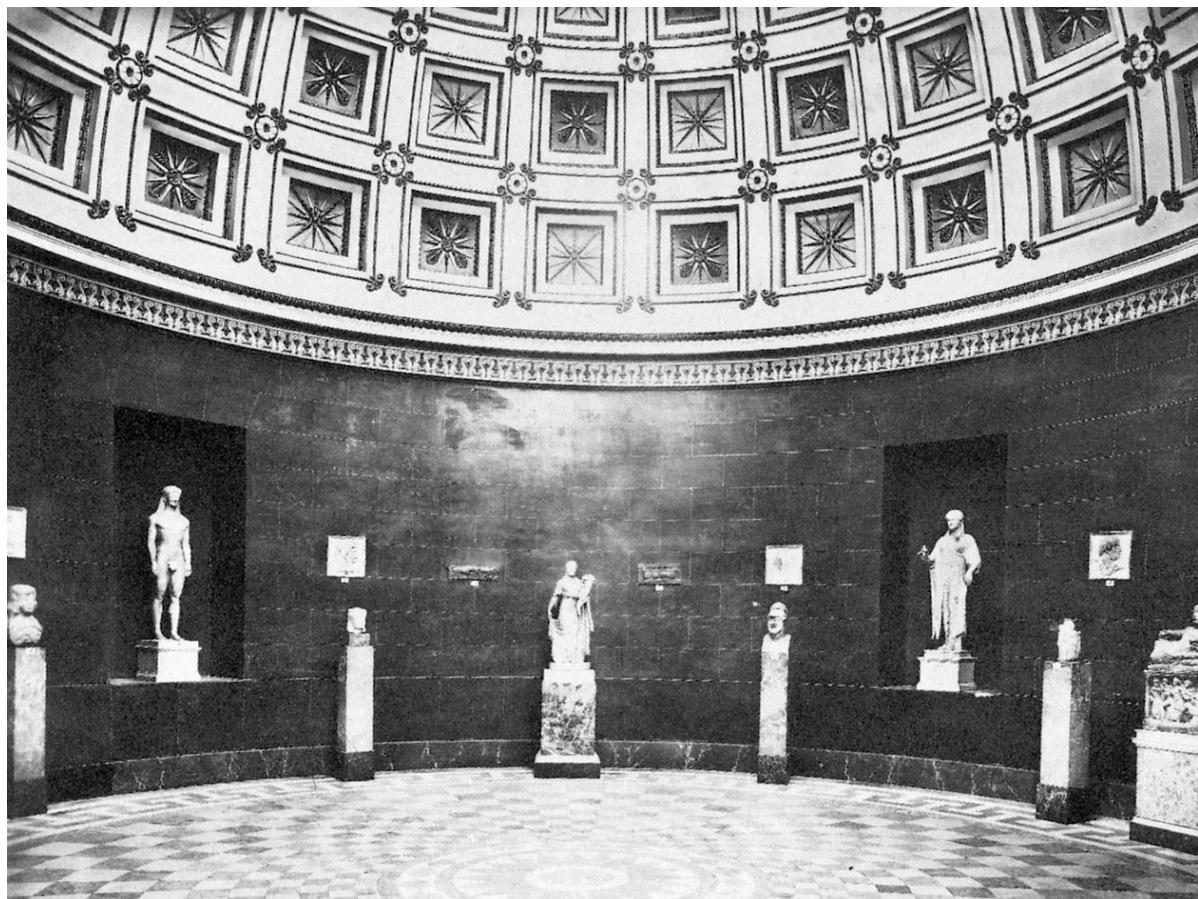


Abb. 70: Glyptothek, Inkunabelsaal, um 1864. Aus: Frese et al. (Hg.): Ein Griechischer Traum (1986) S. 338.

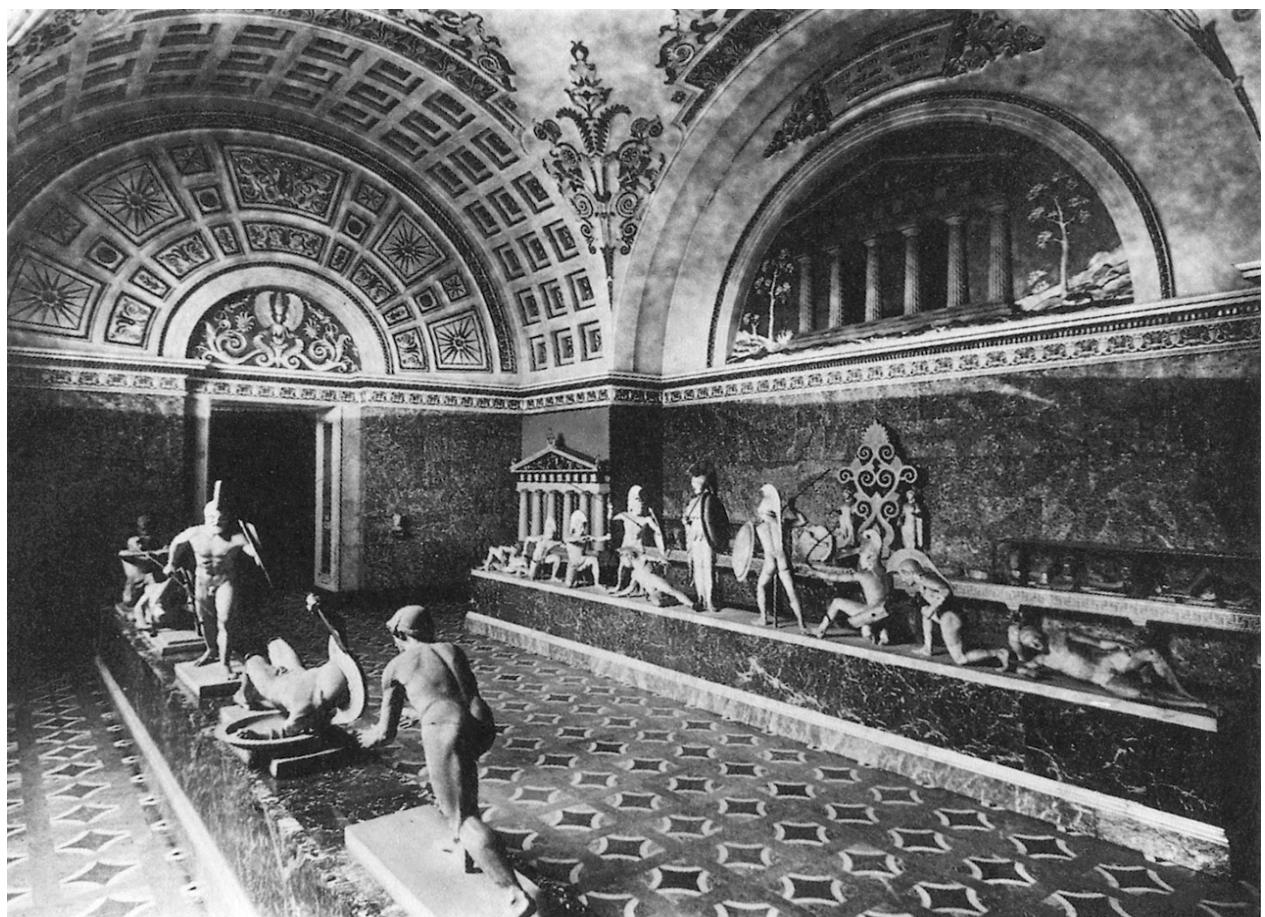


Abb. 71: Glyptothek, Äginetensaal, um 1864. Aus: Frese et al. (Hg.): Ein Griechischer Traum (1986) S. 339.

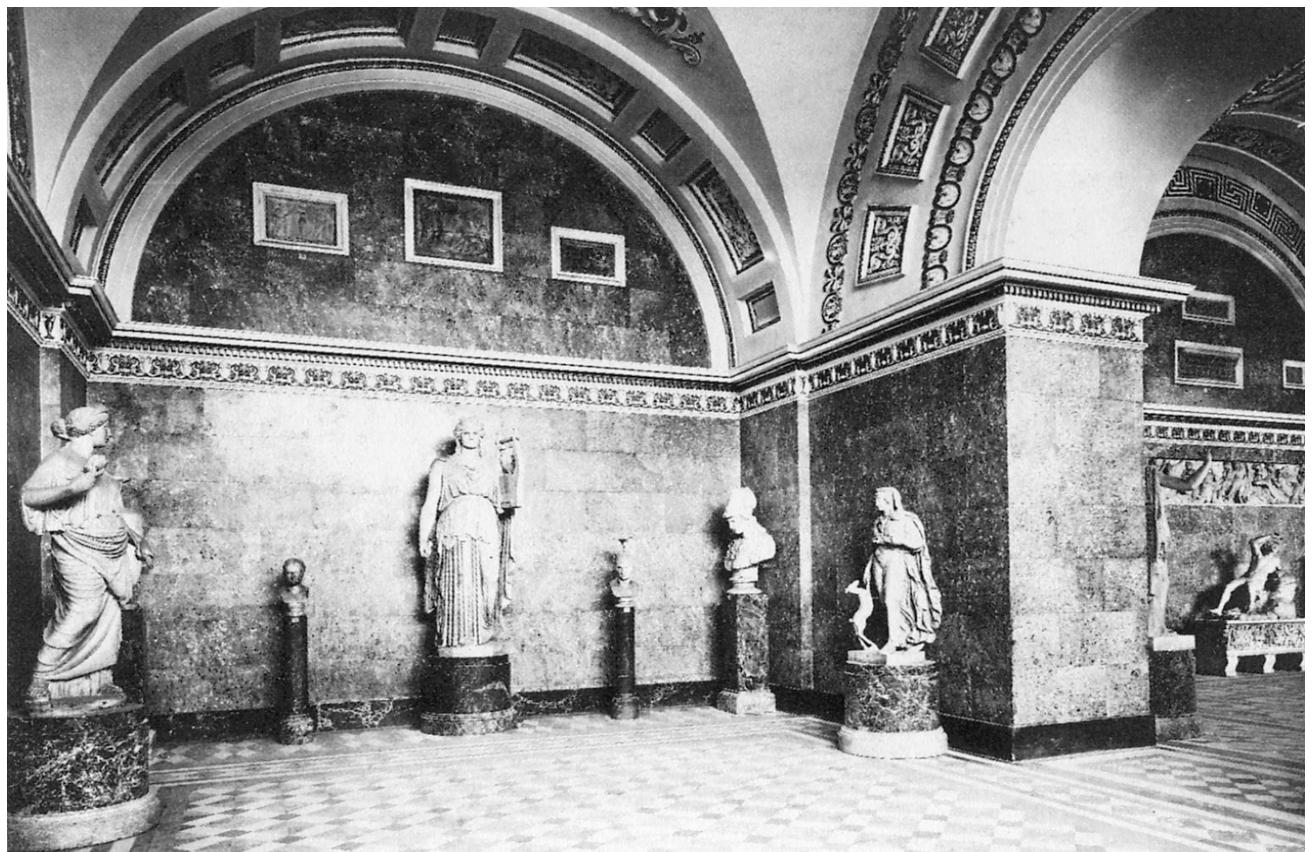


Abb. 72: Glyptothek, Apollosaal, um 1864. Aus: Frese et al. (Hg.): Ein Griechischer Traum (1986) S. 340.



Abb. 73: Glyptothek, Bacchussaal, um 1864. Aus: Frese et al. (Hg.): Ein Griechischer Traum (1986) S. 341.

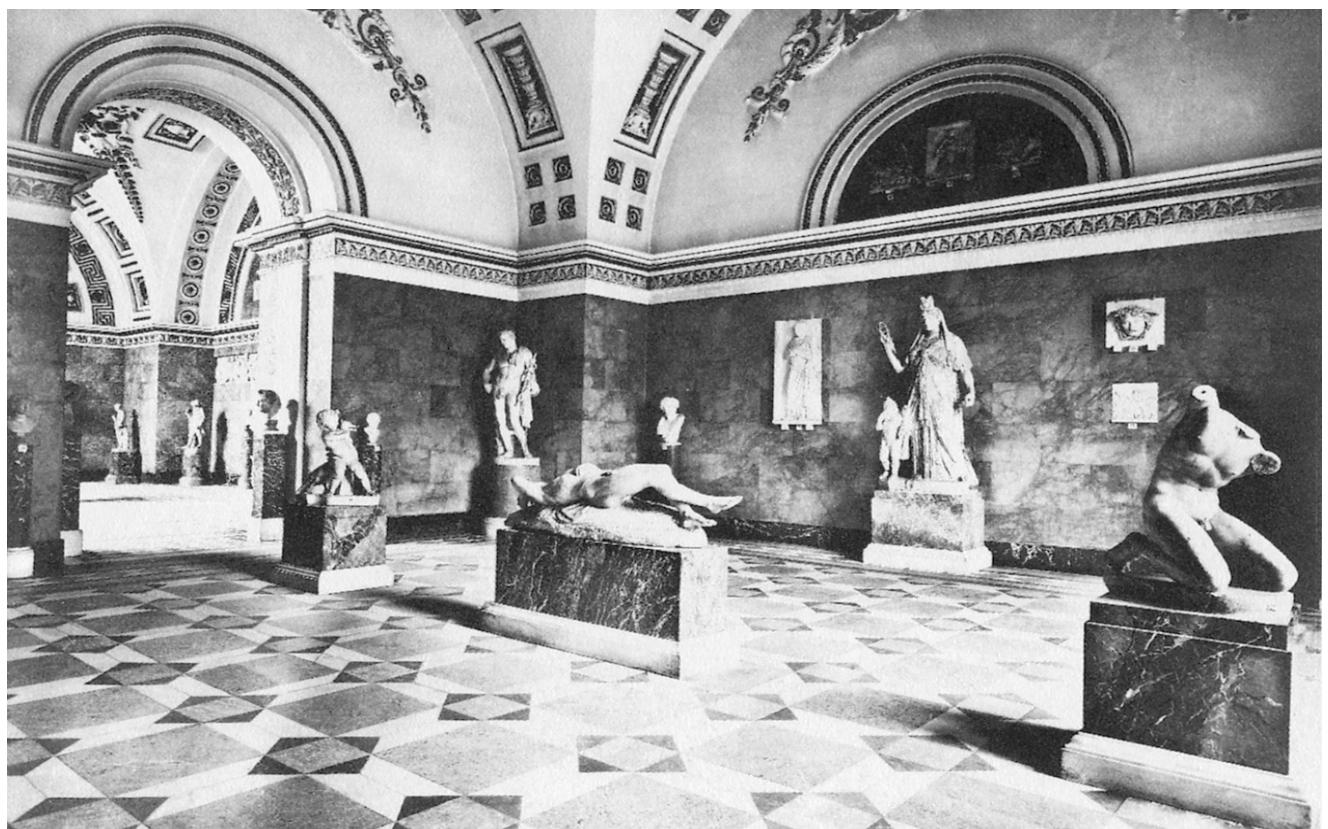


Abb. 74: Glyptothek, Niobidensaal, um 1864. Aus: Frese et al. (Hg.): Ein Griechischer Traum (1986) S. 342.



Abb. 75: Glyptothek, Göttersaal, Zustand vor dem Zweiten Weltkrieg. Aus: Wünsche: Glyptothek München (2005) S. 189.

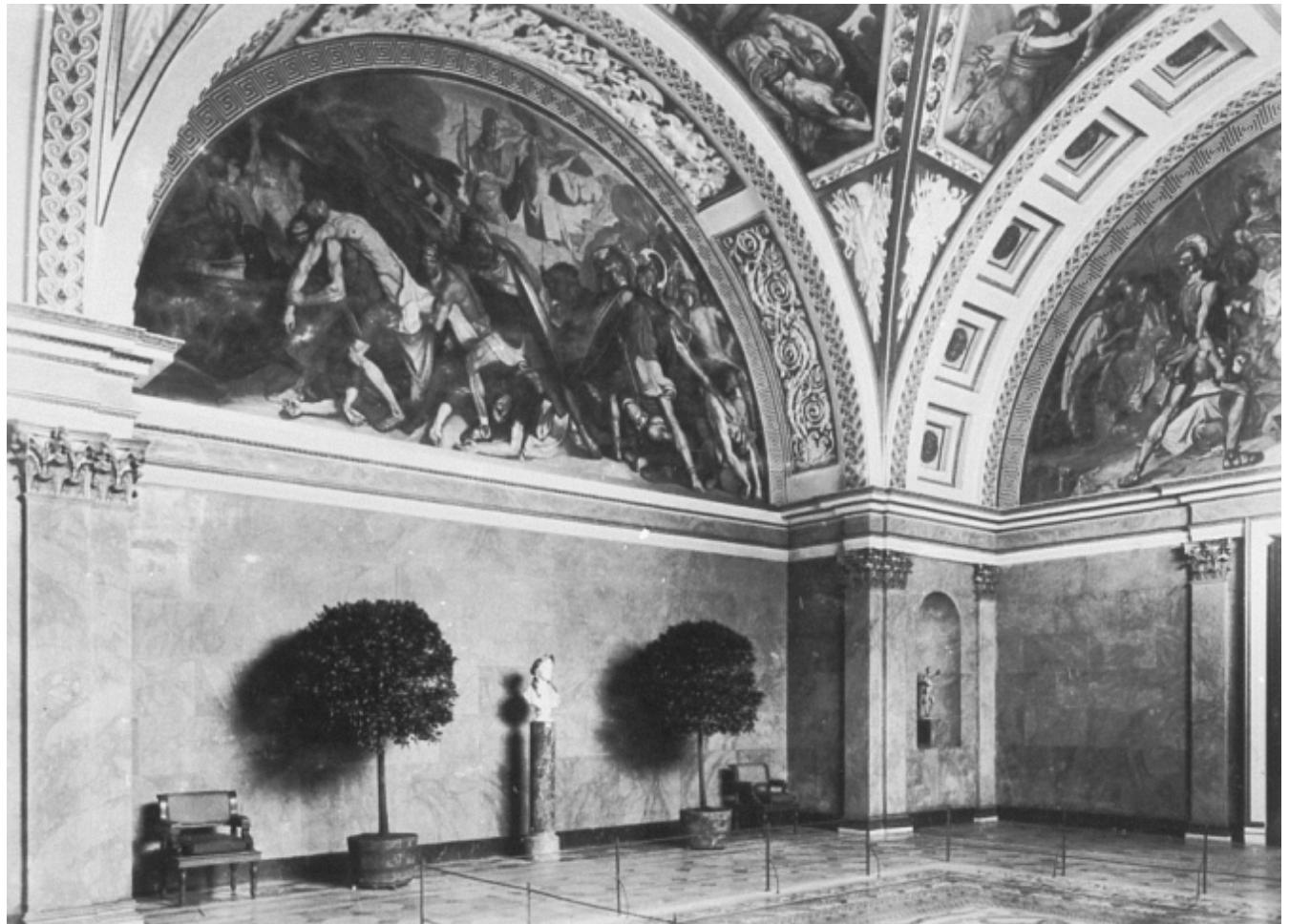


Abb. 76: Glyptothek, Trojanersaal, Zustand vor dem Zweiten Weltkrieg. Aus: Frese et al. (Hg.): Ein Griechischer Traum (1986) S. 344.



Abb. 77: Glyptothek, Heroensaal, um 1864. Aus: Frese et al. (Hg.): Ein Griechischer Traum (1986) S. 345.

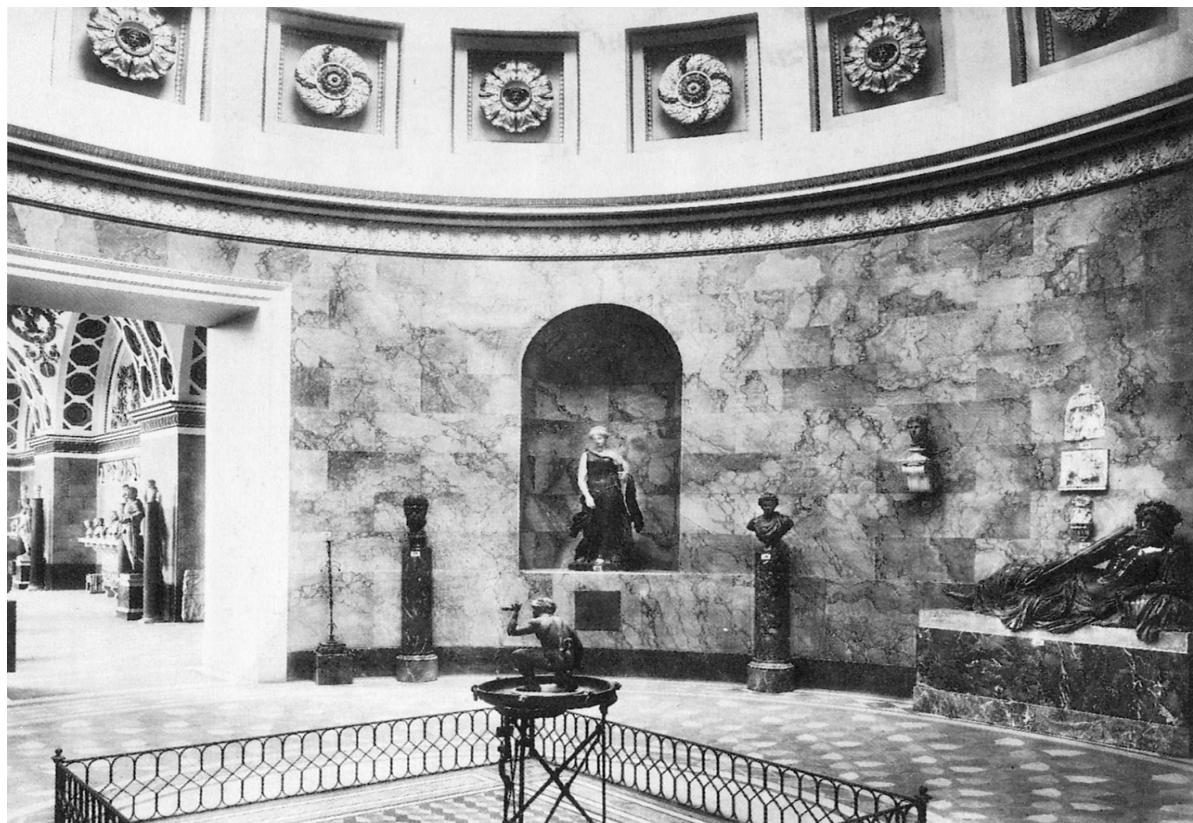


Abb. 78: Glyptothek, Saal der Bronzen und farbigen Steine, um 1864. Aus: Frese et al. (Hg.): Ein Griechischer Traum (1986) S. 349.



Abb. 79: Glyptothek, Saal der Neueren, um 1864. Aus: Frese et al. (Hg.): Ein Griechischer Traum (1986) S. 350.

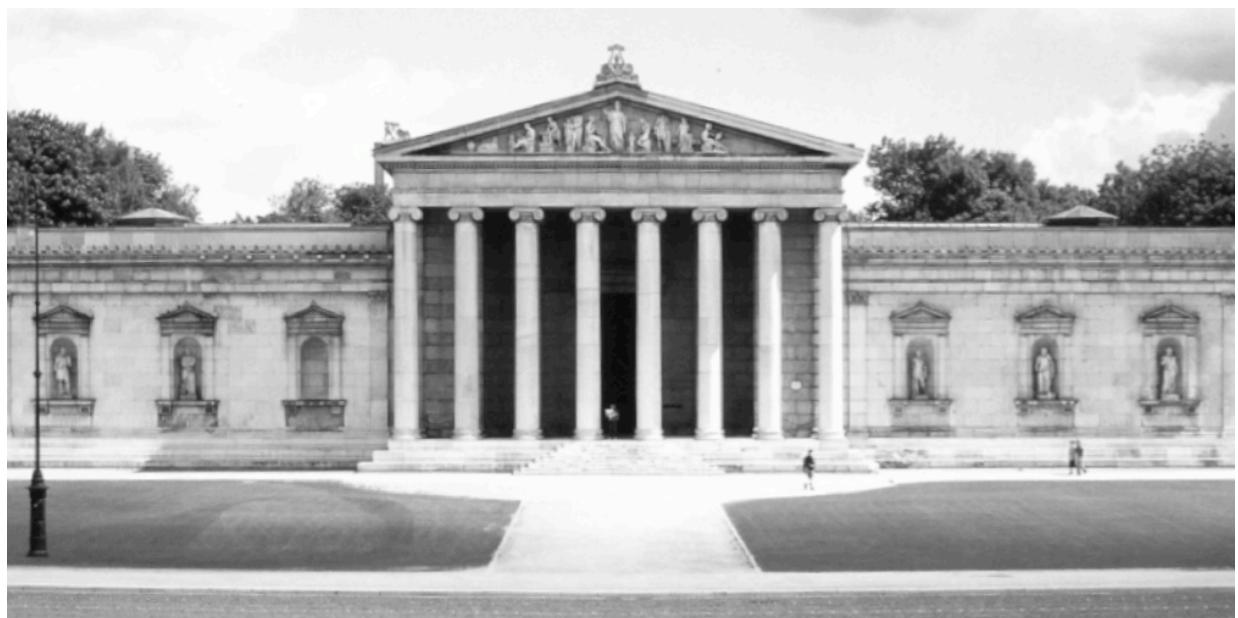


Abb. 80: Glyptothek München, Hauptfassade. Leo von Klenze, erbaut 1830. Aus: Wünsche: Glyptothek München (2005) S. 6.



Abb. 81: Glyptothek, Raum für klassische Kunst (Saal V). Aus: Wünsche: Glyptothek München (2005) S. 11.



Abb. 82: Glyptothek, Innenhof. Aus: Wünsche: Glyptothek München (2005) S. 19.

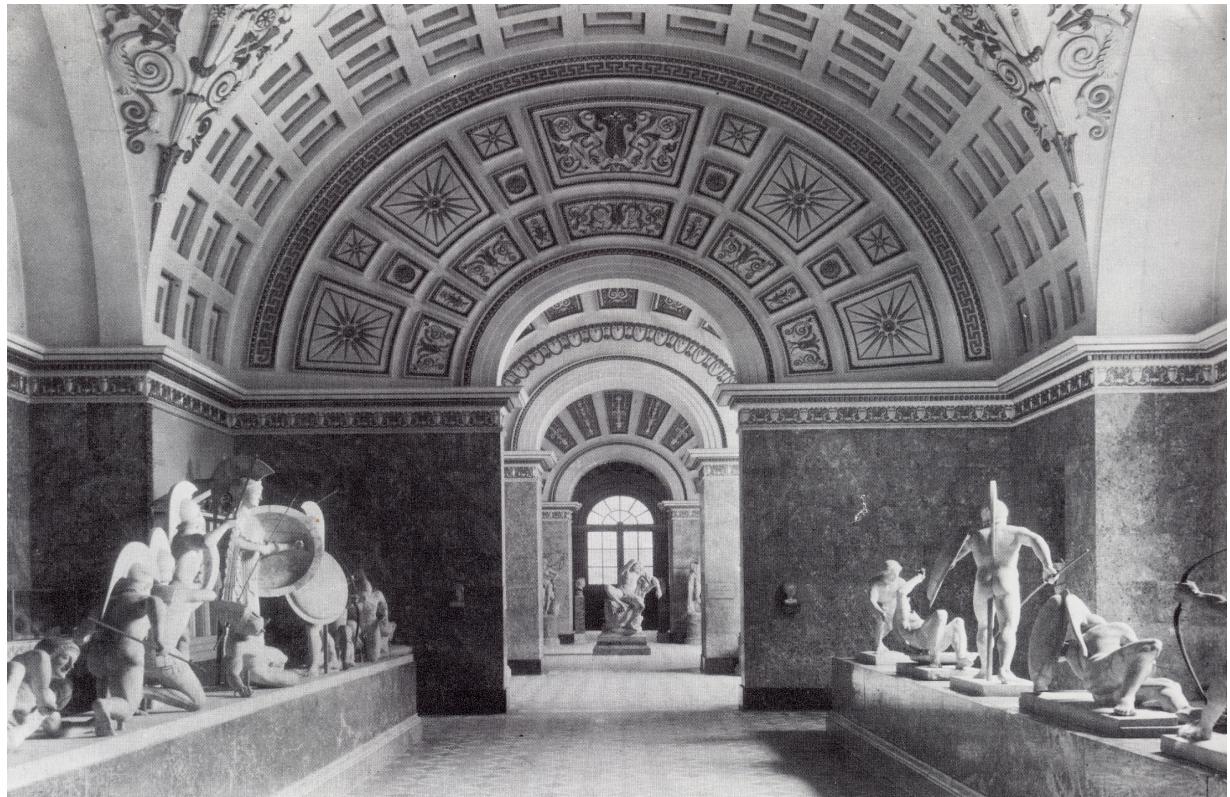


Abb. 83: Glyptothek, Äginetensaal. Zustand vor dem Zweiten Weltkrieg.
Aus: Vierneisel/Leinz (Hg.): Glyptothek München (1980) S. 200, Abb. 3.



Abb. 84: Glyptothek, Äginetensaal, Westgiebel (Saal VII), Aufnahme von 2013.



Abb. 85: Glyptothek, Ägine-tenseal, Ostgiebel (Saal IX), Aufnahme von 2013.



Abb. 86: Glyptothek, Römersaal, 1830. Aus: Vierneisel/Leinz (Hg.): Glyptothek München (1980) S. 204, Abb. 9.

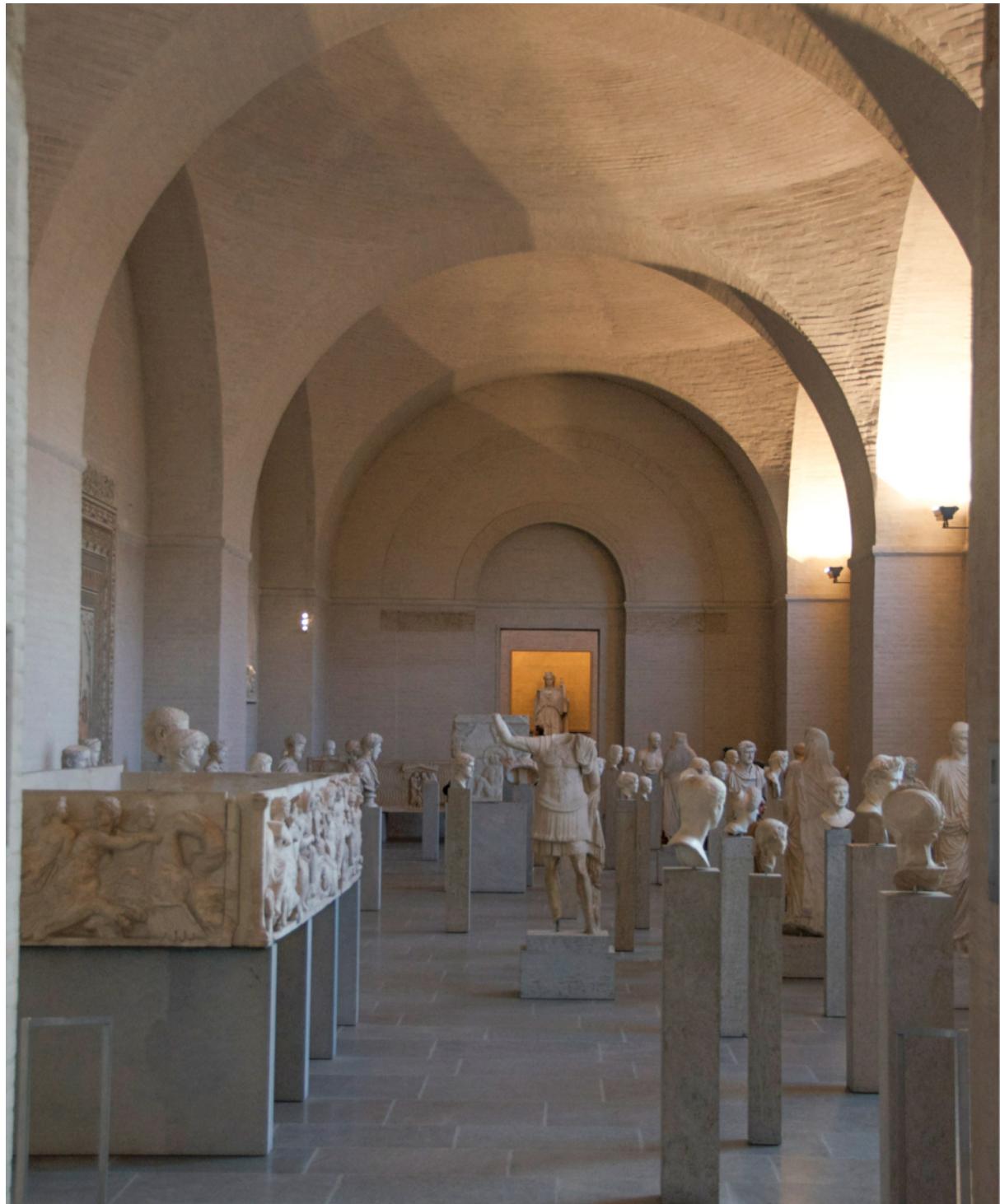


Abb. 87: Glyptothek, Römersaal (Saal XI), Aufnahme von 2013.



Abb. 88: Glyptothek, Römersaal. (Detail: Wölbung), Aufnahme von 2013.



Abb. 89: Glyptothek, Römersaal. (Detail: Aufstellung der Skulpturen), 1830.
Aus: Vierneisel/Leinz (Hg.): Glyptothek München (1980), S. 205, Abb. 11.

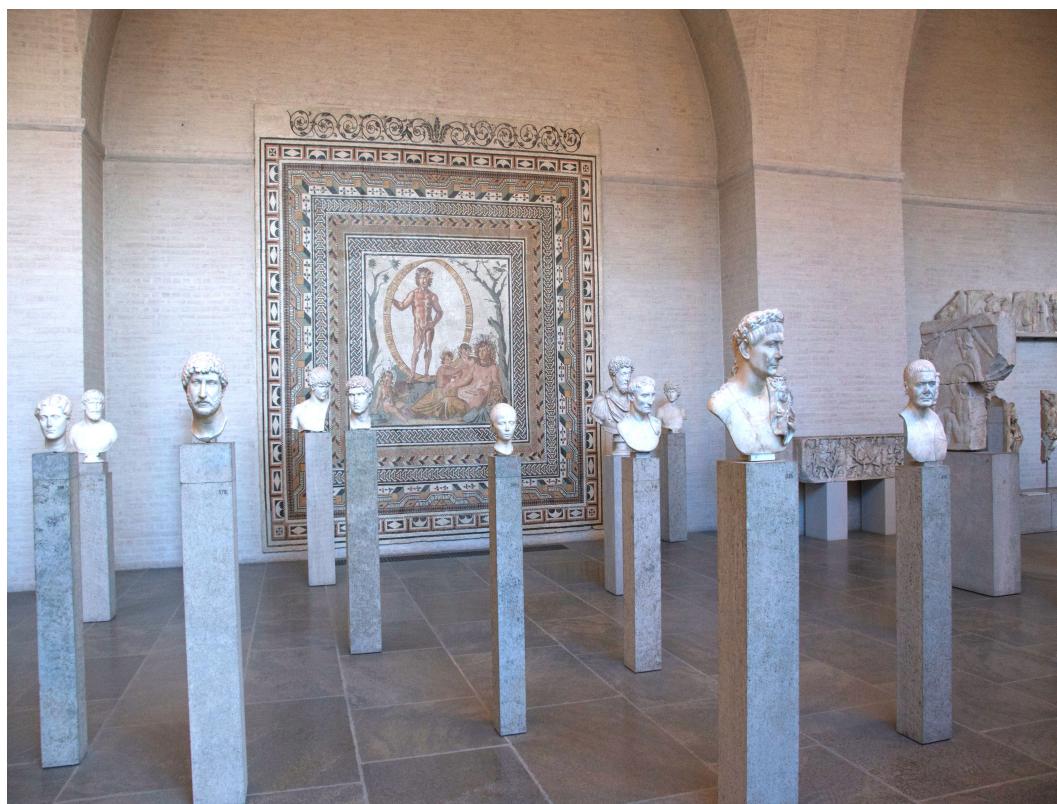


Abb. 90: Glyptothek, Römersaal. (Detail: Aufstellung der Skulpturen), Aufnahme von 2013.



Abb. 91: Glyptothek, Äginetensaal, Westgiebel (Saal VII). Aus: Wünsche: Glyptothek München (2005) S. 33.



Abb. 92: Alte Pinakothek München. Hans Döllgast, wiederaufgebaut 1957, Aufnahme von 2013.



Abb. 93: Kunsthalle Karlsruhe, Mohl-Flügel. Blick von Nordwesten. Heinz Mohl, erbaut 1990. Aus: Bauwelt (11/1990) S. 2160.



Abb. 93a: Kunsthalle Karlsruhe, Detail des Mohl-Flügels. Heinz Mohl, erbaut 1990. Aus: Hassler: Die Kunsthalle als Kunstwerk (1993), S. 111, Abb. 117.



Abb. 94: Neues Museum Weimar. Josef Zítek, erbaut 1869. Aus: Bothe: Neues Museum Weimar (1995) S. 123, Abb. 73b.

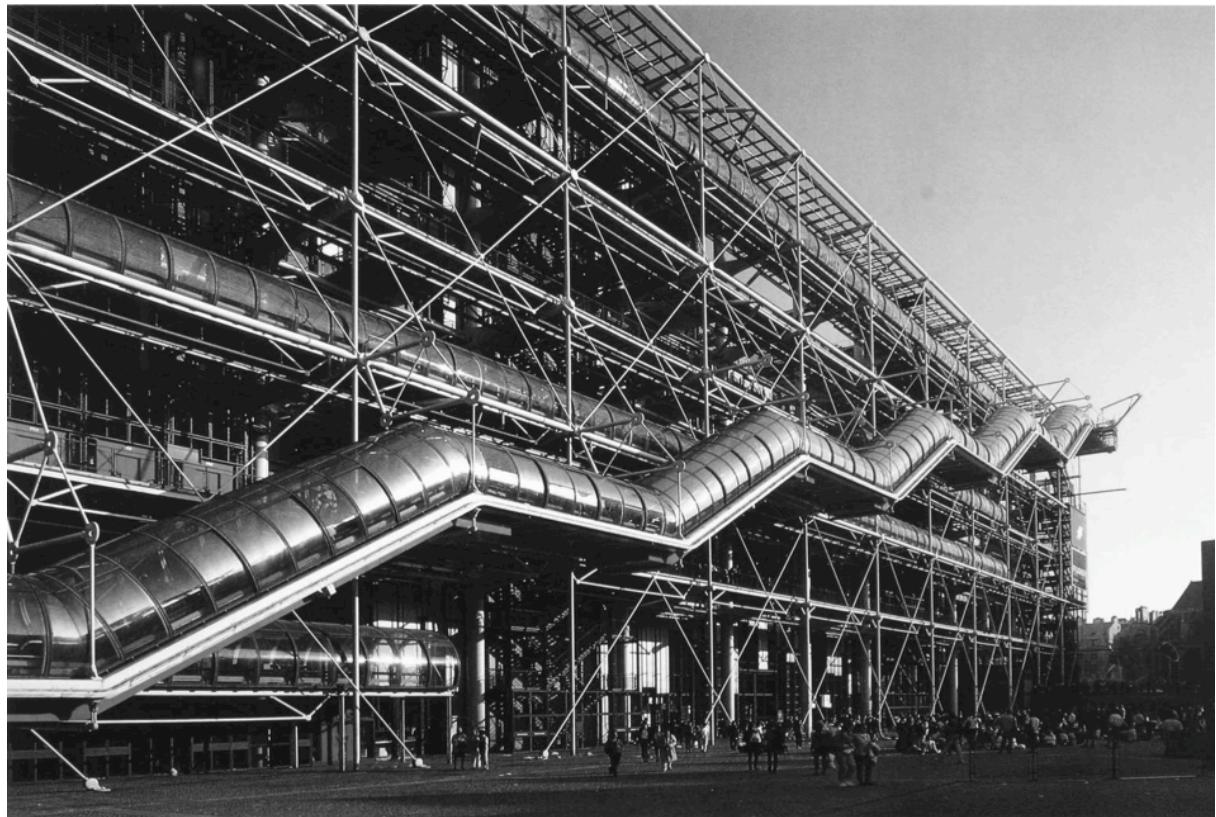


Abb. 95: Centre Pompidou Paris. Renzo Piano/Richard Rogers, erbaut 1977.
Aus: Gössel/Leuthäuser: Architektur des 20. Jahrhunderts (1994) S. 324.



Abb. 96: Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach. Hans Hollein, erbaut 1982. Aus: Borngässer/Hilbich: Zweitausend Jahre Bauen in Deutschland (1993) S. 33, Abb. 4.



Abb. 97: Staatsgalerie Stuttgart. Ansicht der Erweiterung von James Stirling. James Stirling, erbaut 1843. Aus: Stirling: Die neue Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart (1984) S. 98.



Abb. 98: Jüdisches Museum Berlin. Ansicht der Erweiterung von Daniel Libeskind. Daniel Libeskind, erbaut 1999. Aus: Libeskind: Jüdisches Museum Berlin (1999) S. 39.



Abb. 99: Sammlung Goetz München. Herzog & De Meuron, erbaut 1992. Aus: Maier-Solkg: Die Neuen Museen (2002) S. 182.



Abb. 100: Kunsthaus Bregenz. Peter Zumthor, erbaut 1997. Aus: Lampugnani/Sachs (Hg.): Museen für Ein Neues Jahrtausend (1999), S.117.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1: Altes Museum Berlin, Hauptfassade. Karl Friedrich Schinkel, erbaut 1830.
Aus: Bloch/Hölz (Hg.): Berlins Museen (1994) S. 25, Abb. 6 353
- Abb. 2: Friedrich Wilhelm IV. von Preußen: Skizze zu einem Kulturforum, 1841.
Aus: Bloch/Hölz (Hg.): Berlins Museen (1994) S. 156, Abb. 125 354
- Abb. 3: Stüler, Friedrich August: Museumsinsel, Gesamtplanung, 1862. Aus:
Stüler: Das Neue Museum in Berlin (1862) Taf. 1 355
- Abb. 4: Schinkel, Karl Friedrich: Lustgarten mit Schlossbrücke, Museum, Dom und
Schloss, 1823. Aus: Schulze/Altcappenbergs (Hg.): Karl Friedrich Schinkel (2012) S.
167, Abb. 118 356
- Abb. 5: Neues Museum Berlin, Hauptfassade. Friedrich August Stüler, erbaut
1855.
Aus: Plagemann: Das Deutsche Kunstmuseum (1967) Abb. 131 357
- Abb. 6: Stüler, Friedrich August: Gewölbe-Binder und Eisenkonstruktionen im
Neuen Museum, 1862. Aus: Stüler: Das Neue Museum in Berlin (1862) Taf. 8 .. 358
- Abb. 7: Neues Museum, Querschnitt des südlichen Flügels. (Detail:
Säulengestaltung).
Aus: Plagemann: Das Deutsche Kunstmuseum (1967) Abb. 137 359
- Abb. 8: Stüler, Friedrich August: Grundriss des Erd- und des 1. Obergeschosses
des Neuen Museums. Aus: Stüler: Das Neue Museum in Berlin (1862) Taf. 3 360
- Abb. 9: Stüler, Friedrich August: Grundriss des 2. und des 3. Obergeschosses des
Neuen Museums. Aus: Stüler: Das Neue Museum in Berlin (1862) Taf. 4 361
- Abb. 10: Pape, Eduard: Die Gräberstrasse in Pompeji. Neues Museum, Römischer
Saal, obere Wandhälfte. Aus: Bloch/Hölz (Hg.): Berlins Museen (1994) S. 119, Taf.
XIII..... 362
- Abb. 11: Stilke, Hermann A.: Die Anerkennung des Christentums durch
Konstantin den Großen. Neues Museum, Südkuppelsaal. Aus: Bloch/Hölz (Hg.):
Berlins Museen (1994) S. 120, Taf. XV 363

- Abb. 12: Stüler, Friedrich August: Neues Museum, Längsschnitt des Treppenhauses mit den Wandgemälden Wilhelm von Kaulbachs. Blick aus Norden. Aus: Stüler: Das Neue Museum in Berlin (1862) Taf. 17 364
- Abb. 13: Neues Museum, Querschnitt der Treppenhalle. Blick von Westen. (Detail: Korenhalle). Aus: Plagemann: Das Deutsche Kunstmuseum (1967) Abb. 135 365
- Abb. 14: Lepsius, Richard: Neues Museum, Grundriss des Ägyptischen Museums. Aus: Lepsius: Koenigliche Museen (1855) Tafel 1 366
- Abb. 15: Stüler, Friedrich August: Neues Museum, Ägyptischer Hof. Aus: Stüler: Das Neue Museum in Berlin (1862) Taf. 7 367
- Abb. 16: Lepsius, Richard: Neues Museum, Entwurf für den Historischen Saal, Ägyptische Abteilung. Aus: Lepsius: Koenigliche Museen (1855) Tafel 15 368
- Abb. 17: Lepsius, Richard: Neues Museum, Entwurf für den Mythologischen Saal. Aus: Lepsius: Koenigliche Museen (1855) Tafel 23 369
- Abb. 18: Neues Museum, Treppenhalle. Blick von Westen, um 1910. Aus: Blauert (Hg.): Neues Museum (2009) S. 134 370
- Abb. 19: Neues Museum, Treppenhalle. Ansicht nach Westen, um 1910. Aus: Menke-Schwinghammer: Weltgeschichte als Nationalepos (1994) S. 17, Abb. 2 371
- Abb. 20: Neues Museum, Griechischer Saal, um 1858. Aus: Wezel: Die Konzeptionen des Alten und des Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein (2001) S. 198, Abb. 132 372
- Abb. 21: Neues Museum, Niobidensaal, um 1900. Aus: Voss: Die Museumsinsel (2011) S. 65 373
- Abb. 22: Neues Museum, Römischer Saal. Aus: Blauert (Hg.): Neues Museum (2009) S. 222 374
- Abb. 23: Stüler, Friedrich August: Neues Museum, Südkuppelsaal. Aus: Stüler: Das Neue Museum in Berlin (1862) Taf. 22 375
- Abb. 24: Neues Museum, Moderner Saal, 1862. Aus: Bloch/Hölz (Hg.): Berlins Museen (1994) S. 76, Abb. 61 376

Abb. 25: Neues Museum. (Detail: zerstörte Südkuppel). Aus: Blauert (Hg.): Neues Museum (2009) S. 276	377
Abb. 26: Neues Museum. (Detail: zerstörte Nordwestecke), um 1988. Aus: Blauert (Hg.): Neues Museum (2009) S. 286	378
Abb. 27: Grassi, Giorgio: Entwurf für den Wiederaufbau des Neuen Museums. Oben: Kolonnadenhof. Blick von Süden. Unten: Neubau. Blick von Westen. Aus: Wettbewerb Aktuell (5/1994) S. 65	379
Abb. 28: Grassi, Giorgio: Grundrissentwurf für den Wiederaufbau des Neuen Museums, Ebene 0. (Detail: Verbindung zwischen dem Neubau und dem Neuen Museum). Aus: Wettbewerb Aktuell (5/1994) S. 64	380
Abb. 29: Grassi, Giorgio: Entwurf für den Wiederaufbau des Neuen Museums. Oben: Querschnitt des Treppenhauses. Blick von Norden. Unten: Kolonnadenhof. Blick von Osten. Aus: Wettbewerb Aktuell (5/1994) S. 64	381
Abb. 30: Gehry, Frank O.: Architekturmodell für den Wiederaufbau des Neuen Museums. Blick von Westen. Aus: Wettbewerb Aktuell (5/1994) S. 71	382
Abb. 31: Gehry, Frank O.: Entwurf für den Wiederaufbau des Neuen Museums. Oben: Querschnitt. Blick von Westen. Unten: Querschnitt. Blick von Norden. Aus: Wettbewerb Aktuell (5/1994) S. 70	383
Abb. 32: Chipperfield, David: Entwurf für den Wiederaufbau des Neuen Museums. Oben: Blick von Westen. Unten: Querschnitt. Blick von Westen. Aus: Wettbewerb Aktuell (5/1994) S. 67	384
Abb. 33: Chipperfield, David: Entwurf für den Wiederaufbau des Neuen Museums. Oben: Querschnitt. Blick von Norden. Unten: Querschnitt der Treppenhalle. Blick von Norden. Aus: Wettbewerb Aktuell (5/1994) S. 66	385
Abb. 34: Chipperfield, David: Entwurf für den Wiederaufbau des Neuen Museums, 1997. Oben: Westfassade. Unten: Querschnitt. Blick nach Osten. Aus: Detail v. 03.03.2010. Quelle: http://www.detail.de/architektur/themen/neues-museum-in-berlin-2009-000874.html (Abgerufen am 18.08.2014 um 14.58 Uhr)	386
Abb. 35: Gehry, Frank O.: Architekturmodell für den Wiederaufbau der Treppenhalle, 1997. Aus: Hamm (Hg.): Das Neue Museum Berlin (2009) S. 54, Abb. 5	387

Abb. 36: Chipperfield, David: Neues Museum, Architekturmodell für den Wiederaufbau der Treppenhalle, 1997. Aus: Hamm (Hg.): Das Neue Museum Berlin (2009) S. 54, Abb. 6.....	388
Abb. 37: Guggenheim Museum Bilbao. Frank O. Gehry, erbaut 1997. Aus: Lampugnani/Sachs (Hg.): Museen für ein Neues Jahrtausend (1999) S. 125	389
Abb. 38: Neues Museum, Westfassade. Aus: Detail v. 30.09.2009. Quelle: http://www.detail.de/architektur/themen/einfach-nur-mauerwerk-001317.html (Abgerufen am 18.08.2014 um 16.16 Uhr).....	390
Abb. 39: Neues Museum, Ostfassade, Aufnahme von 2009.....	391
Abb. 40: Neues Museum, Südostrisalit. Aus: Bauwelt (04/2009) S. 20	392
Abb. 41: Neues Museum, Griechischer Hof, Nordwand. Aus: Buttlar: Neues Museum Berlin (2010) S. 57, Abb. 32	393
Abb. 42: Neues Museum, Griechischer Hof, Südwand. Aus: Bauwelt (04/2009) S. 22.....	394
Abb. 43: Neues Museum, Ägyptischer Hof. Aus: F.A.Z. v. 15.10.2009. Quelle: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/neues-museum-germanien-kann-so-schwerelos-sein-1873717.html (Abgerufen am 18.08.2014 um 16.24 Uhr).....	395
Abb. 44: Neues Museum, Treppenhalle. Blick nach Osten. Aus: F.A.Z. v. 15.10.2009. Quelle: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/neues-museum-germanien-kann-so-schwerelos-sein-1873717.html (Abgerufen am 18.08.2014 um 16.28 Uhr)	396
Abb. 45: Takasuga, Shin: Bahnschwellenhaus. (Detail: Dach), erbaut 1980. Aus: Waseda Scott Hall Gallery, Online-Datenbank. Quelle: http://www.hoshien.or.jp/gallery/exhibitions/exhibitions-kako-dm.html (Abgerufen am 18.08.2014 um 16.31 Uhr).....	397
Abb. 46: Neues Museum, Niobidensaal. Aus: Buttlar: Neues Museum Berlin (2010) S. 79, Abb. 48	398
Abb. 47: Neues Museum, Nordkuppelsaal. Aus: Buttlar: Neues Museum Berlin (2010), S. 77, Abb. 47	399

Abb. 48: Neues Museum, Flachkuppelsaal. Aus: Bauwelt (04/2009) S. 31	400
Abb. 49: Neues Museum, Römischer Saal. Blick nach Norden. Aus: Bauwelt (04/2009) S. 35	401
Abb. 50: Neues Museum, Griechischer Saal. Aus: Buttlar: Neues Museum Berlin (2010) S. 75, Abb. 45	402
Abb. 51: Neues Museum, Südkuppelsaal. Aus: Bauwelt (04/2009) S. 24	403
Abb. 51a: Neues Museum, Decke des Südkuppelsaals. Aus: Bauwelt (04/2009), S. 25.....	403
Abb. 52: Neues Museum, Apolloraum. Aus: Buttlar: Neues Museum Berlin (2010) S. 76, Abb. 46.....	404
Abb. 53: Neues Museum, Treppenhalle. Blick nach Westen. Aus: F.A.Z. v. 02.03.2009.	
Quelle: http://Mmedia0.faz.net/ppmedia/aktuell/feuilleton/2788758843/1.934792/default/blick-ins-foyer.jpg (Abgerufen am 20.08.2014 um 11.13 Uhr).....	405
Abb. 54: Neues Museum, Niobidensaal. Aus: F.A.Z. v. 15.10.2009.	
Quelle: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/neues-museum-germanien-kann-so-schwerelos-sein-1873717.html (Abgerufen am 18.08.2014 um 16.44 Uhr).....	406
Abb. 55: Neues Museum, Römischer Saal. (Detail: Portal mit dekorierten Säulen), 2012.....	507
Abb. 56: Neues Museum, Römischer Saal. Blick nach Nordwesten. Aus: Buttlar: Neues Museum Berlin (2010), S. 81, Abb. 50.....	408
Abb. 57: Neues Museum, Römischer Saal. (Detail: Deckenrestaurierung). Aus: Blauert (Hg.): Neues Museum (2009), S. 184.....	409
Abb. 58: Neues Museum, Römischer Saal. Blick nach Süden. Aus: Blauert (Hg.): Neues Museum (2009), S. 185.....	410
Abb. 59: Neues Museum, Römischer Saal. Blick nach Norden, 2009. Aus: Online-Datenbank Artnet. Quelle: http://www.artnet.de/magazine/das-neue-museum-berlin-wird-wiedereroffnet/images/4/ (Abgerufen am 20.08.2014 um 11.17 Uhr).....	411

Abb. 60: Neues Museum, Römischer Saal. (Detail: restaurierte Nische), 2012 ...	411
Abb. 61: Neues Museum, Griechischer Saal. Aus: Blauert (Hg.): Neues Museum (2009) S. 143	412
Abb. 62: Neues Museum, Vaterländischer Saal, 2012	413
Abb. 63: Neues Museum, Mythologischer Saal. Aus: Buttlar: Neues Museum Berlin (2010) S. 47, Abb. 24	414
Abb. 64: Neues Museum, Treppenhalle. Blick nach Süden. Aus: Buttlar: Neues Museum Berlin (2010) S. 65, Abb. 38	415
Abb. 65: Neues Museum, Bernwardzimmer. Aus: Blauert (Hg.): Neues Museum (2009) S. 27	416
Abb. 66: Klenze, Leo von: Grundriss des Königsplatzes, 1819–1820. Aus: Buttlar: Leo von Klenze (1999) S. 134, Abb. 150	417
Abb. 67: Abb.80: Klenze, Leo von: Glyptothek, Grundriss, 1830. Aus: Vierneisel/Leinz (Hg.): Glyptothek München (1980) S. 502, Abb. 149	418
Abb. 68: Klenze, Leo von: Glyptothek, Hauptfassade, 1830. Aus: Buttlar, Leo von Klenze (1999) S. 120, Abb. 131	419
Abb. 69: Glyptothek, Ägyptischer Saal. Zustand vor dem Zweiten Weltkrieg. Aus: Vierneisel/Leinz (Hg.): Glyptothek München (1980) S. 197, Abb. 1	420
Abb. 70: Glyptothek, Inkunabelsaal, um 1864. Aus: Frese et al. (Hg.): Ein Griechischer Traum (1986) S. 338.....	421
Abb. 71: Glyptothek, Äginetensaal, um 1864. Aus: Frese et al. (Hg.): Ein Griechischer Traum (1986) S. 339.....	422
Abb. 72: Glyptothek, Apollosaal, um 1864. Aus: Frese et al. (Hg.): Ein Griechischer Traum (1986) S. 340.....	423
Abb. 73: Glyptothek, Bacchussaal, um 1864. Aus: Frese et al. (Hg.): Ein Griechischer Traum (1986) S. 341.....	424
Abb. 74: Glyptothek, Niobidensaal, um 1864. Aus: Frese et al. (Hg.): Ein Griechischer Traum (1986) S. 342.....	425

Abb. 75: Glyptothek, Göttersaal, Zustand vor dem Zweiten Weltkrieg. Aus: Wünsche: Glyptothek München (2005) S. 189	426
Abb. 76: Glyptothek, Trojanersaal, Zustand vor dem Zweiten Weltkrieg. Aus: Frese et al. (Hg.): Ein Griechischer Traum (1986) S. 344	427
Abb. 77: Glyptothek, Heroensaal, um 1864. Aus: Frese et al. (Hg.): Ein Griechischer Traum (1986) S. 345.....	428
Abb. 78: Glyptothek, Saal der Bronzen und farbigen Steine, um 1864. Aus: Frese et al. (Hg.): Ein Griechischer Traum (1986) S. 349	429
Abb. 79: Glyptothek, Saal der Neueren, um 1864. Aus: Frese et al. (Hg.): Ein Griechischer Traum (1986) S. 350.....	430
Abb. 80: Glyptothek München, Hauptfassade. Leo von Klenze, erbaut 1830. Aus: Wünsche: Glyptothek München (2005) S. 6	431
Abb. 81: Glyptothek, Raum für klassische Kunst (Saal V). Aus: Wünsche: Glyptothek München (2005) S. 11	432
Abb. 82: Glyptothek, Innenhof. Aus: Wünsche: Glyptothek München (2005) S. 19	433
Abb. 83: Glyptothek, Äginetensaal. Zustand vor dem Zweiten Weltkrieg. Aus: Vierneisel/Leinz (Hg.): Glyptothek München (1980) S. 200, Abb. 3	434
Abb. 84: Glyptothek, Äginetensaal, Westgiebel (Saal VII), Aufnahme von 2013	435
Abb. 85: Glyptothek, Äginetensaal, Ostgiebel (Saal IX), Aufnahme von 2013 ...	436
Abb. 86: Glyptothek, Römersaal, 1830. Aus: Vierneisel/Leinz (Hg.): Glyptothek München (1980) S. 204, Abb. 9	437
Abb. 87: Glyptothek, Römersaal (Saal XI), Aufnahme von 2013	438
Abb. 88: Glyptothek, Römersaal. (Detail: Wölbung), Aufnahme von 2013	439
Abb. 89: Glyptothek, Römersaal. (Detail: Aufstellung der Skulpturen), 1830. Aus: Vierneisel/Leinz (Hg.): Glyptothek München (1980), S. 205, Abb. 11	440
Abb. 90: Glyptothek, Römersaal. (Detail: Aufstellung der Skulpturen), Aufnahme von 2013.....	440

- Abb. 91: Glyptothek, Äginetensaal, Westgiebel (Saal VII). Aus: Wünsche: Glyptothek München (2005) S. 33 441
- Abb. 92: Alte Pinakothek München. Hans Döllgast, wiederaufgebaut 1957, Aufnahme von 2013 442
- Abb. 93: Kunsthalle Karlsruhe, Mohl-Flügel. Blick von Nordwesten. Heinz Mohl, erbaut 1990. Aus: Bauwelt (11/1990) S. 2160 443
- Abb. 93a: Kunsthalle Karlsruhe, Detail des Mohl-Flügels. Heinz Mohl, erbaut 1990. Aus: Hassler: Die Kunsthalle als Kunstwerk (1993), S. 111, Abb. 117 443
- Abb. 94: Neues Museum Weimar. Josef Zítek, erbaut 1869. Aus: Bothe: Neues Museum Weimar (1995) S. 123, Abb. 73b 444
- Abb. 95: Centre Pompidou Paris. Renzo Piano/Richard Rogers, erbaut 1977. Aus: Gössel/Leuthäuser: Architektur des 20. Jahrhunderts (1994) S. 324 445
- Abb. 96: Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach. Hans Hollein, erbaut 1982. Aus: Borngässer/Hilbich: Zweitausend Jahre Bauen in Deutschland (1993) S. 33, Abb. 4 446
- Abb. 97: Staatsgalerie Stuttgart. Ansicht der Erweiterung von James Stirling. James Stirling, erbaut 1843. Aus: Stirling: Die neue Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart (1984) S. 98 447
- Abb. 98: Jüdisches Museum Berlin. Ansicht der Erweiterung von Daniel Libeskind. Daniel Libeskind, erbaut 1999. Aus: Libeskind: Jüdisches Museum Berlin (1999) S. 39 448
- Abb. 99: Sammlung Goetz München. Herzog & De Meuron, erbaut 1992. Aus: Maier-Solkg: Die Neuen Museen (2002) S. 182 449
- Abb. 100: Kunsthaus Bregenz. Peter Zumthor, erbaut 1997. Aus: Lampugnani/Sachs (Hg.): Museen für Ein Neues Jahrtausend (1999), S.117 450

Alle hier nicht eigens nachgewiesenen Abbildungen stammen von der Autorin.