

Bernhard Maaz
Schinkel: der Künstler und seine Zeit

Karl Friedrich Schinkel

"Wie glücklich würdest Du sein", schrieb Clemens Brentano seinem Bruder, "wenn Du des Umgangs eines Künstlers genießen könntest, dessen vertrauter Freundschaft ich hier genieße seit Jahren, und dessen unermesslich reiches und herrliches Talent nach allen Seiten der bildenden Kunst, verbunden mit der größten Bescheidenheit und der lebendigsten und schnellsten Produktion, eigentlich das ist, was mich hier gern leben macht."¹ Welch Kompliment des Dichters! Dabei ist das von Schinkel (Abb. 22) tatsächlich Geschaffene nur ein Teil des von ihm Gedachten, wie etwa Herman Grimm 1867 konstatierte: "Wer Schinkels Mappen durchsieht, gewinnt den Eindruck eines Mannes, der das Zwanzigfache von dem hätte bauen können, was er gebaut hat."²

Wer war er, mit wem verkehrte er, unter welchen und gegen welche Bedingungen schuf er sein immenses Lebenswerk? Gustav Friedrich Waagen gibt aufgrund persönlicher Kenntnis eine menschliche Antwort, die zur weiteren Annäherung an Schinkel und seine Zeitgenossen einlädt: "An die Spitze der zahlreichen Vorzüge dieses reich begabten Naturells stelle ich seine hohe sittliche Würde, seine seltene moralische Kraft, seine noch seltene Selbstverleugnung und außerordentliche Herzensgüte."³ Solche Tugenden blühen und wachsen schwerlich, wenn das geistige Umfeld sie nicht duldet, schätzt und fördert. Souverän, mit stoischer Gelassenheit, bewältigte Schinkel die gleichwohl zuzeiten heftig attackierenden und hämischen Gegner, etwa nach Vollendung eines seiner berühmtesten Gebäude, des Schauspielhauses: "Was sonst etwa der Neid oder die bekannte Tadelsucht der Menschen hervorgebracht, wollen wir nicht so ernstlich nehmen, weil es sich täglich in anderer Gestalt zeigt, je nachdem die Laune herrscht; darüber bin ich vollkommen getröstet und lasse mich nicht irre machen."⁴ Betrachtet man die geistige Haltung, ohne die all die Bau- und Kunstwerke nicht denkbar sind (und die auch den Inhalt und Gehalt der Friedrichswerderschen Kirche ausmachen), so fühlt man sich

¹ Clemens Brentano an Georg Brentano, zit. nach Günter Meier (Hrsg.): Karl Friedrich Schinkel. Aus Tagebüchern und Briefen, Berlin 1967, S. 5.

² Reinhard Buchwald (Hrsg.): Herman Grimm: Deutsche Künstler. Sieben Essays, Stuttgart 1942, S. 235.

³ Gustav Friedrich Waagen, Carl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler, in: Berliner Kalender, Berlin 1844 (Reprint: Düsseldorf 1980, hrsg. von Werner Gabler), S. 305-428, hier S. 309.

⁴ Karl Friedrich Schinkel an Karl Friedrich Zelter, 22.10.1821; zit. nach Paul Ortwin Rave: Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk, Berlin Bd. I, Bauten für die Kunst [...], Berlin 1941, S. 124.

immer wieder erinnert an die lebendig-mitteilsame Freizügigkeit, die man aus den Briefen von Plinius d.J. kennt: "Sind Freunde dabei, entwickeln sich anregende Gespräche."⁵ Was mag Schinkel mit Goethe, Schadow, Tieck, den Humboldts, Waagen, Brentano und dem Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV.) ge- und besprochen haben? Daß in ihrem Kreise Plinius, die antiken Lebensformen und der offene geistige Austausch eine lebendige Bedeutung hatten, bedarf keiner Bekräftigung. Es würde schon allein durch Schinkels großzügige Entwürfe zu den Plinius-Villen bestätigt.⁶

Schinkel war regsam, rastlos, reich begabt. Aber er machte von seiner Person kein Aufhebens; Briefe gibt es von seinen Reisen, Geschäftskorrespondenz allemal, aber keine persönlichen Tagebücher. Seine Tugenden - die Antike hatte die maßgeblichen Ideale wie Lauterkeit, Gerechtigkeit, Wahrheitsliebe, Einsicht vorformuliert - lassen sich freilich auch an seinem Werk ablesen. Wenn er dennoch, trotz aller Tugendhaftigkeit, gelegentlich als preußischer Baubeamter in Kollision mit den Interessen seiner Kollegen geriet, so war das nicht immer ihm und seinem unbestreitbaren Ehrgeiz, sondern sicher so manches Mal auch ihrer beschränkteren Einsicht, ihrer Konvention oder schlicht ihrer Trägheit anzulasten.

Bezeichnenderweise war Schinkel weniger mit Architekten befreundet als mit Bildhauern, Denkern und Mächtigen. Sie werden seine erstaunliche Vielseitigkeit geschätzt haben, war er doch nicht nur Baubeamter und erfindender Architekt, sondern auch als Maler, Graphiker (Abb. 1) und Zeichner, als Gestalter von Möbeln und Gebrauchsgegenständen, als Lehrer und Theoretiker tätig. Das leuchtende Vorbild schimmert lebenslang durch, Friedrich Gilly, dem man nachsagte, daß er "in jeder bildenden Kunst die höchste Stufe zu erreichen"⁷ strebte. Seit den frühesten Entwürfen blieb Schinkel, der nie den zeitgemäßen Verlockungen der im Dekor radikal reduzierten Revolutionsarchitektur erlag, einem zentralen Grundprinzip treu: Er integrierte Malerei und Skulptur in sein stets erfrischend offen bleibendes, wandelbares Architekturkonzept. Er beschränkte Architektur nicht auf umbauten Raum, auf Kuben und Zylinder, sondern behielt auf eine bis heute mustergültige Weise immer im Blick, daß sich die geistige Botschaft eines Bauwerks vertiefen und bereichern läßt, wenn figürlicher Schmuck hinzutritt.

In dem Blatt, das den Ausblick vom Obergeschoß des Alten Museums zeigt, formuliert Schinkel sein geistiges Bekenntnis (Abb. 2): Betrachtung und Gespräch, Aktion und Kontemplation berühren und steigern einander. Während links der Vater seinem Sohn das Wandbild (mithin das Weltbild und die Welt) erklärt, mit Zeigegestusweisend und mit dem Hinführen der rechten Hand die Bewegung verstärkend, gehen rechts zwei einander Vertraute auf und

⁵ Werner Krenkel (Hrsg.): Plinius d.J., Briefe in einem Band, Berlin, Weimar 1984, S. 65 (=3. Buch, 1. Brief).

⁶ Karl Friedrich Schinkel 1781-1841, Staatliche Museen zu Berlin 1980 (Ausstellungskatalog), Berlin 1980, S. 348-353.

⁷ Friedrich Gentz an Carl August Böttiger, zit. nach Schinkel 1980, wie Anm. 6, S. 13.

ab wie in der antiken Stoa Poikile, der Wandelhalle der Philosophen, das Gesehene memorierend, meditierend und die Einsichten im Gespräch vertiefend. Dies alles verkörpert ein Bildungsprogramm, das unter anderem durch Humboldt und Goethe formuliert wurde und das seine Berliner Umsetzung nur finden konnte, da toleranter Protestantismus und aufgeklärte Denkungsart das erforderliche geistige Klima boten. Auch Schellings Begriff von der "tätigen Beschauung"⁸ reflektiert dieses ideale Verhältnis zur Kunst; er verweist darauf, daß man bei der Betrachtung von Kunst tätig sein, sich vor dem Werk bewegen, seinen Standpunkt buchstäblich und metaphorisch permanent verändern muß. So wird die Kunstbetrachtung zu einer Einheit von geistiger und physischer Regsamkeit. Gleichermaßen "tätig" muß man sich sowohl die Architektur (etwa in der Friedrichswerderschen Kirche) als auch die Skulpturen erschließen.

Das von Schinkel formulierte, aktiv-kontemplative Verhalten zur Kunst und zum Menschen ist als Leitidee seiner Museumsauffassung zu verstehen. Die Überzeugung von der volksbildenden Kraft der Kunst, in Berlin nicht zuletzt durch Wilhelm von Humboldts Tätigkeit bekräftigt und befördert, tritt hinzu. Sie äußerte sich nicht nur in Bildprogrammen und Abbildungen, sondern reichte hinein bis in Schinkels Tätigkeit für Panoramen, die - als Schaubilder für das große Publikum - nicht nur kommerziellen oder Unterhaltungsbedürfnissen dienten, sondern auch bildend und aufklärend wirken sollten.⁹

Die integrativen Kräfte Berlins zur Zeit Schinkels manifestieren sich aber - und dies zeigt das Blatt ebenfalls - auch in dem Ausblick auf Schloß und Stadt. Geist und Macht galten als miteinander vereinbar: Hohenzollernschloß, Museum, Dom und Zeughaus flankieren den Lustgarten, gleichsam ein Staatsprogramm versinnbildlichend, in dem Macht und Kunst, Glaube und Staat harmonisch zu einem humanen Ganzen zusammengeführt sind.

Bildnisse: Zeugnisse menschlich-künstlerischer Beziehungen

Geist kann zwar wider die Macht streben, sich aber im Einklang mit der Macht weitaus besser und weiträumiger entfalten und verbreiten. Die Hohenzollern wußten das, Friedrich der Große hatte es nach Kräften vorgelebt. König Friedrich Wilhelm III. von Preußen (Abb. 18) ließ zwar die notwendigen Staatsbauten für die Kunst errichten, etwa das Schauspielhaus und das Alte Museum, blieb aber zeitlebens - wohl auch aus einer gewissen Opposition zu seinem Vater, der noch den Hof eines verschwenderischen Barockkönigs führte - mit vielem knauserig, was ihm purer Luxus

⁸ Schelling, Philosophie der Kunst [1802], in: Werner Beierwaltes (Hrsg.): Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Texte zur Philosophie der Kunst, Stuttgart 1982, S. 140.

⁹ Lucius Grisebach: Schinkel als Maler, in: Helmut Börsch-Supan, Lucius Grisebach (Hrsg.): Karl Friedrich Schinkel. Architektur, Malerei, Kunstgewerbe (Ausstellungskatalog), Berlin 1981, S. 46-74, hier S. 50.

dünkte, etwa mit Bauplastik und künstlerischer Ausschmückung. Seine strenge Haushaltsführung und pragmatische Beschränkung wurzelten darüber hinaus auch in den mißlichen Zeitumständen, die mit den napoleonischen Besatzungsjahren und den Befreiungskriegen manche herbe Entbehrung gebracht hatten. Gleichwohl erwarb er etwa die Sammlung Solly für Berlin, was schließlich zum Auslöser der Errichtung des Alten Museums wurde (Abb. 3, 108).

Wo Friedrich Wilhelm III. zu Schinkels Leidwesen manchen sinnreichen, erklärenden Bauschmuck unterdrückt und manche Idee bis zur Kleinheit zusammengestrichen hatte (man denke nur an die erzwungene Reduzierung des erträumten gigantischen Befreiungsdoms <Abb. 4> bis zum Kreuzberg-Denkmal <Abb. 5>), da wurde der Baukünstler entschädigt durch den begeisterungsfähigen und schöpferischen Kronprinzen, Friedrich Wilhelm (IV.), der vieles von ihm lernte, ihn "mit besonderem Vertrauen beehrte"¹⁰, gelegentlich mit klug angegangenen Projekten förderte und sogleich nach der Thronbesteigung 1840 auf die bauplastische Vollendung der zuvor errichteten Bauwerke hinwirkte. In seiner Umgebung, namentlich in Charlottenhof und im Teesalon des Berliner Schlosses (Abb. 116), fanden jene überaus anregenden Gesprächsabende statt, wo sich die führenden Berliner Geister trafen und wo über Staat und Philosophie, über Kunst und Wissenschaft gesprochen wurde. Diese vom Geistigen geprägte und geistig prägende Gesellschaft ist durch zahlreiche Bildnisbüsten in der Friedrichswerderschen Kirche versammelt, nicht vollständig, doch repräsentativ. Kant, der persönlich nie nach Berlin kam, dürfte doch in mancher philosophischen Debatte genannt worden sein (Abb. 19) als ein Wegbereiter der Philosophie Fichtes, den Schinkel schätzte, und Schellings (Abb. 6), dessen Ideen er sicherlich kannte,¹¹ ja als Förderer aufklärerischen Denkens überhaupt.

Zu den geistig Anwesenden gehörte auch Goethe, der mit Recht der Epoche, der 'Goethezeit', seinen Namen lieh. Mit Karl Friedrich Zelter, mit Schinkel wie auch mit mehreren Berliner Bildhauern aus dem Umfeld des Architekten stand er in jahrzehntelangem Kontakt. Schinkel, der belesener war, als man zunächst annehmen möchte, exzerpierte aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller solche Passagen, in denen er eigene Fragestellungen wieder fand: "Was die großen Anforderungen betrifft die man jetzt an den Dichter macht, so glaube ich auch, daß sie nicht leicht einen Dichter hervorbringen werden. Die Dichtkunst verlangt im Subjecte das sie ausüben soll, eine gewisse gutmüthige, ins Reale verliebte Beschränktheit, hinter welcher das Absolute verborgen liegt."¹² Notizen machte Schinkel etwa auch aus Goethes Farbenlehre und aus den Maximen und Reflexionen; daneben liegen Notate vor aus Fichte, Forster, Jean Paul, Schlegel und aus Görres Deutschen

¹⁰ Franz Kugler: Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit, in: Hallesche Jahrbücher, Berlin 1842, S. 20.

¹¹ Nachweise direkter Kontakte oder Begegnungen zwischen Schelling und Schinkel fehlen bislang. Für freundliche Auskunft danke ich Dr. Elke Hahn und Dr. Gottfried Riemann, Berlin.

¹² ZA SMB, NL Schinkel 4, Theoret. Schriften I, fol. 18.

Volksbüchern.

Goethe und Schinkel verbanden mannigfaltige Interessen - an der Kunst, am Theater, an der Antike. Anerkennend und wohlwollend schrieb der Dichter über den Architekten: "Einem so reichen Talent ist ein so weiter Wirkungskreis zu gönnen"¹³ - hierin spiegelt sich sein eigenes Selbstverständnis wie auch seine wohlwollende Gesinnung -, und nach der Begegnung in Weimar resümierte Goethe, er habe mit Schinkel "angenehme und lehrreiche Stunden zugebracht"¹⁴, was viel heißen will bei einem so bewanderten und anspruchsvollen Mann.

Der gegenseitige Respekt spricht auch aus Schinkels Zeugnis, der an den Weimarer Aufenthalt bei Goethe erinnert: "In seiner Nähe wird dem Menschen eine Binde von den Augen genommen, man versteht sich vollkommen mit ihm über die schwierigsten Dinge [...] und man hat selbst eine Fülle von Gedanken darüber, die sein Wesen unwillkürlich aus der Tiefe herauslockt."¹⁵ Es war nicht nur die Gesprächskultur, sondern auch das gleichgestimmte Wollen, das diese Männer miteinander verband.

Zu den Zeugnissen eines gemeinsamen Wettstreits - wiederum ganz im Geiste der wetteifernd anspornenden Antike - gehört jene Büste, die einem etwas späteren Aufenthalt von Berliner Bildhauern in Jena und Weimar entsprungen ist, die so genannte a-tempo-Büste (Abb. 20) von Rauch. Sie entstand 1820, als Christian Daniel Rauch und Christian Friedrich Tieck den betagten Dichter besuchten, im Verlaufe weniger Modellsitzungen, bei denen gleichzeitig beide Bildhauer arbeiteten. In ihre Bildnisse floß ihre jeweilige Sicht auf den Dichter ein: bei Tieck ist es mehr ein erhabener, vergöttlichter Dichter;¹⁶ bei Rauch fällt hingegen ein stärker verlebendiger Duktus auf, der durch die vitale Kopfwendung und die differenziertere Modellierung entsteht und Goethe als Menschen erlebbar macht. "Eine lebhaftere, ja leidenschaftliche Kunstunterhaltung ergab sich dabei, und ich durfte diese Tage unter die schönsten des Jahres rechnen"¹⁷, vermerkte Goethe in den Tag- und Jahresheften 1820.

Goethe verfolgte die Berliner Ereignisse wie etwa den Bau des Schauspielhauses (Abb. 40, 41, 111, 112) aus der Ferne, doch mit wachem Interesse und Wohlwollen. Aber er ließ sich auch für die von Schinkel mitherausgegebenen "Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker" erwärmen, die er nicht nur zu Kenntnis nahm, sondern sogar rezensierte.¹⁸ Goethe, der Theoretiker, ließ sich leicht vom Praktiker anregen, denn gemeinsam war ihnen die hohe Absicht,

¹³ Goethe an Staatsrat Christoph Ludwig Friedrich Schulz, Weimar 19.7.1816; WA 4, 27, S. 105.

¹⁴ Goethe an Karl Friedrich Zelter, 19.7.1816; WA 4, 27, S. 102.

¹⁵ Schinkel an Rauch, 14.11.1816; zit. nach Hans Mackowsky (Hrsg.): Karl Friedrich Schinkel. Briefe, Tagebücher, Gedanken, Berlin 1922, S. 91.

¹⁶ Vgl. Peter Bloch: Goethe und die Berliner Bildhauerkunst, Berlin 1976, S. 14-16.

¹⁷ WA 1, 36, S. 166.

¹⁸ WA 1, 49.2, S. 127-132.

geschmacksbildend auf die Allgemeinheit einzuwirken. Der rege geistige Austausch berührte auch Kunstsammlungen wie die der Gebrüder Boisserée oder denkmalpflegerische Projekte Schinkels, wie sie an den Domen von Köln, Magdeburg und Straßburg anstanden. Auf der Rückreise von England und Frankreich machten Schinkel und Beuth 1826 in Weimar Station; wenig später ließ Goethe sich durch Rauchs Vermittlung Schinkels "Sammlung Architektonischer Entwürfe" komplettieren.¹⁹ Als ihm dieserart in einer Abbildung (Abb. 70) die Friedrichswerdersche Kirche, die ja noch im Bau begriffen war, bekannt gemacht wurde, notierte er teils wohlwollend und teils selbstironisch (nämlich weil er als eingeschworener Atheist kein Kirchgänger war), er "wünschte wirklich darin einer Predigt beyzuwohnen, welches viel gesagt ist"²⁰. Es kam nicht dazu. Was im Leben nur schwer vereinbar ist, läßt sich in der Kunst und in der Museumsinszenierung leichter verknüpfen. So wird der Besucher der Friedrichswerderschen Kirche nicht nur von Goethe und Kant, sondern auch von einer Büste Tobias Feilners empfangen (Abb. 7), die in Erinnerung ruft, daß architektonisches Planen stets der handwerklichen Umsetzung bedarf - und dies auf möglichst hohem Niveau. Feilner betrieb mit großem Erfolg in Berlin eine Ofen- und Tonwarenfabrik, die mit über 100 Mitarbeitern so beeindruckend war, daß man sie sogar Reisenden zeigte. Er lieferte für Schinkels Bauten - darunter die Friedrichswerdersche Kirche - die mannigfaltigen Formsteine sowie in Ton gebrannte Reliefs (Abb. 42) und errichtete sich ein eigenes Haus nach Entwurf des Baumeisters, dessen Fassade er - gleichsam als größte damalige Berliner Firmenreklame - mit Form- und Ziegelsteinen eigener Produktion versah. Gleich Schinkel und Beuth beschränkte Feilner sich nicht auf ein Fach, sondern integrierte mehrere bildende Künste: Er unternahm Versuche mit enkaustischer Malerei und wirkte mit Schadow an der Ausführung größerer Bildwerke in gebranntem Ton zusammen.²¹ Ludwig Wichmanns um 1830 - etwa zeitgleich mit dem Heiligen Michael an der Fassade der Friedrichswerderschen Kirche (Abb. 53) - entstandene Marmorbüste Feilners erinnert nicht nur an die enge Zusammenarbeit beider, sondern ist zudem ein Dokument enger Familienbande, war der Bildhauer doch Schwiegersohn des Fabrikanten.

Gegenseitiges Geltenlassen, Anerkennen und Beflügeln - diese aufklärerischen Tugenden lassen sich museal nicht darstellen; aber die Blickbezüge innerhalb der Friedrichswerderschen Kirche mögen daran erinnern. So stehen Alexander von Humboldt (Abb. 21) und sein Bruder Wilhelm (Abb. 29) einander benachbart im Chor der Kirche, nicht nur, weil sie Brüder waren, sondern weil sie bei aller Unterschiedlichkeit ihrer jeweiligen Interessen zwischen Geistesgeschichte und Naturwissenschaft sich doch im gemeinsamen Wirken zu einer gleichsam universalen Gelehrsamkeit ergänzten. Auch sie gehören zum Bild einer "großen idealen

¹⁹ WA 3, 10, S. 184; WA 4, 41, S. 217.

²⁰ Goethe an Karl Friedrich Zelter, Weimar 12.2.1829; WA 4, 45, S. 160.

²¹ Schinkel 1980, S. 283-285.

Volksgesellschaft"²², die Goethe seinerzeit im Mannheimer Antikensaal geschaut hatte und die sich ähnlich in der facetten- und beziehungsreichen Folge von Bildnissen abbildet.

Zum Kreis der Reformer um den Staatskanzler Karl August von Hardenberg, der Künstler wie Friedrich Tieck und Peter Lenné förderte und den Rauch in römisch anmutender innerer Größe und stolzer Noblesse porträtierte (Abb. 17), gehörte auch Wilhelm von Humboldt. Schinkels Kontakte zu ihm und seiner Gattin, Caroline von Humboldt, waren reich und reichhaltig. Sie spiegeln das mäzenatische Selbstverständnis der Humboldts, die Maler wie Joseph Anton Koch, Gottlieb Schick, Carl Ludwig Kaaz, Bildhauer wie Rauch und Tieck und einen Architekten wie Schinkel gleichermaßen förderten - teils durch Ankäufe, teils durch menschlich-anteilnehmenden Zuspruch, teils durch protektionistische Hilfen - auch im Verborgenen der Diplomatie. Der rasche Aufstieg Rauchs geht ebenso auf Wilhelm von Humboldts subtile und kontinuierliche Einflußnahme zurück wie Schinkels Anstellung in Berlin und die daraus resultierende Zusammenarbeit mit Rauch.²³ Und nachdem das Schauspielhaus abgebrannt war, bekräftigte gerade Humboldt: "Wenn man Schinkel machen läßt, wird es jetzt schön werden."²⁴ Mit dieser Überzeugung übertrug er ihm auch den Umbau des eigenen Schlosses in Tegel.²⁵ In jenen Jahren konstatierte Caroline von Humboldt, dabei ihr frappierend sicheres Urteil beweisend: "Es ist mir heute mehr als je aufgefallen, daß doch Schinkel die Kunst in einem viel allgemeineren Sinn umfaßt als alle anderen in Berlin, namentlich als Rauch"²⁶, und in der Tat kann allenfalls Gottfried Schadow mit seiner universalistischen Schöpferkraft neben Schinkel bestehen. Zeugnisse geistiger Verwandtschaft zwischen Schinkel und Humboldt lassen sich mannigfaltig finden; die Vielseitigkeit, die geistige Beweglichkeit, der starke Schaffens- und Wirkenswille verbinden sie. Er habe stets "gefühlte, dass nur die unbedingtste Selbstbeherrschung"²⁷ ihm eine solche Position im Leben gewähre, die sein Ideal eines fördernd-beobachtenden Teilnehmens am Weltgeschehen ermöglicht. Allerdings mischen sich passiv-kontemplative Anteilnahme und aktive künstlerische Mitwirkung in seiner Biographie; er, der Verfasser zahlloser wohlgeformter, tief sinnig philosophischer Gedichte, gehört gleich Goethe zu jenen Denkern, die politisches Amt und Schöngeistigkeit zu harmonisieren vermochten.

Die Idee des gemeinschaftlichen Wirkens, die Humboldt mit Schinkel in Berlin, mit Goethe und Meyer in Weimar und mit vielen anderen verbindet, erfuhr eine der klarsten Ausprägungen im "Verein der

²² Goethe: Dichtung und Wahrheit; WA 1, 28, S. 84 f.

²³ Anna von Sydow (Hrsg.): Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen Bd. 3, Berlin 1909, S. 454.

²⁴ Sydow, wie Anm. 23, Bd. 5, Berlin 1912, S. 367.

²⁵ Paul Ortwin Rave: Wilhelm von Humboldt und das Schloß zu Tegel, Leipzig 1950, 74-83 u.a.

²⁶ Sydow, wie Anm. 23, Bd. 7, Berlin 1916, S. 162.

²⁷ Wilhelm von Humboldt, zit. nach Else Kai Sass: Thorvaldsens Portraetbuster, Bd. 1-3, Kopenhagen 1963-65, hier Bd. 1, S. 150.

Kunstfreunde im Preußischen Staate", der 1824 erdacht, 1825 gegründet und ab 1826 wirksam wurde und in dem Künstler wie Rauch, Tieck, Wilhelm Wach und Karl Begas d.Ä. sowie praktisch-fördernde Kräfte wie Peter Beuth mitwirkten. Dieser Verein setzte sich zum Ziel, "das ganze Leben mit Schönheit und gefälliger Anmuth"²⁸ zu begleiten und "bedeutende" Kunstwerke zu fördern. Der Doppelsinn von 'bedeutend' liegt auf der Hand, gemeint sind sowohl vielbedeutende, sinnreiche Werke (wie sie etwa auch Schinkel mit seinen Gemälden schuf) als auch ruhmreiche Werke, die - da man sich auf preußische Künstler beschränkte - den Ruhm der preußischen Kunstpflege weithin erstrahlen lassen sollten. Wenngleich all diese Beziehungen nicht unmittelbar anschaulich gemacht werden können, bietet die Büstenaufstellung in der Friedrichswerderschen Kirche doch einen facettenreichen Einblick in die Gesellschaft jener Zeit.

Zu Schinkels Architekturauffassungen

Schinkel errang seine theoretischen Positionen sukzessive; nachdem er in den frühen Jahren populäre Schaubilder gemalt hatte, erhob er sich später zu einem höheren Standpunkt: "Nur was die Phantasie erregt, soll in der Kunst aufgenommen werden, das Hinwirken auf eine gemeine Täuschung der Sinne ist ein der Kunst unwürdiges Bestreben /Denner (Panorama, Diorama)"/²⁹, schrieb er in einer ehemals von Alfred von Wolzogen bewußt verkürzt abgedruckten, daher aber verfälschten Notiz. Der hohe Anspruch an die Phantasie, also an das geistige Mit-Wirken der Betrachter, ist offenkundig. Bloßes Delektieren oder eitle Sinnentäuschung genügten ihm nicht, auf "Gesinnung"³⁰ und auf Sinn kam es ihm an, auf die essentielle menschliche Haltung. In den Bildern zur Vorhalle des Alten Museums manifestierte sich der Anspruch am komplexesten, was auch die Zeitgenossen klar erkannten.³¹

Schinkels Auffassung von Architektur geht über den Rationalismus und Funktionalismus der Revolutionszeit weit hinaus; sie folgt Schelling. Dieser wollte die Baukunst in den Rang einer der schönen Künste erhoben wissen und verstand sie als "Ausdruck von Ideen" und als "Bild des Universums".³² Schelling formulierte sein

²⁸ Programm des Vereins der Kunstfreunde im Preußischen Staate, 1825, in: Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften, Bd. 5, Berlin 1906, S. 233-236, hier S. 234.

²⁹ ZA SMB, NL Schinkel 4, Baukunst II, fol. 15.

³⁰ Alfred von Wolzogen: Aus Schinkel's Nachlaß, Bd. 3, Berlin 1863, S. 364.

³¹ Zu den Urteilen z.B. Karl Eggers (Hrsg.): Rauch und Goethe. Urkundliche Mittheilungen, Berlin 1889, S. 195. - Zu den Wandbildern jüngst eingehend Jörg Trempler: Das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum Berlin, Berlin 2001.

³² Zit. nach Frank Büttner: Klenze und die bildenden Künstler, in: Winfried Nerdinger (Hrsg.): Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864, München 2000, S. 145-155, hier S. 145.

Ideal: "Ich konstruiere das Universum in der Gestalt der Kunst"³³. In diesem Sinne soll künftig die Friedrichswerdersche Kirche mit ihrer musealen Nutzung das Universum einer Epoche rekonstruieren. In Schinkels Selbstvergewisserung klingt Schellings profunder Gedanke einer übergeordneten, integrativen Funktion der Architektur (und des Architekten) an: "Der Architekt [...] muß in seinem Wirkungskreise die gesamte schöne Kunst umfassen."³⁴ Zu den vielen Beispielen, die diesen Gedanken verwirklichten, gehören nicht nur das Alte Museum und die späten Planungen für Orianda (Abb. 8), sondern auch die Projekte eines Denkmals für Friedrich den Großen - etwa in Gestalt des Septizoniums -, die, zwar in verschiedener Art, aber doch stets als Gesamtkunstwerke komponiert waren.³⁵ (Abb. 9)

Die Funktionalität zu erfüllen und doch über bloße Zweckmäßigkeit hinauszugehen, bedeutete für Schinkel, sich auf 'geistige' Formen einzustellen. Solche sah er, wie sein Kommentar zum Entwurf des Luisenmausoleums von 1810 verdeutlicht, vor allem in der Gotik; nur dieser Stil sei von hohen Ideen ausgegangen, hingegen habe die Baukunst der Antike primär dem Praktischen dienen wollen. An jenen frühen Entwurf eines neugotischen Sakralraumes knüpft die Friedrichswerdersche Kirche an. Die heutige, durch Skulpturen bereicherte Wirkung kommt dem Ideal wohl recht nahe, das sich der Architekt erträumte: Er wünschte einen Ort, "der durch eine liebliche Feierlichkeit jeden, der ihn betritt, zu den Gefühlen erhebt, welche dem Andenken an das verehrte Leben entsprechen"³⁶. Wenn er damit nur die verstorbene Königin Luise bzw. deren Grabmal meinte (Abb. 33), so können wir das heute sinnreich vertiefen und das ehrende Andenken auf viele hohe Geister von Kant bis Schinkel - und auf ein vertieftes Begreifen ihrer Bestrebungen - ausdehnen.

Vielbedeutend und weiterwirkend: Schinkels Malerei

Aus konservatorischen Gründen können Schinkels Gemälde in der Friedrichswerderschen Kirche zwar nicht gezeigt werden. Um das Verständnis der Person und des Lebenswerkes Schinkels abzurunden und die vielfältigen geistigen Verflechtungen zu vergegenwärtigen, sei hier jedoch auf einige dieser Werke und auf die Intentionen eingegangen, die sich in ihnen ausdrücken. Zudem verweist diese Werkgruppe auf die Alte Nationalgalerie als den künftigen Hort der Bilder, wo sie im Kontext der goethezeitlichen Malerei stehen werden.

³³ Schelling, Philosophie der Kunst, in: Schelling 1982, wie Anm. 8, S. 151.

³⁴ Schinkel, zit. nach Mackowsky 1922, wie Anm. 15, S. 192.

³⁵ Vgl. etwa Birgit Verwiebe (Hrsg.): Unter den Linden. Berlins Boulevard in Ansichten von Schinkel, Gaertner und Menzel, Berlin 1997, S. 114-119 mit Abb.

³⁶ Schinkels eingehender Kommentar zum Luisen-Mausoleum von 1810 findet sich im Katalog der Akademieausstellung Berlin 1810, S. 26.

"Jedes Gemälde öffnet die Intellektualwelt"³⁷: So hatte Schelling sein Ideal imperativisch formuliert und mit dem Begriff auf den umfassendsten geistigen Anspruch - die geistige 'Welt' als Kosmos - verwiesen. Im Grunde gleichgestimmt und mit Schellings Ideen vertraut,³⁸ verstand Schinkel Landschaftsmalerei nicht als bloße Vedute, sondern als Summe des irdischen Seins, die irdische Natur und das menschliche Wirken insgesamt umfassend: "Landschaftliche Aussichten gewähren ein besonderes Interesse wenn man Spuren menschlichen Daseins darinnen wahrnimmt"³⁹. Historische Assoziationen sind ihm wichtiger als topographische Genauigkeiten. (Nicht anders ist in den Bildnissen der Zeit die geistige Durchdringung und Vertiefung bedeutsamer als eine bloße Wiedergabe der gegebenen Naturformen, wozu man sich ohnedies hätte des Naturabgusses statt langwieriger und mühevoller Porträtsitzungen bedienen können.)

Es ist notwendig, aber nicht hinreichend, Schinkels malerisches Lebenswerk als Entwicklung in sich zu begreifen.⁴⁰ Auf die Voraussetzungen und die Nachwirkungen, die detailliert zu untersuchen wohl aussteht, kann hier nur exemplarisch eingegangen werden.

In dem frühen Bild einer "Antiken Stadt an einem Berg" (Abb. 10) zitiert Schinkel antike Tempelarchitekturen in idealer, durchaus kultivierter Landschaft. Er bereichert und belebt die Darstellung: Im Vordergrund ziehen etliche Gestalten - ernste Priester, eifernde Helfer, heitere Festgäste - zum Tempel, um ein Tieropfer zu zelebrieren. Schinkel beschränkt sich nicht darauf, die menschliche Figur als Staffage zur Belebung der Landschaft zu nutzen. Er zielt mit diesem capriccioartigen Gemälde vielmehr darauf, die eigentliche Bestimmung der Architektur, die erst in ihrer Nutzung, also hier im religiösen Kult, ihre Erfüllung findet, begreiflich zu machen. Mit diesen architekturtheoretischen Implikationen löst er sich von den Traditionen der heroischen Landschaftsmalerei, die seit Nicolas Poussin und Claude Lorrain, dem von Schinkel höchst geschätzten Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts,⁴¹ gültig waren und deren Wesen meist darin bestand, daß beiläufige mythologische, teils lyrische und teils tragische Szenen die Landschaften bereicherten. Schinkels kunsthistorischen Anknüpfungspunkt glauben wir auch gar nicht in so ferner Vergangenheit suchen zu müssen,⁴² sondern im 18.

³⁷ Schelling, Philosophie der Kunst, in: Schelling 1982, wie Anm. 8, S. 153.

³⁸ Vgl. z.B. Wolfgang Büchel: Karl Friedrich Schinkel, Reinbek bei Hamburg 1994, S. 97.

³⁹ ZA SMB, NL Schinkel 4, Baukunst II, fol. 35; Wolzogen 1863, wie Anm. 30, S. 367.

⁴⁰ Zu den Gemälden umfassend Grisebach 1981, wie Anm. 9.

⁴¹ Vgl. z.B. seine enthusiastische Äußerung über Lorrains Gemälde in London; hierzu Gottfried Riemann (Hrsg.): Karl Friedrich Schinkel. Reise nach England, Schottland und Paris im Jahre 1826, Berlin 1986, S. 160.

⁴² Waagen vergleicht das Werk mit der Auffassung Gaspar Dughets

Jahrhundert. Jan Frans Van Bloemen, gen. Orizonte, hatte beispielsweise mit der "Römischen Ideallandschaft" (Abb. 11) ein farblich, stimmungsmäßig, in der Komposition und in Details wie dem linken Baum erstaunlich nahe verwandtes Gemälde⁴³ geschaffen, das seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert in der traditionsreichen Wörlitzer Sammlung hängt.⁴⁴ Dieses Werk kann Schinkel von einem Aufenthalt in dem berühmten Gartenreich ebenso wohl gekannt haben wie die zahlreichen Gemälde des Künstlers in den Palazzi von Rom und Florenz von seiner ersten, nur wenige Jahre zurückliegenden Italienreise.⁴⁵

Bemerkenswert ist die Affinität von Besitzern englischer Landschaftsgärten zu den Werken Orizontes. Das verbindende Moment liegt in der lyrischen Einbettung antiker Kleinarchitektur in die mannigfach gestaltete Natur. Diese harmonische Einheit mag auch Schinkel fasziniert haben, der beispielsweise den frühen Potsdamer Pomonatempel im Sinne der englischen Parkarchitektur gebaut und anderes in vergleichbarer Weise erdacht hatte. Auch auf der ersten Italienreise hatte er bei manchen Bauten "die vorteilhafte Benutzung der Umgebungen der Natur"⁴⁶ besonders gerühmt und also den Zusammenhang zwischen Gebäuden und Landschaft mit den Augen des englischen Parks gesehen. Sein Auge war für dergleichen Sujets, gemalte wie gebaute, geöffnet.

In Schinkels Gemälden und Panoramen, die etwa während der Befreiungskriege entstanden, sind dann politische Implikationen unübersehbar.⁴⁷ Auch in seinem beeindruckendsten Architektur- und Skulpturcapriccio, dem "Triumphbogen für den Großen Kurfürsten und Friedrich den Großen" (Abb. 23), treten sie zutage, kombiniert mit dem latenten Leitsatz einer bauhüttenähnlichen Verknüpfung der bildenden Künste unter der Ägide der Architektur. Etwa zeitgleich mit diesem Gemälde hebt Schinkels architektonisches Lebenswerk an mit Bauten wie der Neuen Wache und dem Schauspielhaus; und stets strebte er dabei nach sinnstiftender Integration von Skulptur. Dieses Gattungs-Übergreifen war erkennbarermaßen im "Triumphbogen" wichtiger als die sonst so häufige enge Verbindung von Bauten und Landschaft, hinter der sich freilich die Hoffnung auf eine

(Waagen 1844, wie Anm. 3, S. 334).

⁴³ Zuletzt Frank-Andreas Bechtolt, Thomas Weiss (Hrsg.): Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft, Wörlitz 1996, S. 309 mit Abb.

⁴⁴ August Rode: Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz. Neue vollständige Ausgabe, Dessau 1798, S. 41. Für den Hinweis danke ich Ingo Pfeifer, Dessau.

⁴⁵ Vgl. Andrea Busiri Vici: Jan Frans Van Bloemen. Orizonte e l'Origine del Paesaggio romano settecento, Rom 1974, S. 187-214; das Wörlitzer Bild dort nicht aufgeführt.

⁴⁶ Schinkel an Johann Friedrich Unger [1804], zit. nach Gottfried Riemann (Hrsg.): Karl Friedrich Schinkel. Reisen nach Italien. Tagebücher Briefe Zeichnungen Aquarelle, Berlin 1979, S. 116.

⁴⁷ Vgl. z.B. Mario Zadow: Karl Friedrich Schinkel, Berlin 1980, S. 51-56.

Harmonisierung von Kultur und Natur als tieferes Anliegen verbirgt.

Antike Architektur motive fungieren bei Schinkel als Kulturzitate. Anders als etwa Hubert Robert zeigt Schinkel nicht Ruinen oder den Abbruch von Gebäuden, sondern intakte oder unmittelbar vor ihrer physischen (und geistigen) Vollendung stehende Bauten. Schinkels Architekturmalerei versteht sich als positives Resümee der Menschheitsgeschichte, nicht als elegisch-ruinenselige Klage über den Untergang. Wenn in einem programmatischen Bild wie der "Mittelalterlichen Stadt an einem Fluß" (Abb. 25) einer der beiden Türme unvollendet bleibt, so verweist dies auf die Absicht der Vollendung und mithin auf die hohe Idee einer metaphorisch und buchstäblich 'vollendeten' Architektur. Unzweifelhaft verweist der Bau auf altdeutsche Dome, vor allem aber auf die damals virulente Absicht, den Kölner Dom als einen Inbegriff der deutschen nationalen und kulturellen Identität zu vollenden.

Schinkels Architekturmalerei wird höchsten intellektuellen Ansprüchen gerecht. Daß es sich nicht um simple Architektur motive handelt, sondern um wahrhaft "historische Landschaften" vom hohen Rang der Historienmalerei, wurde längst festgestellt.⁴⁸ Dabei meint dieser Begriff nicht nur die Historie des Menschen, sondern auch der Natur: Deren zyklisches Leben und Verjüngen war Schinkel so sehr bewußt, daß er es nicht nur in den Tageszeiten-Bildern formulierte,⁴⁹ sondern ebenso auch im Bereich der Grabplastik darauf einging, etwa an den Kandelabern mit dem sich immerdar erneuernden Reigen der Parzen und der Horen (Abb. 32, 129). Das Programmbild klassischen Denkens und klassizistischen Bauens schlechthin, der "Blick in Griechenlands Blüte" (Abb. 24), bekräftigt die Einheit zwischen Architektur und Landschaft, zwischen Baukunst und Skulptur, und es verknüpft das Bauen (vorne) mit dem Bewohnen der gebauten Stätten (links). In dem Bild sind Apoll und Athena verborgen gegenwärtig: Apoll als Gott der freien Künste schützt antiker Mythologie zufolge das künstlerische Bauen; Athena hingegen ist für technische Erfindungen zuständig, wie sie ganz im Vordergrund mit der Winde vorgeführt werden.

Gleichermaßen bewußt platzierte Schinkel an der Bauakademie Athena und Apoll über den Eingangstüren. Zu recht bemerkte Bettine von Arnim, die sonst oft so boshafte Kommentatorin, hierzu, man könne "zugeben, daß der Künstler sich in das Feierliche und Bedeutende der öffentlichen Griechensitte hineinzufühlen gewußt"⁵⁰.

Schinkels Gemälde wurden schon frühzeitig kopiert;⁵¹ ihr Wert wurde im Gedanklichen gesehen, nicht primär in der handwerklichen Ausführung, so daß Repliken nach damaligem Verständnis zulässig waren. Dieses Denken hat in der Skulptur Parallelen, indem etwa

⁴⁸ Waagen 1844, wie Anm. 3, S. 337, Kugler 1842, wie Anm. 10, S. 125; Grisebach 1981, wie Anm. 9, S. 54.

⁴⁹ Peter Krieger u.a.: Galerie der Romantik, Berlin 1986, S. 68-70 mit Abb.

⁵⁰ Bettine von Arnim an Goethe, Berlin Juni 1825; zit. nach Joachim Müller (Hrsg.): Bettina von Arnim. Briefe, Frechen 1961, S. 121.

⁵¹ Durch Wilhelm Ahlborn, Eduard Biermann, Johann Friedrich Bonte.

Bildwerke des Teesalons (Abb. 116) oder freie Skulpturen (Abb. 30) mehrfach ausgeführt wurden, ohne dadurch an ideellem Wert zu verlieren. Diese Haltung legitimiert Schinkel auch mit der Wiederverwendung von Bauplastik und besonders deutlich mit der seriellen Bauplastik der Bauakademie (Abb. 42) bewußt und öffentlich.

In Schinkels Wohnung hing eines derjenigen Gemälde, denen er die höchste Bedeutung beimaß, die "Mittelalterliche Stadt an einem Fluß" (1815), die Architekturzitate und -träume und eine Sozialutopie verbindet (Abb. 25). Alle Stände haben Teil am Festzug des einziehenden Kaisers.⁵² Das Gefolge mit Rittern und Knappen zieht ein, von Alt und Jung begrüßt. Sogar Klerus und lagernde Bettler, zwei soziale Randgruppen, werden von Schinkel nicht unterdrückt. Der gotische Dom erhebt sich als Zeuge der kulturellen Einheit über dem Berg, den Eichen - patriotische Symbole deutscher Einheit - flankieren. Das Unwetter zieht ab, so wie in jenem Jahr 1815 die Unbill der napoleonischen Kriege ein lang ersehntes Ende fanden.⁵³

Schinkels Gemälde wurden als politische und kulturgeschichtliche Stadtlandschaften 'gelesen' und geschätzt. Das wird nicht allein an der relativ hohen Zahl von Kopien deutlich, sondern auch an der künstlerischen Rezeption dieser Bilder. So malte der Münchner Daniel Fohr ein Bild "Deutschland im Zeitalter Maximilians" (womit auf die im Kaisertum verkörperte Reichseinigung ebenso angespielt wird wie auf die Kunstförderung der Habsburger), das auf Schinkels "Mittelalterlicher Stadt" beruhte und das die Idee der politischen Stadtlandschaft beispielsweise an den jungen Gottfried Keller weitervermittelte.⁵⁴ Dieser konzipierte 1843 ein Gemälde "Mittelalterliche Stadt" (Abb. 26), das zwar nicht über die Vorzeichnung hinauskam, weil Keller die bildende Kunst zugunsten der Literatur aufgab, das aber die Tradition der programmatischen Architekturbilder fortführt.⁵⁵ Keller konkurriert offenkundig schon in den Bildmaßen mit Schinkels bereits anspruchsvollem Format.⁵⁶ Auch in der Methodik der Montage multilokaler Zitate gibt es Parallelen. Freilich atmet Kellers Komposition nicht den frischen Elan nationaler Größe und den reinen Geist antiker Zeitlosigkeit, sondern den etwas zensorisch befangenen Atem des

⁵² Kugler 1842, wie Anm. 10, S. 124; Waagen 1844, wie Anm. 3, S. 336.

⁵³ Generell zum Themenkreis: Helmut Börsch-Supan: Eine Idee, die emporhebt über die nackte Bedürftigkeit. Karl Friedrich Schinkels Visionen gotischer Kathedralen, in: Belvedere 4, 1998, S. 4-21.

⁵⁴ Zu Kellers Kenntnis des Bildes von Fohr und zur Ideengeschichte grundlegend Bruno Weber: Gottfried Keller. Mittelalterliche Stadt, Luzern 1990, zu Fohr dort S. 36 f. mit Abb.

⁵⁵ Bruno Weber: Über die "Mittelalterliche Stadt" von Gottfried Keller, in: Librarium 33, 1990, H. 1, S. 23-30; Bruno Weber: Gottfried Keller 1819-1890, Leben und Werk, Zürich 1995, S. 52 f. mit Abb.

⁵⁶ Kellers Karton mißt 90 x 157 cm; Schinkels Werk weicht mit 94 x 140 cm nur geringfügig ab.

Biedermeierlichen: Köln, Nürnberg, München und Zürich werden mit ihren Bauten des 13. bis 15. Jahrhunderts zitiert, und diese Zitate werden mehr spätromantisch-eklektizistisch und lyrisch addiert, denn zu einem heroischen, geschichtsumspannenden Weltbild kumuliert. Gleichwohl spielt auch hier der visionäre Gedanke einer geeinten deutschen Nation mit. Doch erst im "Grünen Heinrich" in der Fassung von 1879 findet Kellers begonnenes Werk seine späte, nun schon anachronistische Vollendung: literarisch.

Die Geschichte von Schinkels künstlerischem Nachwirken ist noch ungeschrieben; Wilhelm Ahlborn, der frühzeitig schon Schinkels Gemälde kopierte (Abb. 24), Fohr und Keller sind gewiß nur Einzelbeispiele, denen sich andere beigesellen ließen. Auch nicht geschrieben ist die Wirkungsgeschichte des 1844 eröffneten Schinkel-Museums.⁵⁷ Dessen impulsgebende Wirkung auf Maler, Möbelgestalter, auf zeitgenössische Architekten⁵⁸ und vor allem auf die folgenden Architektengenerationen ist aber nicht zu unterschätzen. Künstler wie Daniel Fohr dürften Schinkels Bilder, mit denen sie sich auseinandersetzten, dort oder zuvor etwa bei dem regen Privatsammler Konsul Wagener sowie bei den Besitzern von Kopien kennengelernt haben. Schwerer nachzuweisen sind hingegen direkte Wirkungslinien bei Schinkels immensem architektonischen Lebenswerk, denn dessen Publikationen waren so weit verbreitet, daß man sie vielerorten erlangen und studieren konnte und daß die Vermittlungswege schwerlich zu konkretisieren sind.

Zur Geschichte des Schinkel-Museums

Die heutige museale Präsentation der Friedrichswerderschen Kirche spiegelt hinsichtlich der Museumsinszenierungen mancherlei Veränderungen, die seit der Gründung des ursprünglichen Schinkel-Museums stattfanden.

Nur einen Monat nach dem Tode Schinkels regte der eben auf den Thron gelangte Friedrich Wilhelm IV., der bereits durch jahrelangen Gedankenaustausch dem Architekten freundschaftlich verbunden war, die Gründung eines Schinkel-Museums an, dessen Kern aus dem künstlerischen Nachlaß des Verstorbenen gebildet und in dem den Gemälden und Zeichnungen des Architekten "eine würdige Aufbewahrung"⁵⁹ gesichert werden sollte.

Im drauffolgenden Jahr betonte Franz Kugler, zwar seien Schinkels

⁵⁷ Gottfried Riemann: Das "Schinkelsche Museum" - Schicksal eines Nachlasses, in: Museumsjournal 6, 1992, H. 4, S. 15-20; ferner Nicole Klause: Die Geschichte des Schinkel-Museums in Berlin, in: Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins 46, 1997, S. 63-92.

⁵⁸ So "sichtete" Leo von Klenze die Mappen des Schinkel-Museums "ausführlich"; vgl. Adrian von Buttlar: "Ein erstes feuriges Wollen". Klenzes Verhältnis zu Schinkel, in: Karl Möseneder, Andreas Prater (Hrsg.): Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag, Hildesheim, Zürich, New York 1991, S. 304-317, hier S. 314.

⁵⁹ Zit. nach Zadow 1980, wie Anm. 47, S. 32.

Bauwerke und Bauideen durch die "Sammlung Architektonischer Entwürfe" allgemein bekannt, gleiches gelte aber nicht für seine "erfolgreiche Tätigkeit in den Fächern der bildenden Kunst"⁶⁰, zumal seine Gemälde in verschiedenem - meist privatem - Besitz verstreut seien. Daraus leitete Kugler ab, daß deren Publikation erwünscht sei, und er verwies auf die geeignete Technik der Farblithographie. Noch 1842 wurde durch den König der gesamte künstlerische Nachlaß Schinkels erworben, der nebst Gemälden und zahlreichen Mappen mit Zeichnungen auch seine Kunstsammlung enthielt. Darunter befand sich eine der größten privaten Kollektionen von Gipsabgüssen antiker Bildwerke in Deutschland; sie wurde nach Umfang und Gehalt nur von jener übertroffen, die Goethe besaß. Ab dem 1. November 1844 war dieses "Schinkel-Museum" im Obergeschoß der Allgemeinen Bauschule (der Bauakademie) in einigen Räumen öffentlich zugänglich, die der Meister ehemals selber bewohnt hatte.

Ein ähnliches Architekten-Museum gab es in Deutschland nicht. Allenfalls in London das Haus des Architekten und Sammlers Sir John Soane, das bereits 1837 musealisiert wurde, war hiermit vergleichbar.⁶¹ Diese in Deutschland zuvor nie gehabte Verehrung und Musealisierung eines Architektenlebens basiert im Falle Schinkels auf mehreren Faktoren: Friedrich Wilhelms IV. tiefes Bedauern, den idealen Architekten für all seine nun zu verwirklichenden Königsträume im Augenblick ihrer anstehenden Verwirklichung verloren zu haben, war sicher dem Vorhaben günstig. Schinkels Vielseitigkeit, seine auf ganz Preußen ausstrahlende Lehrerrolle, seine künstlerische Integrationskraft mehrten den Ruhm über den Tod hinaus; diesem Menschen ein Museum - das zweite in Berlin überhaupt nach dem von Schinkel errichteten Alten Museum - zu widmen, hieß zugleich, den Ruf Preußens als Kunstmetropole zu mehren.

Seit Anbeginn diente Schinkels Nachlaß als Inspirationsquelle für andere Architekten und für Liebhaber der Baukunst. Gemeinsam mit Ludwig Persius befaßte sich Friedrich Wilhelm IV. gegen Ende 1844 mit Schinkels nachgelassenen Entwürfen. Persius notierte im Tagebuch, er habe dem König (für den er in Potsdam tätig war) Zeichnungen Schinkels vorgelegt, die dieser nunmehr dem Museum zu überweisen angeordnet habe - "mit dem Bemerken daß es gestattet sein möge ein u. das Andere beliebig zur Ansicht zurückerhalten zu dürfen"⁶². Aus der Frühzeit des Museums wird berichtet, daß die Bestände intensivster Nutzung unterworfen waren. Die Berliner Architekten bezogen gewiß zahllose Anregungen aus den Mappen des Schinkel-Museums, das dann 1853 noch um den Nachlaß Peter Beuths bereichert wurde. Anfänglich wurden etwa tausend Mappen jährlich den zahlreichen Besuchern vorgelegt.⁶³ An Schinkels Entwürfen

⁶⁰ Kugler 1842, wie Anm. 10, S. VIII.

⁶¹ Vgl. Riemann 1992, wie Anm. 57, S. 17.

⁶² Eva Börsch-Supan (Hrsg.): Ludwig Persius. Das Tagebuch des Architekten Friedrich Wilhelms IV. 1840-1845, München 1980, S. 120.

⁶³ Riemann 1992, wie Anm. 57, S. 16.

bestand also trotz der bereits vorliegenden umfangreichen Veröffentlichungen ein heute fast unglaubliches Interesse. Dieses erlahmte erst in den Gründerjahren; nunmehr richtete sich die Aufmerksamkeit auf Renaissance und Barock. So verwundert es auch nicht, daß der angestammte Ort aufgegeben und Schinkels Nachlaß der Technischen Hochschule in Charlottenburg angegliedert wurde (1884) und also aus dem Zentrum der Stadt verschwand. Im frühen 20. Jahrhundert wurden verschiedene Pläne verfolgt, das Beuth-Schinkel-Museum mit dem ebenfalls umfangreichen, seit jeher gehüteten und künstlerisch anregenden Nachlaß des Bildhauers Rauch (Abb. 12) zu vereinen⁶⁴ und so ein kunsthistorisch anspruchsvolles und aussagekräftiges, weil umfassenderes und die künstlerischen Wechselwirkungen spiegelndes Museum des preußischen Klassizismus zu gründen. Hans Mackowsky "hat sich jahrelang vergeblich um die Errichtung eines Museums klassischer preußischer Baukunst und Plastik bemüht" und verwahrte sich mit guten, bis heute unvermindert gültigen Gründen dagegen, Schinkels vielfältiges Lebenswerk in einem bloßen "Staatsarchiv der preußischen Baukunst" untergehen zu lassen.⁶⁵ Dieses nur geistig konzipierte, nie verwirklichte "Rauch-Schinkel-Museum" scheiterte an Behörden und Raumproblemen, also an anderen Prioritätensetzungen - eine für Berlin charakteristische Situation. Erst in den 1980er Jahren wurde der alte Plan verwirklicht, nun allerdings unter ganz anderen Prämissen.

Zwar konnte 1931 das Schinkel-Museum im Prinzesinnenpalais Unter den Linden, also nahe am Ursprungsort, neu eröffnet werden (Abb. 13), doch dieser charmanten Filiale der Nationalgalerie war eine nur zweijährige Dauer beschieden, dann mußte sie 1933 den Repräsentationsgesten der neuen Macht weichen. Freilich erinnert sich Ludwig Justi stolz der kurzen Zeit des Bestehens: Das Museum fand "den allerstärksten Beifall", und "vielfach wurde es als das schönste Museum Berlins bezeichnet".⁶⁶

Nach Auslagerungen, Kriegszerstörungen und Teilung war die Tradition zunächst wieder abgebrochen.⁶⁷ Mit der Eröffnung des kunst- und kulturgeschichtlich reichhaltigen Schinkel-Pavillons in Charlottenburg wurde 1970 ein entscheidender Schritt getan, den Architekten ins allgemeine Bewußtsein zurückzuziehen.⁶⁸ Seit den 1980er Jahren wurde Schinkel auch in mehreren Ausstellungen eingehend gewürdigt. Nun kam er mit seiner ganzen Vielseitigkeit zur Geltung, indem angewandte Kunst, etwa Möbel, Porzellan und Eisenkunstguß, einbezogen wurden. In der Galerie der Romantik, der

⁶⁴ Hierzu beispielsweise ZA SMB, Nationalgalerie, Acta Spec. 54, Bd. I, J.Nr. 2066/28.

⁶⁵ ZA SMB, Nationalgalerie, Acta Spec. 57, Bd. I, J.Nr. 254/29.

⁶⁶ Thomas Gaehtgens, Kurt Winkler (Hrsg.): Ludwig Justi. Werden - Wirken - Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten. Berlin 2000, Bd. 1, S. 496.

⁶⁷ Entscheidende, vielfältige Forschungen auf Grundlage des reichen zeichnerischen Nachlasses unternahm Gottfried Riemann, Berlin.

⁶⁸ Helmut Börsch-Supan: Der Schinkel-Pavillon im Schloßpark zu Charlottenburg, Berlin 1970 (und spätere Auflagen).

Filiale der Neuen Nationalgalerie, hingen seine Gemälde im Kontext der malenden Zeitgenossen von Caspar David Friedrich bis zu Eduard Gaertner. Dies war ein sinnvoller Schritt weg vom einstigen Personalmuseum, hin zur umfassenderen kunsthistorischen Einbettung in die Entwicklungen des 19. Jahrhunderts.⁶⁹ An einer dritten Stelle, in der Friedrichswerderschen Kirche, wird Schinkels architektonisches Lebenswerk seit 1987 durch eine Foto-Text-Dokumentation vergegenwärtigt, verbunden mit Skulpturen seines künstlerischen Umfeldes.⁷⁰

Neben der Pflege des künstlerischen Nachlasses führen noch weitere sammlungsgeschichtliche Wurzeln der Nationalgalerie zu Schinkel. So gehören "Gotische Kirche auf einem Felsen am Meer" (1815) sowie das "Felsentor mit dem Eremiten" (Abb. 14) und der "Blick vom Berge auf eine italienische Stadt" (Abb. 15) zu den ersten Erwerbungen der Sammlung des Konsul Joachim Heinrich Wilhelm Wagener, die ihrerseits als Ganzes dann 1861 durch testamentarisches Vermächtnis zum Grundstock der Nationalgalerie wurde. Dieses rein antithetisch angelegte Bildpaar verdeutlicht Schinkels dialektisches Denken und seinen Sinn für Alternativen (der auch in seinem Bauen immer präsent war, etwa wenn er bei den Entwürfen zur Friedrichswerderschen Kirche zwischen antiken und neugotischen Formen wechseln mußte <Abb. 50>). So vielschichtig ist Schinkels Kunst, daß sich in den Pendants nordische und südliche Landschaft, Morgen und Abend, Christentum (in der Glocke) und 'heidnische' Antike (in den Tempelbauten) zu einem umfassenden Begriffsgefüge ergänzen, wenn nicht zu einem allumfassenden Weltbild, so doch zumindest zu einem Bild der europäischen Natur und Kultur.

⁶⁹ Krieger 1986, wie Anm. 49, S. 64-86.

⁷⁰ Vgl. den Katalog: Schinkelmuseum Friedrichswerdersche Kirche. Staatliche Museen zu Berlin Nationalgalerie, Berlin 1987 (und weitere Auflagen).