

Ab 10110 - 190105

6

Zur Geschichte des archäologischen Unterrichts in Berlin
unter Friedrich Wilhelm III.

Rede

zur

Gedächtnisfeier am 3. August 1902

in der Aula

der

Friedrich-Wilhelms-Universität

gehalten

von dem zeitigen Rector

Reinhard Kekule von Stradonitz.

Berlin 1902.

Buchdruckerei von Gustav Schade (Otto Francke) in Berlin N.

Hochansehnliche Versammlung!

Die Feier, die unsere Universität heute wie alljährlich an diesem Tage begeht, ist dem dankbaren Gedächtnis an ihren Stifter, König Friedrich Wilhelm III. geweiht. Ursprünglich, fast drei Jahrzehnte hindurch, galt sie dem Geburtstag des regierenden Königs. Sein Sohn und Nachfolger auf dem Thron hat bestimmt, dass in aller Zukunft eine solche Feier an demselben Tage stattfinden solle und zwar durch zweierlei, einmal durch Worte, die an König Friedrich Wilhelm III. erinnern, dann durch die öffentliche Verkündigung der Sieger in den von den einzelnen Fakultäten gestellten Preisaufgaben.

Nicht oft genug kann an die grosse sittliche und staatsmännische That erinnert werden, der unsere Universität ihre Gründung verdankt. Immer wieder haben die Redner, denen die Ehre zufiel, an diesem Tage zu sprechen, eindringend geschildert, wie der Gedanke zur That wärde, wie alle inneren und äusseren Schwierigkeiten besiegt wurden und wie, indem er den Willen seines Königs ausführte, W. von Humboldt, seine helfenden Genossen überragend und lenkend, zugleich kühn und geduldig, die erreichbare Wirklichkeit dem hohen Ziele, das er sich und den nachfolgenden Geschlechtern steckte, anzunähern verstanden hat. Viele der Redner haben ausgeführt, wie für die besondere Wissenschaft, deren Vertretung ihnen oblag, in jenen

Jahren des höchsten geistigen Schwunges die Grundlagen geschaffen worden sind, auf denen sich ihr Ausbau allgemach zu ungeahnter Grösse emporhob. So mag es dem Archäologen gestattet sein, heute von dem ersten archäologischen Unterricht an unserer Universität und davon zu sprechen, wie seine Wissenschaft unter dem Scepter Friedrich Wilhelms III. Pflege und mächtigen Fortgang gefunden hat.

Der erste, der an unserer Universität Vorlesungen über antike Kunst gehalten hat, war Aloys Hirt. Viel angefeindet und viel gelobt, in hohen Kreisen beliebt, hat er in dem Kunstleben Berlins drei Jahrzehnte lang eine mächtige, oft entscheidende Stellung eingenommen. Wo ein Urteil in künstlerischen Dingen zu fällen, eine wichtige Massnahme zu treffen, eine Inschrift an einem Bauwerk oder einer Ehrenstatue anzubringen war, wurde er befragt oder doch gehört. Von seiner Persönlichkeit lässt sich noch jetzt sehr wohl ein Bild gewinnen.

1759 in einem damals Fürstenbergischen Dorfe im Schwarzwald geboren, hat Hirt, in seinen ersten wissenschaftlichen Studien bei mangelhafter Vorbildung mehrfach wechselnd und hin und her getrieben, früh — dreißigjährig — den Weg nach Rom gefunden und dort nicht weniger als vierzehn Jahre zugebracht, seiner Neigung für Kunst und Altertum nachgehend und vornehmen Fremden zur Führung erbötig. In Rom traf ihn Goethe und nahm ihn in seinen „kleinen Hofstaat“ hilfreicher und unterrichteter Männer“ auf. Von Weimar aus empfahl er ihn Herder und der Herzogin Amalia als Führer, wofür, wie für jede Freundlichkeit, Hirt brieflich lebhaften Dank aussprach. Im Sommer 1797 hat Hirt Goethe in Weimar und in Jena Schiller aufgesucht. Am 1. Juli schreibt Goethe an Schiller: „Hofrath Hirt ist hier; er ist mir auf manche Weise eine fremde Erscheinung. Die Monumente der alten und neuen Kunst des

herrlichen Landes, die er noch unverrückt verliess, sind ihm sehr lebhaft gegenwärtig, und er weiss, als ein Mann vom Verstande, eine vollständige Empirie recht gut zu ordnen und zu schätzen, wie er z. E. in der Baukunst, die sein eigentliches Fach ist, recht gut urteilt. Die bekannte Idee der gleichsam symbolischen Uebertragung der vollendeten Holzbaucanstruction auf den Bau mit Steinen weiss er sehr gut durchzuführen und die Zweckmässigkeit der Teile sowohl zum Gebrauche als zur Schönheit herzuleiten. In den übrigen Künsten hat er auch eine ausgebreitete Erfahrung, aber freilich bei eigentlich ästhetischen Urteilen steht er noch auf dem Punkte, wo wir ihn ehemaß verlassen, und in Absicht auf antiquarische Kenntnisse kann er neben Böttiger nicht bestehen, weil er weder die Breite noch die Gewandtheit hat. Im Ganzen ist mir seine Gegenwart sehr angenehm, weil sein Streben zugleich lebhaft und behaglich und ernsthaft ist ohne lästig zu sein. Er hat zu seinen architektonischen Demonstrationen sehr viel Blätter zeichnen lassen, wo das Gute und Fehlerhafte recht verständlich nebeneinander gestellt ist.“

Schiller schreibt zurück, er wisse noch nicht recht, was er von Hirt eigentlich denken solle und ob er bei einer längeren Bekanntschaft die Probe halten würde. „Vielleicht ist ihm manches nicht eigen, wodurch er jetzt in der That imponiert, wenigstens scheint mir die Wärme und Lebhaftigkeit, mit der er manches darzustellen wusste, nicht so eigentlich in seiner Natur zu liegen.“ Aber er ist ihm ein willkommener Mitarbeiter an den Horen, in denen Hirts dürrer Aufsatz über das Kunstschöne und sein Versuch über den Laokoon gedruckt wurden. Die beiden Heroen sind einstimmig in der Anerkennung von Hirts Beobachtungen, Anschauungen, Kenntnissen und innerhalb bestimmter Einschränkungen auch seiner Urteile. Hirt that sich viel darauf zu gut,

dass zuerst er gegenüber Lessings und Winckelmanns Formeln die Charakteristik als Hauptgrundsatz des Kunstschönen bezeichnet hat — freilich mehr in kurzen Behauptungen, als in wirklicher, weiter und tiefer greifender Durchführung. Dazu bemerkt Goethe, in dem Aufsatz über Laokoon habe Hirt gar vielfach recht und doch falle er im Ganzen zu kurz, da er nicht einsehe, dass Lessings, Winckelmanns und seine, ja noch mehrere Eruanziationen zusammen erst die Kunst begrenzen. Indessen sei es recht gut, wie er aufs Charakteristische und Pathetische auch in den bildenden Künsten dringe. Ausführlicher äussert sich darüber Schiller. Es sei gerade der rechte Moment, dass die griechischen Kunstwerke von Seiten des Charakteristischen beleuchtet und durchgegangen würden. „Denn allgemein herrscht noch immer der Winckelmannsche und Lessingsische Begriff, und unsre allerneuesten Aesthetiker lassen sich's recht sauer werden, das Schöne der Griechen von allem Charakteristischen zu befreien und dieses zum Kennzeichen des Modernen zu machen. Mir dünkt, dass die neueren Analytiker durch ihre Bemühungen, den Begriff des Schönen abzusondern und in einer gewissen Reinheit aufzustellen, ihn beinahe ausgehöhlt und in einen leeren Schall verwandelt haben, dass man in der Entgegensetzung des Schönen gegen das Richtige und Treffende viel zu weit gegangen ist, und eine Absonderung, die bloss der Philosoph macht und die bloss von einer Seite statthaft ist, viel zu grob genommen hat.“ Mit heiterer Überlegenheit verwendet Goethe im Sammler- und den- Seimigen Hirt als Charakteristiker und nimmt den Charakteristiker in seine sechs Klassen von Kunstbesessenen auf. An Hirts engem Versuch über Laokoon übt er positive Kritik durch seine eigene Abhandlung. Drei Jahrzehnte später hat er dem noch lebenden alten Genossen der sonnigen römischen Tage in der Schilderung des zweiten römischen Aufenthalts das kleine

litterarische Denkmal gesetzt, das Hirts Namen in ferne Zeiten tragen wird.

Als Hirt Goethe und Schiller besuchte, war er kurz vorher von Rom nach Berlin übergesiedelt. Geneigt und befähigt, seine eigenen Vorzüge geltend zu machen und die durch die Führungen in Rom gewonnenen Beziehungen auszunutzen, erlangte er eine Unterredung mit König Friedrich Wilhelm II., in der er, wie es scheint, auch den Gedanken aussprach, den zerstreuten königlichen Kunstbesitz in einem einheitlichen Museum zu vereinigen. Die nächste Folge war, dass er in Berlin Stellung erhielt, als Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Lehrer an der Akademie der Künste. Wie selbstverständlich wurde er bei der Einrichtung der Universität in diese mit übernommen als „Professor der Theorie und Geschichte der zeichnenden Künste“. Schon Fr. Aug. Wolf, der es sonst an Sarkasmen gegen Hirt nicht fehlen liess, hatte ihn, nicht für eigentliche Archäologie der Kunst, sondern „vorzüglich für schöne Architektur“ ins Auge gefasst, in seiner Denkschrift vom 19. September 1807.

Ohne Zweifel war Hirt den grossen Geistern, die der jungen Universität ihren Glanz verliehen, nicht ebenbürtig. Für uns Nachlebende sind seine Schwächen auffälliger als seine unleugbaren Verdienste. Er hatte nicht als Gelehrter und Forscher begonnen, sondern mit dem allgemeinen Interesse, das in jenen Jahren alle Gebildeten auf Kunst und Altertum und auf die Erörterung ästhetischer Fragen hinführte, und dabei schon in Rom von Goethe, der nicht jeder Zeit gleich günstig über Hirt urteilte, und besonders von Herder gelernt. Wenigstens schreibt Herder aus Rom an Goethe: „Hirt hat Dir, wie er mir einmal gesagt hat, geschrieben, dass er einen Brief an Dich richten wollte. Lass es ihn thun: der Mensch bessert sich gewaltig und er hat mir einige Sachen, z. E. über Drouet und über F“ (nun

wie heisst der alte Maler, dessen Bild in der Minerva an der einen Thür stehet?) geschrieben, die recht brav sind. Es wird ein nützlicher Mensch in der historischen Kunststatistik aus ihm werden. Ich treibe und hobele ihn gewaltig, und er hat viel von mir zu leiden, welches er alles aber recht gut aufnimmt. Er hat mir viele Gefälligkeiten erwiesen, und Du stehst bei ihm hoch droben.“ Schon früher hatte von diesen und anderen Arbeiten Hirt selbst Goethe Nachricht gegeben. Die beiden Aufsätze, der über den früh gestorbenen französischen Maler Drouais, dessen Tod Goethe in Rom in schmerzlicher Teilnahme mit erlebt hatte, wie die Beschreibung von Fiesoles Fresken in der nach Papst Nicolaus V. benannten Kapelle im Vatikan sind in Hirts und Moritz' Zeitschrift „Italien und Deutschland“ veröffentlicht worden. Die Kapelle mit ihren Fresken war völlig vergessen gewesen und Hirt durch die Lektüre Vasaris zuerst wieder auf sie aufmerksam geworden. Sein Hauptstudium indes war Vitruv. Mit diesem hat er sich am längsten, am eindringendsten und glücklichsten beschäftigt. Denn sein eigentliches Fach war, wie Goethe es aussprach, die Architektur, seine grösste Leistung das 1809 erschienene Lehrbuch „Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten“, ein Band in Folio mit fünfzig Kupfer tafeln. In diesem lange vorbereiteten Werk hat Hirt das beste, was er wusste, von andern übernommen und selbst erarbeitet hatte, niedergelegt. Offenbar schwebt ihm vor, einen zeitgemäss erneuerten und vervollkommenen Vitruv zu liefern. Er will Anleitung und System geben, eine Theorie, oder wenn man es so nennen wolle, ein Ideal der Baukunst vor Augen stellen. Und diese Baukunst ist für ihn keine andere als die griechisch-römische. „Nicht weil sie die griechisch-römische ist“ — so erklärt er — „geben wir sie als das Ideal der Baukunst, sondern weil diese begünstigten Völker alles erschöpften, was zur Voll-

kommenheit dieser Kunst gehört“. Er würde auch „ohne Anstand den Bauarten anderer Völker des Mittelalters oder der neueren Zeit gehuldigt haben, wenn er sich überzeugt hätte, dass sie irgend etwas Neues erfunden oder sonst etwas mit mehr Ueberlegung und Verstand benutzt hätten als Griechen und Römer thaten“. Ein solcher Fall finde sich freilich in seinem ganzen Werke nicht. Denn er sei „im wesentlichen auf nichts gestossen, was die Griechen und Römer nicht bereits gekannt, und wovon sie nicht einen zweckmässigen Gebrauch gemacht hätten, als die Völker, welche vor und nach ihnen bauten“. Die Engigkeit dieser classicistischen Anschauung thut der Leistung selbst keinen Eintrag, auch nicht, dass die breiten allgemeinen Erörterungen geschicktes und triviales neben einander bringen und man oft das Gefühl hat, als ob auch die Schwächen des Vorbildes Vitruv sehr glücklich nachgeahmt seien. Der praktische Lehrzweck einer ausführlich erklärenden Einführung in die thatsächlich vorhandenen Formen der antiken Architektur ist wohl erreicht. Man begreift den Beifall, der dem Lehrbuch zu Teil wurde, und gerade die theoretische Darlegung, die später den lebhaftesten Widerspruch hervorgerufen hat, die Herleitungen aus einem dem Steinbau vorausgehenden Holzbau sind jetzt, mit einer bestimmten Einschränkung, allgemein als richtig anerkannt. Zehn Jahre später folgte als längst angekündigte Ergänzung die „Geschichte der Baukunst der Alten“. Auch hier ist das Verdienst gross, wenn nicht in der Durchführung, obwohl sie, nicht eine kritische, doch noch immer die ausführlichste Zusammenfassung der litterarischen Quellen giebt, durch die Stellung der Aufgabe selbst. Freilich die Mängel drängen sich auf, und ebenso bei den vielen einzelnen von Hirt geschriebenen Aufsätzen. Fast immer steht kluges und verständiges, oft sinnreiches, inmitten von oberflächlichem und trivialem. Je weiter er sich von seinem eigentlichen Studien-

gebiet und dem technischen, handwerksmässigen entfernt, um so unerschütterlicher sind nicht nur die Ergebnisse, sondern die Behandlung selbst. Auch den besten Arbeiten haftet etwas encyclopädisch oberflächliches und dilettantisches an. Bei aller Klugheit fehlt die wirkliche Tiefe und Grösse der Auffassung und die Schärfe der Bestimmung. Es fehlt ihm das eigentliche Merkmal des Gelehrten, die Erkenntnis und das Gefühl dessen, was er nicht weiss. Bei völligem Versagen wirklicher selbständiger historischer und philologischer Kenntnis und Methode, traut er sich überall die Fähigkeit und das Recht zu Urteil und Entscheidung zu. Die Geschichte der bildenden Kunst (1833), die über alle Völker und Epochen des Altertums flüchtig dahin eilt, steht auffällig gegen die guten Partien in den Arbeiten über Architektur zurück. Wenn Goethe und Schiller urteilten, Hirts Voranstellung des Charakteristischen sei im Augenblick ganz wohl angebracht, so darf man vielleicht sagen, dass Hirts Hypothese einer starken Abhängigkeit der altgriechischen Kunst von der spätägyptischen ganz nützlich gewesen sei, wie er überhaupt unleugbar anregend und noch mehr anreizend gewirkt hat. Aber Thierschs Widerspruch gegen diesen griechisch-ägyptischen Spätfrühling war so berechtigt wie seine Behauptung, dass mit Hirt auf irgend einem Wege historischer Folgerung nicht viel anzu fangen sei, wie Otfried Müllers Kritik und August Wilhelm Schlegels früher Spott über Hirts Aesthetik und Ausdeutung des Laokoon. Das an sich zweckmässig erdachte populäre mythologische Bilderbuch, das ein Gottfried Schadow mit Freuden begründete, ist und war immer wissenschaftlich ganz ungenügend und irreführend. Die Annassung endlich, mit der Hirt als unfehlbarer Kenner der italienischen Malerei auftrat und sich mit Kritikeilen an den grossen Begründer der wissenschaftlichen modernen Kunstgeschichte, Carl Friedrich von Rumohr heran-

wagte, zogen ihm von Rumohr selbst und von Waagen die Keulenschläge der Kritik zu, die sein ungerechtfertigtes Ansehen auf diesem Gebiet für immer vernichteten.

Man begreift, dass nach seiner ganzen Art und Persönlichkeit Hirts Wirken als Lehrer an der Universität nicht glücklich oder stark sein konnte. Ich weiss von keinem Gelehrten, der als sein Schüler gelten könnte. Trotz allem — sein Name wird nicht nur durch Goethe, sondern in der Geschichte der Wissenschaft unvergessen bleiben. Wir lächeln, wenn er sich als dritten neben Winckelmann und Eckhel stellt. Die Thatsache bleibt bestehen: zuerst Hirt hat die antike Architektur und ihre Geschichte als wesentlichen und grundlegenden Teil in die antike Kunstgeschichte eingeführt, und es ist sehr lange Zeit verstrichen, ehe diese Forderung wieder ernstlich begriffen und sie zu erfüllen Hand angelegt worden ist. Und noch eins. So sehr Hirt in allen Kunstfragen seine eigene Person geschäftig vorge drängt haben mag, so wenig er geneigt und fähig war, sich anderen, auch wenn sie hoch über ihm standen, unterzuordnen oder mit ihnen zusammenzuarbeiten — thatsächlich sind bei der Begründung des Berliner Museums seine ins weite gehenden und vielleicht nicht immer klar durchdachten Forderungen und Ansprüche für eine Lösung der Aufgabe in grossem Sinne förderlich und nützlich gewesen.

Neben und nach Hirt hat an der Universität Ernst Tölken das Fach der Archäologie vertreten. Auch er begann mit halb ästhetischen, halb kunstgeschichtlichen Untersuchungen. Die Abhandlung über das Basrelief und den Unterschied der plastischen und malerischen Composition (1815) und der Vortrag über das verschiedene Verhältnis der antiken und modernen Malerei zur Poesie (1822) haben sich lange Zeit eines grossen und geraden massgebenden Ansehens erfreut. Freilich erschöpfen sie

ihre Themata nicht, aber sie zeigen einen feinen, künstlerisch empfindenden Sinn und sind voll treffender Beobachtungen. Die Rede über Malerei und Poesie knüpft, rückgreifend, ausdrücklich an Lessings Laokoon an. Geistreich wird die These verteidigt, dass die von Lessing aufgestellten Gesetze zwar richtig seien und daher für die modernen Maler verbindlich sein sollten, dass aber die antiken Maler diese Lessingschen Gesetze nicht befolgt hätten — eine unbewusste und unwillkürliche Kritik, wie man sie nicht treffender wünschen kann. Er beruft sich dabei nicht ausschliesslich, aber vielfach auf die Gemäldeschilderungen der Philostraten, ohne die Frage nach ihrer Wahrheit aufzuwerfen, während später Friederichs umgekehrt daraus, dass die philostratischen Gemälde den Gesetzen Lessings widersprechen, ein Argument gegen ihre Realität entnahm. Nach diesen ersten, Aufsehen erregenden Arbeiten hat Tölken, durch seine amtliche Stellung am Museum veranlasst, sein Studium nicht ausschliesslich, aber hauptsächlich den antiken geschnittenen Steinen und den oft schwierigen Fragen nach ihrer Echtheit zugewandt. Im Ganzen darf man wohl sagen, dass seine Thätigkeit wie früher neben Hirt, so später neben Eduard Gerhard zurücktrat. Als er im Jahre 1864 fast neunundsiebzigjährig starb, stand er längst fremd und einsam in der in ihren Zielen und Mitteln völlig veränderten Wissenschaft, in der neu erstandenen deutschen Archäologie, wie sie durch Welcker, Otfried Müller und Eduard Gerhard neu begründet, von Otto Jahn und Heinrich Brunn weiter geführt war.

Der treffliche und redliche, feissige und bescheidene Konrad Levezow, der 1835 starb, hat an der Universität nicht gelehrt, Theodor Panofka dagegen bald nach und neben Gerhard, durch Monumentenkenntnis ausgezeichnet und so lange er in Gerhards Weise auf dem Wege der Aufnahme und Bekannt-

machung der Denkmäler blieb, förderlich in die Wissenschaft eingreifend. Wo er darüber hinausging, hat er durch die spitzfindige Willkür im Erfinden und Raten von Rätseln den guten Ruf der Archäologie nur allzu oft geschädigt.

Eduard Gerhard, dessen Andenken den Aelteren unter uns noch lebendig ist und dessen Namen ich heute, wo ich an dieser Stelle zu sprechen berufen bin, nicht ohne das Gefühl des persönlichsten tiefsten Dankes nennen kann, ist erst im Jahre 1843 in den Verband der Universität eingetreten. Vorlesungen hat er als Mitglied der Akademie schon seit 1835 gehalten. Die ersten fünf und zwanzig Jahre seiner wissenschaftlichen Laufbahn fallen in die Regierungszeit Friedrich Wilhelms III. und fällt das, was er selbst als das wichtigste und folgenreichste in seiner Thätigkeit bezeichnen würde, die von ihm nach schweren Mühen und Kämpfen erreichte Gründung des archäologischen Instituts in Rom. Sein Lebensbild hat O. Jahn ausführlich in liebevoller Treue gezeichnet. Ich darf mich auf wenig beschränken, um Gerhards eigentümliche, grosse und einschneidende Bedeutung in der Geschichte der archäologischen Arbeit kenntlich zu machen.

Gerhard ist unter Boeckhs Lehre und Zucht als strenger, zu jeder kritischen Aufgabe befähigter Philologe aufgewachsen. Aus innerem Drang und zugleich durch die Schwäche und Krankheit der Augen, mit der er sein Leben lang den bewundernswürdig beharrlichen Kampf eines Märtyrers kämpfte, nach dem milderen Süden geführt, begriff er die grenzenlose Wichtigkeit der nicht litterarisch überlieferten, leibhaftig und unmittelbar vorhandenen Zeugnisse des Altertums. Er wollte eine, wie er sich ausdrückte, monumentale Philologie neben die litterarische stellen. Nicht allein und nicht einmal in erster Linie künstlerisch zu betrachtende Denkmäler waren ihm die Schöpfungen

der antiken Kunst, sondern Dokumente für Religion und Sitte, jede Schöpfung der grossen Kunst und jedes, auch das geringste und unscheinbarste Erzeugnis des Kunsthandwerks war für ihn ein sprechender Beweis aus griechischem Cultus, aus griechischem Götter- und Heroenglauben. Darin liegt seine Schwäche und seine Grösse. Wie oft ist er in der Ausdeutung des sinnlich und wirklich gegebenen in die Irre gegangen und hat sich in willkürlich geschaffene Dogmen und Mysterien verloren! Aber er hat erkannt, dass sich aus einzelnen nichts folgern lässt, sondern nur aus langen Reihen. Sein philologisches Gewissen lehrte ihn, aus wie unglaublich lückenhaftem, nur zufällig zusammengerafftem Stoff wissenschaftliche Scheingebäude aufgerichtet wurden. Er bestand auf zuverlässigen und weit umspannenden Aufnahmen in Zeichnung und Beschreibung, um darauf als breiter und sicherer Grundlage eine umfassende Monumentenkunde aufzubauen, auf der allein ernsthafte und redliche Forschung möglich ist. Er hat damit in die Bahnen zurückgelenkt, die vor Winckelmann, im siebzehnten Jahrhundert, der Piemontese Cassiano dal Pozzo, nach Winckelmann der gelehrteste aller Archäologen, der grosse Georg Zoega eingeschlagen. Und er begnügte sich nicht mit der Forderung dessen, was geschehen müsse, sondern er legte selbst Hand an, unermüdet im Katalogisieren, im Beschreiben, im Bekanntmachen, in der Bearbeitung ganzer Monumentenklassen. Sein Rapporto Vulcente, der die neuen Vasenfinde in Vulci übersichtlich und meisterhaft zusammenfasste und die einzelnen Gattungen schied, seine vielen Vasenpublikationen haben zuerst die Möglichkeit eines fruchtbareren Studiums dieses wichtigen Kunstgebietes geschaffen. Demselben Ziele diente das archäologische Institut in Rom, wie es in Gerhards Sinn hiess das Institut für archäologische Correspondenz. Hier sollten alle Nachrichten über alle Kunstdenk-

mäler und Reste jeder Art aus dem ganzen Gebiet der antiken Welt zusammenströmen und an dieser Centralstelle gesammelt, gesichtet und verwertet werden. Das Institut allein konnte dennoch Gerhards wissenschaftlicher Thätigkeit und seinen Plänen nicht genügen. Er hätte sie nicht verfolgen können ohne das von Friedrich Wilhelm III. neu begründete Museum, durch welches Berlin zu einem Mittelpunkt der archäologischen Forschung geworden und zugleich für den Universitätsunterricht ein unvergleichliches Hilfsmittel geschaffen worden ist.

Es wird ewig denkwürdig bleiben, wie grosses unter Friedrich Wilhelm III. für die Kunst geleistet worden ist, unter einem Monarchen, dem, seiner Natur nach, enthusiastische Kunstliebe fremd war, und in Zeiten, in denen der Staat, finanziell erschöpft, seine Kraft sparsam zusammen zu halten genötigt war.

Nicht ohne eine natürliche Begabung fürs Zeichnen war Friedrich Wilhelm III., und er hat sie in seiner Jugend geübt. Unter den Dilettanten, die im Jahr 1786 auf der akademischen Kunstausstellung Zeugnisse ihrer Kunstfertigkeit darboten, figurirt, neben den Kindern des Prinzen Ferdinand, Seine Königliche Hoheit Prinz Friedrich Wilhelm von Preussen, von dessen Hand eine „Minerva, mit Bleistift nach Bouchardon gezeichnet“ zu sehen war. Als Gottfried Schadow im Jahr 1794 die Kronprinzessin Luise und ihre Schwester Friederike, die Gemahlin des Prinzen Ludwig, zu porträtieren hatte und mit der Büste der Kronprinzessin begann, war Friedrich Wilhelm stets anwesend, und Schadow erzählte: „Aus einem Stückchen Thon modellirte er ein Köpfchen mit Stutz-Perruque, und habe ich zu bedauern, es nicht sorgfältig aufbewahrt zu haben, indem es eine Anlage zeigte, die der Herr aus angeborenem Misstrauen von sich selbst.

nicht einräumte, und so hierin nicht mehr Versuche machte.“ Als König, bei dem regelmässigen Besuch der akademischen Kunstaustellungen, urteilte er, wie aus Schadows Aufzeichnungen hervorgeht, immer selbständig und, wie es scheint, fast immer treffend. Sein Sinn war auch hier auf das Thatsächliche, Einfache und Schlichte gerichtet. Er bevorzugte wohlgetroffene Porträts und freute sich, wenn er in Bildern Landschaften, die er gesehen hatte, wieder erkannte. Ein unentbehrliches Element des Lebens war ihm die bildende Kunst nicht. Wohl traten ihre Schöpfungen ihm entgegen wie Symbole des Schicksals, das er zu erleben, zu erdulden und zu überwinden hatte. Als Kronprinz hatte er den stolzen Bau des Brandenburger Thors aufzurichten und mit der Quadriga der Siegesgöttin bekrönen sehen. Als König musste er ihre Wegführung durch den siegreichen Feind geschehen lassen, bis sie endlich als neue Verkörperung des jungen Sieges zur alten Stelle zurückkehrte. Merkzeichen der Errettung aus Schmach und Not, Ausdruck des königlichen Dankes waren die Standbilder, die er den siegreichen Helden des Befreiungskrieges setzte. Nur einmal, im tiefsten Schmerz, hat er sich mit dem persönlichsten Empfinden sehnsüchtig an die wohlthätige Macht der Kunst gewendet — nach dem Tod der Königin Luise, um die geliebten Züge zurückzurufen und festzuhalten. Keines der vorhandenen Bildnisse that ihm Genüge. Der Maler Ternite, der die Königin auf dem Todtenbett nach der Natur gezeichnet hatte, erhielt den Auftrag, mit Hilfe dieser Zeichnung und der vorhandenen Büsten- und Bilder- ein-Porträts auszuführen. Der König war überzeugt, dass dies nur unter seinen Augen und mit seiner Hilfe geschehen könne. „Wir müssen alles benutzen, um sie so ähnlich als möglich darzustellen, wir müssen sie in der Kleidung malen, die sie zuletzt getragen hat.“ Tagtäglich und oft mehrmals am selben Tag

kam er in das Malzimmer und brachte lange Zeit vor dem Bild zu, für sich allein und im Gespräch mit dem Maler. Als das von Ternite in Pastell ausgeführte Bild endlich so weit war, dass es den König befriedigte, befahl er, der Vergänglichkeit der Pastellfarben wegen, eine Copie in Oel, die Wach übertragen wurde. Dieselbe persönlichste Teilnahme bewies der König, als Rauch die berühmte Statue modellirte, die die Königin im Todesschlaf ruhend darstellt. Auch hier war er darauf bedacht, jede mögliche Schädigung zu verhüten. Er trennte sich ungern, und ehe Rauch das Modell nach Rom schaffte, um es dort in Marmor auszuführen, musste ein zweiter Abguss hergestellt und zurückgelassen werden. Die Gefahren, denen die fertige Statue bei ihrer Ueberführung aus Rom nach Deutschland ausgesetzt war, machen die ängstliche Vorsicht wohl begreiflich.

Die Pflege der Kunst hat Friedrich Wilhelm III. als eine selbstverständliche königliche Pflicht betrachtet. Die hervorragendsten Künstler, die durch ihre Werke Aller Augen auf sich zogen und die Mitlebenden in ihre Bahnen rissen, den genialen Architekten Schinkel und den grossen Bildhauer Rauch, der den älteren, grösseren Gottfried Schadow in der Beliebtheit und Schätzung verdrängte, hat Friedrich Wilhelm III. zur Lösung der Aufgaben berufen, die der äusseren Erscheinung und dem Schmuck der Hauptstadt auf lange hinaus das Gepräge verliehen haben. Und ebenso selbstverständlich war die Fürsorge für das künstlerische Erbe der Vergangenheit. Seit den Tagen des grossen Kurfürsten haben die Erben seines Thrones Kunstwerke und mit Vorliebe antike Kunstwerke jeder Art gesammelt und ihren Besitz hoch geschätzt und in Ehren gehalten. Nur einmal hat Friedrich Wilhelm I. in seinem harten Eifer des Sparens sechsunddreissig antike Marmorwerke im Tausch gegen zwei Dragoner-Regimenter nach Dresden abgegeben, an August II.

Für sinnlosen Aufwand war auch Friedrich der Grosse nicht. Auf das Angebot eines Bilds von Rafael rescribirt er: „Dem König in Pohlen stehet frey, vor ein Tableau 30 m. Ducaten zu bezahlen, und in Sachsen vor 100 m. Rthr. Kopfsteuer auszusprechen, aber das ist meine Methode nicht. Was ich bezahlen kann, nach einem resonablen Preis, das kaufe ich, aber was zu theuer ist, lass ich dem König in Pohlen über, denn Geld kann ich nicht machen und Imposten aufzulegen ist meine Sache nicht.“ Die Grenzen dessen, was Friedrich noch für raisonnable hielt, waren immerhin weit gesteckt. Für den Ankauf der Stoschischen Sammlung geschnittener Steine hat er 30 000 Ducaten aufgewendet, für die Polignacschen Marmorstatuen 36 000 Thaler. Mit welcher Freude, mit wie viel Eifer und mit wie glücklichem Erfolg er antike Werke der verschiedensten Art und moderne Gemälde sammelte, ist allbekannt. Eine der schönsten Bronzestatuen, die aus dem Altertum erhalten sind, den betenden Knaben, heute noch eine der kostbarsten Zierden unseres Museums, hat der grosse König nicht ohne Mühe für sich erworben. Auf demselben Wege schritt wie Friedrich Wilhelm II, so auch Friedrich Wilhelm III. weiter. Und in einem hat er alle Vorgänger übertroffen. Er hat den zerstreuten Kunstbesitz nicht nur vereinigt, sondern in einem gross angelegten Museum der freiesten Benutzung zugänglich gemacht.

In demselben Jahre, in dem unsere Universität eröffnet wurde, sind die ersten entscheidenden Bestimmungen für das Museum getroffen worden, nicht in dem Sinne, dass die Betrachtung der Kunstwerke die Sache eines nutzlosen verfeinerten Luxus sei, sondern in der Ueberzeugung, dass Wissenschaft und Kunst für die Nation und für die Hebung ihrer geistigen Kraft unentbehrlich ist. In dem berühmten Antrag auf die Errichtung der Universität, den W. von Humboldt am 24. Juli 1809 an den König

richtet, nennt er mit den wissenschaftlichen Instituten die Kunstsammlungen. Die Akademien der Wissenschaften und der Künste, die wissenschaftlichen Institute, die Universität selbst sollen sich dergestalt in Ein organisches Ganze verbinden, dass jeder Teil, indem er eine angemessene Selbständigkeit erhält, doch gemeinschaftlich mit den andern zum allgemeinen Endzweck mitwirkt. Eine Cabinetsordre vom 29. März 1810 an den Staatsminister Grafen zu Dohna lautet: „Es war bereits früher meine Absicht, die Bildergalerie und Antikensammlung zu Sanssouci durch den als Mitglied bei der hiesigen Akademie der Künste angestellten von Mechel ordnen zu lassen, und eine Anzeige des Hofrats Puhmann wegen der nötigen Ergänzung der im Kriege verlorenen Stücke veranlasste mich, dem etc. von Mechel hierzu den Auftrag zu erteilen. Ich finde dessen anliegenden Vorschlag, hier in Berlin eine öffentliche, gut gewählte Kunstsammlung anzulegen, vorläufig sehr angemessen, um so mehr, als diese dadurch in Verbindung mit den übrigen wissenschaftlichen und Kunstinstituten kommen wird, und veranlasse Euch, wegen des Plans dazu Euch mit dem Chef der Section für den öffentlichen Unterricht und dem etc. von Mechel zu beraten und mir darüber Bericht zu erstatten.“

Von da an beginnen die Ermittlungen, Vorschläge, Pläne zunächst in bescheidenen Grenzen und in vielfachem Widerstreit der zur Arbeit berufenen. Ein von W. von Humboldt gezeichneter Bericht vom 24. April 1810 an den König führt aus, die Section habe auf Grund von dessen früheren Aeusserungen bereits den Plan ins Auge gefasst und im Universitätsgebäude den erforderlichen Raum zu einer Galerie ausgewählter Bilder ausgemittelt. Zunächst sei die Aufstellung eines genauen Inventars von sämtlichen in den Königlichen Schlössern befindlichen Gemälden, Statuen, Büsten und dergleichen erforderlich, um so-

dann eine Auswahl aus den vorhandenen Kunstsachen zu einem öffentlichen Museum treffen zu können. Die im Universitätsgebäude verfügbaren Räume erwiesen sich bald als nicht ausreichend. Im November 1815 befahl der König, die Kavallerieställe im Akademiegebäude Unter den Linden für das zu begründende Museum auszubauen, Museum und Universität sollten dann durch einen Bogenang verbunden werden. Mit diesem Ausbau der Kavallerieställe war sofort begonnen worden und der Flügel an der Universitätsstrasse 1818 fertig gestellt. Aber ehe der übrige Umbau zu Ende gebracht war, fand eine völlige Veränderung des Planes statt. In der Commission drang Hirt auf eine möglichst vollständige Ueberführung alles königlichen Kunstbesitzes in das neu zu eröffnende Museum. Die bisher in Aussicht genommenen Räume waren dafür und für die vorausgehende Fortentwicklung unzureichend und an sich nicht geeignet. Der König entschied, die Fortsetzung des Umbaues solle unterbleiben. Am 8. Januar 1823 legte Schinkel den Plan eines völligen Neubaus am Lustgarten vor. Trotz der grossen Schwierigkeiten, welche die Herstellung des Bauplatzes selbst und die Fundamentierung voraussetzten liess, billigte der König den neuen Plan. Im Sommer 1830 war das in der Schönheit der Erscheinung wohl am höchsten stehende Meisterwerk Schinkels vollendet; am 3. August, heute vor zweihundstsebzig Jahren, dem allgemeinen Besuch eröffnet.

Aus dem alten königlichen Besitz waren alle vorhandenen Antiken, 315 an der Zahl, und die besten Gemälde, 378, dem Museum überwiesen, nach Rumohrs Meinung der Zahl nach ein Drittel, dem Werte nach die Hälfte des Ganzen. Dazu kamen, abgesehen von Einzelankäufen, die 1815 für 540 000 Francs erworbene Giustinianische und die nach langen Verhandlungen erworbene Sollysche Bildersammlung, für deren Erwerb der König

aus seinem persönlichen Eigentum 200 000 Thaler hergab, aber verbot, dies öffentlich bekannt werden zu lassen.

Der nächste Zweck der Museums war die unmittelbare Anschauung, die W. von Humboldt hauptsächlich durch die antike Skulptur und die Malerei in allen ihren Schulen und Epochen geben wollte; daneben müsse alles andere zurücktreten. Sobald sich die Möglichkeit bot, hat man diese Schranken durchbrochen, andere Abteilungen angegliedert und gepflegt. Von Anfang an war keine Bestimmung und Deutung, keine Gruppierung und Anordnung möglich ohne die Hilfe der wissenschaftlichen Forschung. Gelegentlich ist wohl ein Gegensatz künstlerischer und wissenschaftlicher Ansprüche herausgekehrt worden. Er ist längst überwunden. Denn es hat sich gezeigt, dass sich beides durchdringen muss.

Kein Museum der Welt wird je durch seinen Besitz an Originalskulpturen ein volles Bild der antiken Kunst bieten können. Gerade die relative Armut bei den Anfängen hat dazu gedrängt, dieses Bild durch die Sammlung von Abgüssen zu vervollständigen, die stets als ein besonderer und unentbehrlicher Vorzug des Berliner Museums gegolten hat. Ein Professor der Archäologie ist ohne ein über die notdürftigsten Hilfsmittel hinausgehendes Museum so wenig denkbar, wie ein Chemiker ohne Laboratorium.

Einer hohen Genialität wird es möglich sein, auch bei beschränkten Hilfsmitteln im Forschen und Lehren grosses zu leisten. Aber die Wissenschaft haftet am zugänglichen Stoff. Je reichhaltiger und zweckmässiger eingerichtet die Hilfsmittel für Forschung und Lehre sind, um so weniger wird sich wenigstens im Unterricht die menschliche Unzulänglichkeit fühlbar machen. Die Wechselwirkung von Universität und Museum ist bisher niemals unterbrochen worden. Seit dem Abscheiden des

Stifters unserer Universität sind zweiundsechzig Jahre verflossen. Wie grosses und gewaltiges ist seitdem für die Kenntnis der antiken Kunst geschehen! Ich nenne wie Symbole nur die Namen Olympia und Pergamon. Wir wollen nie vergessen, dass diese von unsern erhabenen Herrschern beschützte, rasche und starke Fortentwicklung auf den Grundlagen beruht, die unter Friedrich Wilhelm III. in zugleich massvollem und kühn vor-schauendem Sinne fest gelegt wurden, dass wir auch hier die Früchte dessen geniessen, was er gepflanzt hat.