



1 Karl Steffeck, *Albrecht Achilles im Kampf um Nürnberg*, 1848, Öl auf Leinwand, 383 × 566 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 13, 1864 Ankauf vom Künstler

Die preußische Nationalgalerie als Spiegel preußischer Identität

Die Thematik wirft sogleich eine zentrale Frage auf: Wurde 1876 auf der Museumsinsel Deutschlands oder Preußens Nationalmuseum für die Kunst der Gegenwart eröffnet?

Der Blick in die einschlägigen Veröffentlichungen zur Gründung der Alten Nationalgalerie lässt diese Frage obsolet erscheinen, galt sie doch mit Kurt Karl Eberlein und Paul Ortwin Rave als geklärt.¹ Diesen Darstellungen folgen deshalb auch die Veröffentlichungen aus Anlass der Wiedereröffnung der Alten Nationalgalerie im Jahr 2001. Peter-Klaus Schuster sieht – im Kontext der deutschen Einheitsbestrebungen – in der Gründung des Museums und der Errichtung des Gebäudes einen Vorgriff auf die Reichsgründung: „Eröffnet 1876, [...] wurde der [...] Tempel der Kunst [...] bereits 1865 ganz ausdrücklich als deutsche ‚Nationalgalerie‘ für zeitgenössische Malerei, Zeichenkunst und Skulptur [...] entworfen. [...] Die Deutschen vor 1871 zersplittert in eine Vielzahl von Kleinstaaten und wenige Mittelstaaten wie Bayern, Württemberg, Sachsen und Preußen, erlangten ihre so sehnsüchtig erhoffte politische Einheit als Nation zuerst als Kulturnation im Museum.“²

Und auch Bernhard Maaz stellt fest: „[...] als Nationalgalerie in Preußen geplant, wurde das Museum nach der Reichseinigung von 1871 doch als eine deutsche Nationalgalerie eröffnet“.³ Diese Sichtweise macht sich auch die 2015 erschienene Geschichte der Berliner Museen in 227 Häusern zu eigen: „Zudem schuf die politische Einheit die Rechtfertigung dafür, in der neuen Reichshauptstadt ein zentrales Museum der zeitgenössischen deutschen Kunst zu gründen, analog zur Einrichtung vieler neuer Zentralinstitutionen des Reiches.“⁴ Für die Netzbesucher bringt museumsfuhrer.de die Gründungsgeschichte aktuell auf die simple Formel: „Durch die großzügige Schenkung eines Bankiers entstand 1861 in Berlin die deutsche Nationalgalerie“.⁵

Das Etikett „Deutsche Nationalgalerie“ im Sinne eines deutschen Zentralmuseums für zeitgenössische Kunst wird der Berliner Nationalgalerie zwar durchgängig, destotrotz zu Unrecht angeheftet. Sie bleibt vielmehr, auch nach der Gründung des Deutschen Reiches, Preußens Museum für die Kunst der Gegenwart und stellt bis heute nicht nur als „Museumstempel“ (Peter-Klaus Schuster), sondern auch als eine der bedeutendsten deutschen Sammlungen zur Kunst des 19. Jahrhunderts eine Perle im kulturellen Erbe des deutschen Föderalismus dar: Denn ihre Gründung und Weiterentwicklung erfolgte keineswegs im Zuge deutscher Einheitsbestrebungen und der Reichsgründung, sondern ganz im Gegenteil, im Kontext eines, im 19. Jahrhundert fest im öffentlichen Bewusstsein verankerten, monarchischen Landespatritismus und föderativen Nationalismus, der die Existenz einer deutschen Nation bejahte, dem Bekenntnis zum jeweiligen Territorialstaat jedoch Vorrang gab.⁶ Da der föderative Nationalismus infolge der politischen Umbrüche im

20. Jahrhundert seine Prägekraft weitgehend eingebüßt hatte, geriet auch der im 19. Jahrhundert übliche Sprachgebrauch in Vergessenheit. Damals wurde das Adjektiv national mit der Konnotation deutsch wie auch preußisch verwendet, so dass heute Fehlschlüsse bei nur flüchtiger Betrachtung der Frage „deutsche“ oder „preußische“ Nationalgalerie begrifflich sind.

Das Königreich Preußen war – noch im Alten Reich – bei der Entwicklung eines Bewusstseins partikularer Staatlichkeit Vorreiter gewesen.⁷ Nach 1815 förderten alle monarchischen Staaten, die die territoriale Flurbereinigung der Napoleonischen Kriege überlebt hatten, ein partikulares Nationalbewusstsein, um sich nach innen – gegen liberale und demokratische Bestrebungen – und nach außen – gegen die deutsche Nationalbewegung – zu behaupten. Eckpfeiler dieser Nationalerziehung bildete die Verankerung der landesspezifischen historiographischen Tradition, also der jeweiligen, nun auch wissenschaftlich erforschten Nationalgeschichte im Bewusstsein der Bevölkerung. Die patriotische Historienmalerei war bei der Vermittlung der auf die jeweiligen Einzelstaaten zugeschnittenen Narrative und der Verankerung des monarchischen Landespatritismus das wichtigste Medium. Fest verankertes partikulares Nationalbewusstsein und nicht gesamtdeutsche Einheitsideale bildeten daher den Boden, auf dem die patriotische Bildwelt, aber auch die Konzepte zur Musealisierung der zeitgenössischen Kunst gediehen.⁸

Die Idee eines „National-Museums“ beziehungsweise einer „National-Galerie“ für zeitgenössische Kunst wurde im Königreich Preußen bereits 1835 im „Verein der Kunstfreunde im preußischen Staate“ – allerdings ergebnislos – diskutiert. Dass die Kunstfreunde hierbei ausschließlich die preußische Kunstproduktion im Blick hatten, ergab sich a priori aus § 6 der Vereinsstatuten: „Da der Zweck des Vereins ausschließlich auf die Beförderung der vaterländischen Kunst gerichtet ist, so kann er seine Mittel nur auf Werke Preußischer Künstler verwenden. Doch ist es nicht notwendig, dass sie gerade im Preußischen Staate oder von Preußischen Eltern geboren sind, sondern es reicht hin, dass sie durch Vollendung ihrer Studien in Preußen und daselbst genommenen Wohnsitz einheimisch geworden sind.“⁹

Zehn Jahre später, nachdem andere Staaten vorangegangen waren – in Bayern begannen im Sommer 1842 die Planungen zum Bau der Neuen Pinakothek – und in der Dresdner Gemäldegalerie stand seit 1843 ein fester Etat zum Ankauf von zeitgenössischer „vaterländischer“ Kunst bereit – machte Friedrich Wilhelm IV. eine Auswahl der im königlichen Besitz befindlichen Werke zeitgenössischer Kunst im Schloss Bellevue der Öffentlichkeit zugänglich. Mit dieser sogenannten „Vaterländischen Galerie“ verband sich jedoch nicht die Absicht zeitgenössische Kunst systematisch anzukaufen. In den Augen der Künstler war das ein gravierendes Manko, denn damals herrschte unter ihnen, wie ein Gutachten über die Lage der Künstler in Preußen feststellt, „auf wirklich beunruhigende Weise ein allgemeiner Nothstand“.¹⁰ Im Zuge der Revolution von 1848 führte die General-Versammlung der Düsseldorfer Maler daher in einem Aufruf an die Künstler Deutschlands Klage, dass bisher – „mit Ausnahme von Baiern – die Kunst in unserem Vaterlande nur



2 Christian Sell, *Beginn der Verfolgung von Königgrätz*, 1872, Öl auf Leinwand, 185 × 283 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. AI 176, Ankauf vom Künstler auf Bestellung 1872

auf die sehr vereinzelt Mäzene und die Kunstvereine angewiesen war, während in Frankreich und Belgien, die Regierung als oberster Mäzen durch großzügige Aufträge der Kunst und den Künstlern Anerkennung und Mittel verschaffte.“¹¹

Der Düsseldorfer Aufruf vom April 1848 zielte aber keineswegs, wie es nahezu ausnahmslos in der einschlägigen Literatur¹² heißt, auf die Gründung eines zentralen gesamtdeutschen Museums für zeitgenössische Kunst, sondern auf die Musealisierung der Gegenwartskunst in allen Staaten des Deutschen Bundes, um dort für die Künstler Absatzmöglichkeiten zu schaffen. Konkret riefen die Düsseldorfer „alle Künstlerkreise Deutschlands“ dazu auf, bei der Nationalversammlung in Frankfurt zu beantragen, „(d)as deutsche Parlament möge die deutsche Kunst zur Nationalsache erheben und zu diesem Zwecke jedem Bundesstaate die Pflicht auferlegen, einen verhältnismäßigen Theil seines Einkommens auf die Bildung von Nationalgalerien und öffentlichen Kunstdenkmälern in seinem Bereich zu verwenden.“¹³

Einen Appell ähnlichen Inhalts hatte bereits vier Wochen zuvor, Ende März 1848, kurz nach Ausbruch der revolutionären Märzunruhen in Berlin, Franz Kugler, Mitglied des Senats der königlich preußischen Akademie der Künste in Berlin und damals auch Referent im preußischen Kultusministerium an die Mitglieder der Akademie gerichtet. Die Argumentation des bekennenden Preußen¹⁴ zeigt auf, wie fest verankert die partikuläre Konnotation des Begriffs Nation damals war: „Bei dem



3 Wilhelm Gentz, *Einzug des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen in Jerusalem 1869*, 1876, Öl auf Leinwand, 131 × 258 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 245, 1876 Ankauf vom Künstler

neubelebten Nationalgefühl, bei der vorherrschenden historischen Richtung der Kunst dürfte [...] die Gründung einer National-Galerie, für deren Beschaffung jährlich eine bestimmte Summe im Staatshaushalt ausgeworfen würde, einem sehr allgemeinen Wunsch entsprechen.“¹⁵ Da vor allem die institutionalisierte Absicherung eines staatlichen Ankaufsbudgets vordringlich schien, sah der Haushaltsentwurf der Akademie ausdrücklich vor, nicht nur in Berlin, sondern an allen Akademie-Standorten des Königreichs Preußen, also auch in Düsseldorf und Königsberg „National-Museen, hervorgehend durch Werke lebender vaterländischer Künstler“¹⁶ zu gründen. Die mit zum Gründungsmythos der „deutschen“ Nationalgalerie gehörende Auffassung, der Haushaltsplan der Akademie habe auf die Errichtung eines deutschen Zentralmuseums für zeitgenössische Kunst gezielt,¹⁷ wird von den Quellen also ebenso wenig gestützt, wie die Annahme, es sei seitens der Akademie gegenüber dem Preußischen Kultusministerium „im Oktober 1848 sogar von mehreren National-Galerien in verschiedenen deutschen Städten die Rede“¹⁸ gewesen. Zwar berücksichtigt der Autor die beabsichtigte Gründung mehrerer Galerien, lässt aber außer Acht, dass Königsberg und Düsseldorf damals im Königreich Preußen zu verorten waren. Die Verwirklichung der Pläne der Akademie hätte deshalb auch keineswegs, wie auch gemutmaßt wird, „die Schaffung von nationalen und zugleich föderalen Institutionen“ mit sich gebracht.¹⁹

Die revolutionären Ereignisse von 1848/49 blieben im Bereich der Kunst zwar folgenlos, im Zuge der erstarkenden deutschen Nationalbewegung der folgenden Jahre tauchte dann aber erstmals das Projekt eines gesamtdeutschen Museums

für zeitgenössische Kunst in der Diskussion der deutschen Kunstvereine auf. Der Gründungsauftrag der „Verbindung für historische Kunst“ von 1853 sah vor, dass in Auftrag gegebene Kunstwerke entweder verlost, oder „einer zu gründenden Nationalgalerie einverleibt“²⁰ werden sollten. Diese Initiative wurde jedoch im Keim erstickt. Der Kunstverein Böhmen argumentierte, dass die – „die Einverleibung der Kunstwerke in eine National-Galerie“ nicht in Frage komme, „weil Deutschland wohl kaum eine Stadt besitzt, die allen einzelnen, zu Deutschland gehörenden Ländern gegenüber als Centralpunkt gelten, als solcher unbestritten betrachtet werden kann, und daher zur Aufnahme einer National-Galerie geeignet sein würde.“²¹ Genauso erging es – trotz aller Appelle – dem Vorschlag, die Bilder der „Verbindung“ als Keimzelle einer „Stiftung für historische Kunst“ dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg „für ewige Zeiten einzuverleiben“,²² hier argwöhnte der Stettiner Verein, dass das gerade gegründete süddeutsche Institut auf Kosten der preußischen Mitglieder „auf bequemste Art eine Bereicherung erfahren soll“.²³

Wie die Gründungsgeschichte der Kunstmuseen in Bremen (1849), Hamburg (1850) und Leipzig (1858), zeigt, hatten die Kunstvereine mit ihren Bemühungen lokale Galerien zu schaffen, aber durchaus Erfolg. Der entscheidende Schritt zur Musealisierung der Gegenwartskunst ging in Preußen – wie auch in Bayern – letztendlich nicht von Künstlern oder Vereinen, sondern von einem bedeutenden Sammler aus.

Das Wagenersche Vermächtnis vom März 1859 stellte nun aber keineswegs für Preußen „die letzte Gelegenheit“ dar, „sich die National-Galerie zu sichern“, wie Paul Ortwin Rave schreibt,²⁴ die Schenkung gab vielmehr den entscheidenden Anstoß dazu, nun auch in Preußen nachzuziehen, zumal der erste, nur der zeitgenössischen Kunst gewidmete Museumsbau in Deutschland, die Neue Pinakothek Ludwigs I., bereits seit 1853 den Besuchern offenstand. Das Projekt einer Nationalgalerie – die offizielle Gründung war im März 1861 erfolgt, die Planungen zur Errichtung eines Museumsgebäudes setzten im darauffolgenden Jahr ein – beschäftigte auch die preußische Öffentlichkeit. Da Wagener seine Schenkung mit der Erwartung verbunden hatte, dass seine Sammlung zu einer „nationalen Gallerie“ heranwachsen würde, stellte Max Schasler im Hinblick auf die Doppeldeutigkeit des Begriffs Nation, der seine partikular vaterländisch-preußische Bedeutung keineswegs verloren hatte, die rhetorische Frage „Zunächst: was heißt hier ‚national‘? Versteht man darunter Preußisch oder Deutsch?“ Da Schasler zu Recht vermutete, dass die allgemeine Antwort „preußisch“ lautete, suchte er seine Leser über die Gefahren einer national-preußischen Ausrichtung aufzuklären: „Bei den Worten ‚Nationalmuseum‘ und ‚Nationalgalerie‘ mag Manchem wohl auch in unklaren Umrissen das patriotisch gefärbte Ideal einer Sammlung von solchen Werken vorschweben, welche die Nation und ihre Thaten verherrlichen sollen; [...] so daß also die ‚Nationalgalerie‘ allmählig zu einer Sammlung patriotischer Gemälde im preußischen Sinne gemacht würde.“ Um derartige Fehlentwicklungen zu vermeiden, sei „es [...] deshalb vor allen Dingen nothwendig, diesen Begriff mit strengster



4 Ferdinand Keller, *Kaiser Wilhelm der Siegreiche*, 1888, Öl auf Leinwand, 500 × 700 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 837, 1890 Ankauf vom Künstler durch Kaiser Wilhelm II. und noch im selben Jahr an die Nationalgalerie überwiesen

Klarheit zu definieren“²⁵: „[...] ‚Nationale Kunst‘ heißt also hier deutsche Kunst, Nationalgalerie‘ eine Galerie deutscher Kunstwerke.“²⁶

Ganz im Sinne dieser Definition hatte Wagener mit seiner Schenkung, die Erwartung verbunden, dass – in Fortführung ihres an Malerschulen orientierten, also gesamtdeutsch angelegten Sammlungsprofils – die künftige königlich preußische „nationale Gallerie“ die zeitgenössische deutsche Malerei auch in ihrer weiteren Entwicklung darstellen würde.

Diese Erwartung erfüllte sich bekanntlich nicht. Verantwortlich für den preußisch-akademischen Zuschnitt der Erwerbungspolitik war ein Gremium, das von den Repräsentanten der drei preußischen Akademien dominiert wurde, die sogenannte Landeskunstkommission, die maßgeblich über die Vergabe von Aufträgen und über Ankäufe entschied. Damit trat der von Schasler befürchtete „beklagenswertheste Mißgriff von allen“ ein, daß „die Kunst [...] zu der Stellung einer politischen resp. dynastischen Illustration herabgesetzt würde“²⁷.

Zwar erhöhte sich der prozentuale Anteil der Historienbilder in der Nationalgalerie im Vergleich zur Wagenerschen Sammlung nicht. Die Sujets der Neuerwerbungen im Historienfach konzentrieren sich jedoch auf das Narrativ der



5 Erster Corneliussaal mit Ferdinand Kellers Gemälde *Kaiser Wilhelm der Siegreiche*.
 Aufnahme von 1903, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, SMB-ZA 2.17.1/0084

kleindeutsch borussischen Geschichtslehre, die sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Preußen fest etabliert hatte, während der thematische Radius der von Wagner erworbenen Historienbilder die europäische Geschichte von der Antike bis zu den napoleonischen Kriegen umfasste.

Von den 62 Historien bzw. Ereignisbildern, die zwischen 1861 und 1902, dem Erscheinungsjahr des von Max Jordan herausgegebenen Kataloges der königlich preußischen Nationalgalerie in die Sammlung gelangten und ausgestellt waren, behandelten zwei Drittel dezidiert preußische Themen. Vierzehn Bilder griffen Sujets aus dem von Friedrich II. mit der Geschichte des Hauses Brandenburg etablierten Themenkreis auf (Abb. 1). Neun Bilder widmeten sich den Befreiungskriegen, die im Kontext des 50. Jahrestages der Völkerschlacht von Leipzig endgültig in die offizielle preußische Geschichtserzählung aufgenommen wurden, wobei nur drei Gemälde die Grenzen der engeren preußischen Landesgeschichte überschritten.

Nicht numerisch, vielmehr aufgrund der großen Formate und ihrer prominenten Platzierung dominierte optisch die Schlachtenmalerei in den Ausstellungssälen: Elf Gefechtsszenen aus den drei Einigungskriegen – dem preußisch-österreichischen



6 Carl Saltzmann, *Eine Manöverfahrt*, 1896, Öl auf Leinwand, 189 × 316 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 579, 1896 Ankauf mit Mitteln des Allerhöchsten Dispositionsfond für die Nationalgalerie

Krieg gegen Dänemark 1864, dem deutschen Bruderkrieg 1866 und dem deutsch-französischen Krieg 1870/71 – feierten die siegreichen preußischen Truppen und ihre Feldherrn (Abb. 2). Es waren dies überwiegend Auftragswerke, in deren Entstehungsprozess sich Wilhelm I. – als oberster Kriegsherr – wiederholt persönlich eingeschaltet hatte. Preußisch-militärisch konnotiert sind drei weitere Bilder: Adolph Menzel, *Abreise König Wilhelms*, Anton von Werner, *Im Etappenquartier vor Paris* und Georg Bleibtreu *König Wilhelm vor Sedan*.

Da Wilhelm I. die „nationale Anstalt“²⁸ durch eine Heldengalerie vervollständigt wissen wollte, wurden seit 1880 Bildnisse von Mitgliedern der Kriegs- wie auch der Friedensklasse des Ordens Pour le mérite in Auftrag gegeben.²⁹ Die Ritter der Friedensklasse, Künstler und Wissenschaftler, sind mit wenigen Ausnahmen dem Geistes- und Kulturleben Preußens zuzuordnen, während in der Kriegsklasse ausschließlich Angehörige der preußischen Armee zu finden waren.³⁰

Anders als von Wilhelm I. beabsichtigt, kam es in der Nationalgalerie jedoch niemals zu einer geschlossenen Präsentation der Bildnisse.

Einen eindeutig preußisch-dynastischen Akzent setzten auch vier Ereignisbilder, die den Hohenzollern huldigten, Wilhelm Gentz, *Einzug des Kronprinzen Friedrich Wilhelm in Jerusalem* (Abb. 3), Fritz Werner, *Enthüllung des Denkmals der Königin Luise*, die Ölskizze, Adolph Menzel, *Krönung in Königsberg*, sowie Ferdinand Keller,



7 Einrichtung des ersten Corneliussaals in der Nationalgalerie 1907, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, SMB-ZA 2.17.1/00107

Kaiser Wilhelm, der siegreiche Begründer des Deutschen Reiches (Abb. 4), das den Einzug Wilhelms I. am 16. Juni 1871 in Berlin zum Gegenstand hat. Das allegorische Monumentalgemälde, das Ferdinand Keller im Todesjahr des Kaisers geschaffen hatte, war 1890 von Wilhelm II. erworben, nach einer mehrjährigen Ausstellungstour durch die preußischen Provinzen 1893 auf der Weltausstellung von Chicago gezeigt worden und wurde anschließend im zentralen Corneliussaal installiert (Abb. 5). Die Präsentation des Bildes in der Nationalgalerie band das Haus in die kunstpolitische Offensive Wilhelms II. zur apotheotischen Verherrlichung des ersten deutschen Kaisers aus der Dynastie der Hohenzollern ein, die landesweit „mit einer Flut von [...] Kaiser-Wilhelm-Standbildern, Kirchen und Türmen“³¹ geführt wurde. Sie zielte darauf ab, Wilhelm I. mit dem Beinamen „der Große“ als Begründer einer preußisch-deutschen Reichsnation in die Geschichte eingehen zu lassen und die Hohenzollern als Reichsdynastie in der Nachfolge der Stauferkaiser – legitimiert durch die Gleichung „Deutschland ist Preußen“ – im Bewusstsein der Bevölkerung zu verankern.³²



8 Einrichtung des ersten Corneliussaals in der Nationalgalerie 1907, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, SMB-ZA 2.17.1/00108

Eine Reichsthematik im engeren Sinn griffen mit dem Sujet der deutschen Kriegsflotte – die Flotte war der Truppenteil, der national-deutsch und nicht preußisch war – lediglich zwei Bilder des Marinemalers Carl Salzmann auf: *Die Kreuzerfregatte Leipzig bei St. Helena* und *Eine Manöverfahrt* (Abb. 6), in denen der Anspruch des Kaiserreiches, zu Wasser und zu Lande eine Weltmachtrolle zu spielen, zum Ausdruck kommt.

Einen Eindruck von der optischen Dominanz der großformatigen Militärmalerei, vermitteln heute noch historische Fotografien (Abb. 7 und 8). Die Nationalgalerie tritt uns dort in ihrer Doppelfunktion entgegen: sie ist – in den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens – preußisches Nationalmuseum, das ein partikular-preußisches Narrativ normativ ins Bild setzte und Pinakothek in einem.

Auf der Grundlage ihrer einzelstaatlich-preußischen Identität argumentierte folglich auch Hugo von Tschudi, Direktor der Nationalgalerie von 1896–1909, als er gegenüber Wilhelm II. die Annahme von Schenkungen ausländischer Werke mit dem Argument rechtfertigte, dass nur «Dank dieser Unterstützung [...] sich

die Galerie auch nach dieser Richtung einigermaßen neben den modernen Sammlungen anderer deutschen Staaten behaupten»³³ könne.

Eine Sonderrolle im Club der deutschen einzelstaatlichen Museen beanspruchte Preußen mit der königlichen Nationalgalerie jedoch durchaus: Nach der Reichsgründung unter preußischer Führung erhebt Preußen Anspruch auf eine Führungsrolle nun auch in der Kunst: Die Giebelinschrift der 1876 eröffneten Nationalgalerie erklärt sie zu einem der deutschen Kunst geweihten Ort, die beigefügte Jahreszahl „1871“, das Signum für „Deutschlands Wiedergeburt durch Preußens Größe“, verkündet Preußens „deutschen Beruf“ auch in der Kunst. Die Gründung der Nationalgalerie wird so zur Hommage Preußens an die deutsche Kunst stilisiert.

¹ Kurt Karl Eberlein, „Vorgeschichte und Entstehung der Nationalgalerie“, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 51 (1930), S. 250–261. Paul Ortwin Rave, *Die Geschichte der Nationalgalerie in Berlin*, Berlin 1968.

² Peter-Klaus Schuster, „Die Geburt der Nation aus dem Geist der Kunst. Zur Wiedereröffnung der Alten Nationalgalerie“, in: *Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke*, Berlin 2001, S. 5.

³ Bernhard Maaz (Hrsg.), *Die Alte Nationalgalerie. Geschichte, Bau und Umbau*, Berlin 2001, S. 8. Auch in der anlässlich der Ausstellung zum 150-jährigen Bestehen der Nationalgalerie erschienenen Publikation *Die Sammlung des Bankiers Wagener. Die Gründung der Nationalgalerie*, Berlin 2011, wird diese Position durchgängig vertreten.

⁴ Katrin Hiller von Gaertringen und Hans Georg Hiller von Gaertringen, *Eine Geschichte der Berliner Museen in 227 Häusern*, Berlin, München 2014, S. 65.

⁵ <http://www.museumsfuehrer.de/deutsche-nationalmuseen.htm> (31. März 2020).

⁶ Geradezu programmatisch kam diese Bewusstseinshaltung in den Worten Ludwigs I. von Bayern zum Ausdruck, mit denen er 1848 seine Abdankung kommentierte: „Auch vom Throne gestiegen, schlägt glühend mein Herz für Bayern, für Deutschland!“ Zitiert nach *Schorn's Kunstblatt*, Nr. 20, 25.4.1848.

⁷ Vgl. Agnete von Specht, „ ‚danke ich Gott, daß ich ein Preuße bin‘. Nationale Identifikation und Historienmalerei in Preußen“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 52 (2010), S. 85–115, hier S. 86 ff. (dieser Beitrag ist in einer früheren Fassung auch auf www.perspektiva.net veröffentlicht, hier S. 56).

⁸ Vgl. Specht (wie Anm. 7), S.102 ff.

⁹ Statut für den Verein der Kunstfreunde im Preußischen Staate, Berlin 1829, S. 4.

¹⁰ Franz Kugler, *Gutachten über die Lage der Künstler in Preußen*, 1845, zitiert nach: Joachim Grossmann, *Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Künstlern in Preußen, 1786–1850*, Berlin 1994, S. 161.

¹¹ Aufruf der Düsseldorfer Künstler vom 20.4. 848, Stadtarchiv Düsseldorf, Nachlass Hermann Becker Inv.Nr. 4.2.1-4.0000.

¹² Vgl. Auflistung in: Specht (wie Anm. 7), S. 104, Anm. 117.

¹³ Wie Anm. 11.

¹⁴ Kugler hatte anlässlich seines ersten Münchenaufenthaltes im September 1832 seinem partikular preußischen Nationalbewusstsein mit dem Stoßseufzer «dass ich somit allen Hambachern zum Trotz, wieder einmal Gott zu danken habe, dass ich ein Preuße bin» Luft gemacht. Zitiert nach Specht, wie Anm. 7, S. 111.

¹⁵ Franz Kugler, „An die Herren Mitglieder der Königlichen Akademie der Künste“, 29. März 1848, in: Preußische Akademie der Künste, PrAdK I, 386, Bl. 1 f.

¹⁶ Etatentwurf vom Oktober 1848, Preußische Akademie der Künste, PrAdK, Nr. 125, Bl. 101.

¹⁷ Ekkehard Mai, „Die Berliner Kunstakademie im 19. Jahrhundert“, in: ders. und Stephan Waetzoldt (Hrsg.), *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich*, Berlin 1981, S. 431–480, hier: S. 447 und Barbara Paul, „Preußens Gloria, Deutsche Geschichte in der Nationalgalerie Berlin“, in: Michael F. Zimmermann (Hrsg.), *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München, Berlin 1997, S. 550–562, hier S. 551.

- ¹⁸ Peter-Klaus Schuster, „National-International: Zu einer historischen Kontroverse um die Berliner Nationalgalerie“, in: *Die Nation und ihre Museen*, hrsg. für das Deutsche Historische Museum von Marie-Louise von Plessen, Frankfurt am Main, New York 1992, S. 210–224, hier S. 213.
- ¹⁹ Markus Jäger: „...und bildet schon eine National-Gallerie“. Die Vaterländische Galerie in Schloss Bellevue 1844–1865“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 43 (2001), S. 250–252, hier S. 249.
- ²⁰ *Deutsches Kunstblatt, Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk, Organ der deutschen Kunstvereine*, Nr. 51, 17.12.1853.
- ²¹ *Deutsches Kunstblatt*, Nr. 23, 8.6.1854.
- ²² „Bericht über die vierte Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst in München am 24. und 25. 9.1858“, *Deutsches Kunstblatt*, 9. Jg. Dezember 1858, S. 324.
- ²³ „Gegen den Carlsruher Antrag“, Stellungnahme des Kunstvereins für Pommern, abgedruckt in: *Dioskuren*, 4. Jg., Nr. 1859, S. 139–140, hier S. 140.
- ²⁴ Wie Anm. 1, S. 26.
- ²⁵ *Dioskuren*, 9. Jg., Nr. 29, 1864, S. 266.
- ²⁶ Ebd.
- ²⁷ Wie Anm. 25, S. 267.
- ²⁸ So hatte der König die Nationalgalerie in seinem Genehmigungsschreiben vom 16. März 1861 bezeichnet. Vgl. Gustav Friedrich Waagen, *Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des am 18. Januar 1861 zu Berlin verstorbenen königlichen schwedischen und norwegischen Konsuls J.H.W. Wagener*, Berlin 1861, S. VIII.
- ²⁹ Vgl. Katrin Herbst, „Die Rolle des Ordens Pour le Mérite für die nationale Bildnissammlung“, in: *Pour le Mérite. Vom königlichen Gelehrtenkabinett zur nationalen Bildnissammlung*, hrsg. von Katrin Herbst, Ausst.-Kat., Berlin 2006, S. 21–30.
- ³⁰ Jörn Grabowski, „Die Nationale Bildnis-Sammlung. Zur Geschichte der ersten Nebenabteilung der Nationalgalerie“, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, Bd. XXXI, 1994, S. 297–321, hier S. 302
- ³¹ Matthias Eberle, *Im Spiegel der Geschichte. Realistische Historienmalerei in Westeuropa 1830–1900*, München 2017, hier S. 367.
- ³² Vgl. hierzu Agnete von Specht, Historienmalerei und Reichsidee, in: Specht (wie Anm. 7), S. 112 ff.
- ³³ Hugo von Tschudi, *Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen in der königlichen National-Galerie zu Berlin*, Berlin 1908, S. VII.