

DEUTSCHE



MEISTER





8<sup>o</sup> 3103

√4-e

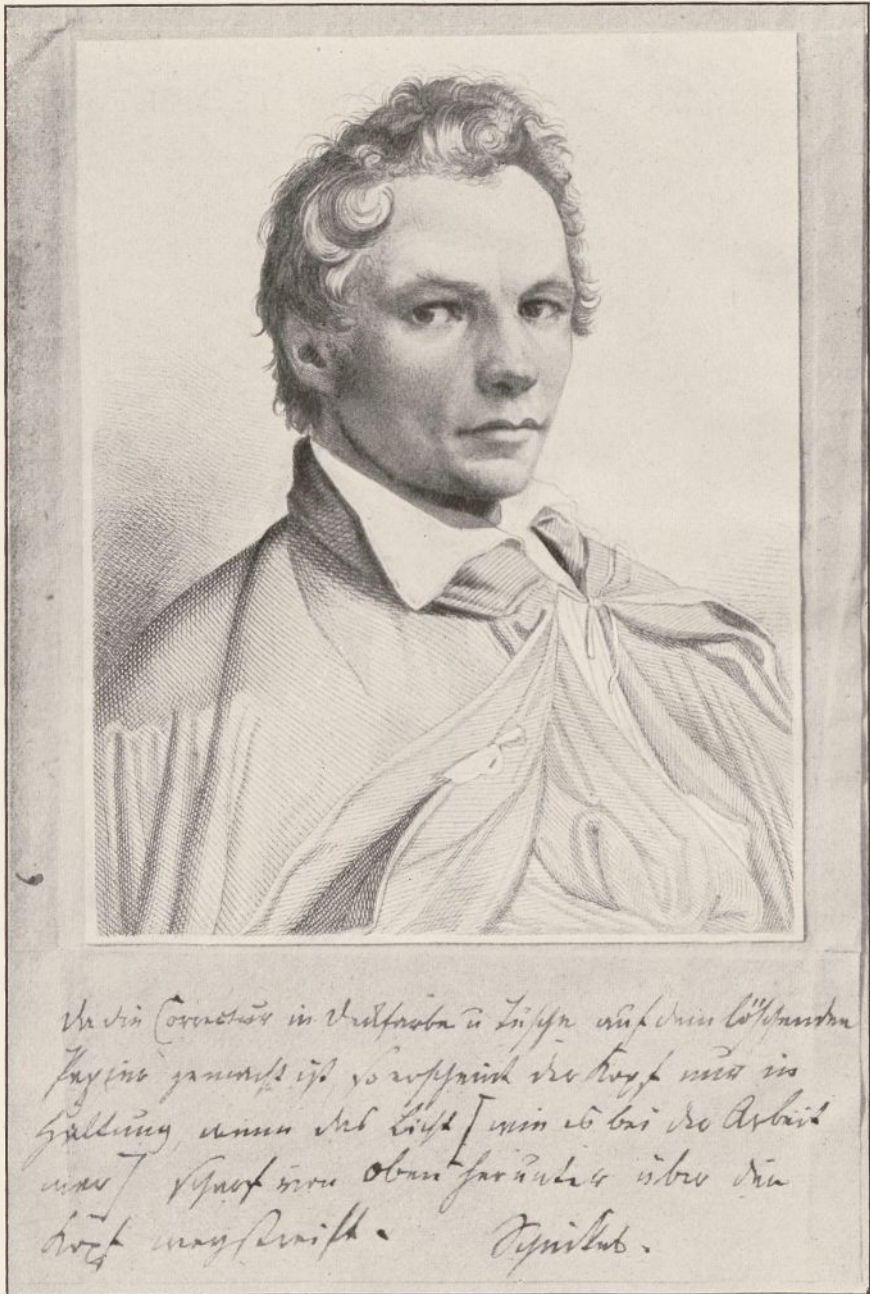


# DEUTSCHE MEISTER

HERAUSGEGEBEN VON KARL SCHEFFLER

UND CURT GLASER





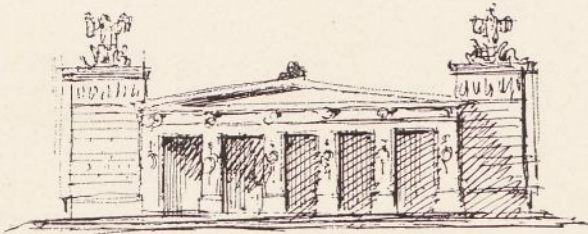
Schinkel im Jahre 1824. Stich nach einer Zeichnung W. Hensels

2. 344.  
POLITECHNIKA WROCLAWSKA  
Katedra Historii architektury

# CARL FRIEDRICH SCHINKEL

VON

AUGUST GRISEBACH



MIT 110 ABBILDUNGEN

---

IM INSEL - VERLAG / LEIPZIG 1924





RUDOLF F. BURCKHARDT  
DEM FREUNDE IN BASEL



# LEBENSGESCHICHTE

IM oberen Stockwerk seiner Bauschule, durch einen Spreearm von dem Eosanderschen Portal des Berliner Schlosses getrennt, hatte der preussische Oberlandesbaudirektor Schinkel seine Dienstwohnung. Im Vorsaal hingen Bilder, die er zumeist selbst gemalt hatte, im Wohnzimmer Stiche nach Raffael. In einem rotbraun gestrichenen Raum standen auf einem Bord Gipsabgüsse nach Antiken, auf besonderen Postamenten die Juno Ludovisi, der vatikanische Zeus und der betende Knabe. In seinem groß geschnittenen Arbeitszimmer umgab ihn eine reichhaltige Sammlung von Büchern und Kupferstichwerken. Hier lebte er die letzten Jahre, inmitten von Möbeln, die er selber entworfen hatte. Wenn er hinaussah, ging sein Blick über die Brücke, die er gebaut, zu dem Museum, das mit dem von ihm neugestalteten Dom den Platzraum bildete, den er geschaffen hatte. Auf der entgegengesetzten Seite des Hauses lag die Werdersche Kirche, nicht weit davon das Schauspielhaus. Unter den Linden nahe die Wache. Und im weiteren Umkreis begegnete er allenthalben Zeugen seiner Tätigkeit, Verwaltungsgebäuden, Wohnhäusern, Kirchen. Wenigen Architekten war es vergönnt, den Charakter ihrer Stadt so bestimmend neuzugestalten. Elias Holl hat für Augsburg, Schinkels älterer Zeitgenosse Weinbrenner für Karlsruhe Ähnliches geleistet. Doch ihr Arbeitsgebiet war örtlich begrenzt. Schinkels Wirksamkeit aber reichte weit hinaus über die Tore Berlins, über ganz Preußen, zum Rhein und nach Schlesien, Pommern, Ostpreußen, Posen. Sein Einfluß hat sich auch auf das erstreckt, was von anderen gebaut wurde. „Er ist die Quelle, aus welcher der gegenwärtig in unserm Lande herrschende Geschmack herfließt“, schrieb Graf Raczynski 1841, im Todesjahre Schinkels.

AM 13. März 1781 wurde er in der kleinen märkischen Kreisstadt Neuruppin als Sohn des Superintendenten geboren. Pastoren waren seine Vorfahren. Als er sechs Jahre alt wird, vernichtet eine Feuersbrunst zwei Drittel der Stadt, auch sein Elternhaus. Sein Vater stirbt an einer Lungenentzündung, die er sich bei der Hilfeleistung zugezogen hat. Zu seinen

frühesten künstlerischen Erinnerungen mag die gotische Dominikanerkirche gehört haben, die den Brand überdauerte und an der Schinkel ein halbes Jahrhundert später als Oberbaudirektor Wiederherstellungsarbeiten geleitet hat. Als Dreizehnjähriger siedelt Carl Friedrich mit Mutter und Geschwistern nach Berlin über und wird in das Gymnasium zum Grauen Kloster aufgenommen. Ein hervorragender Schüler ist er nicht gewesen, aber „er empfahl sich durch ein gesetztes, bescheidenes Betragen und bewies in vielen Lektionen lobenswerten Fleiß“. Mit diesem Urteil entließ ihn der Direktor zu Ostern 1798 aus der Sekunda. „Er hat sich der Baukunst gewidmet, wo ihm seine Geschicklichkeit im Zeichnen sehr zustatten kommen wird.“ Die klösterlichen Schulräume und die schöne Kirche, die damals noch ihre alte Fassade besaß, haben sicherlich seinen bildnerischen Sinn bewegt. Stärker aber hatte bereits während des letzten Schulwinters die neueste Baukunst zu ihm gesprochen: Auf der Ausstellung von Entwürfen zu einem Denkmal Friedrichs des Großen sah er den Tempelbau, den Friedrich Gilly auf dem Leipziger Platz zu errichten gedachte. Ergriffen vom Pathos dieser Idee, fand der Sechzehnjährige den Weg zu Friedrichs Vater, David Gilly. Dieser maßgebende Führer der Berliner Bauschule gab ihm die erste Anleitung, bis sein Sohn von einer Studienreise aus Frankreich und England heimkehrte. Die vulkanische Natur Friedrich Gillys fand bald Gefallen an der zarten Empfänglichkeit und der innigen Begeisterung dieses Schülers, der so ganz anders geartet war als er selbst. Schinkels Verehrung für die hinreißende Persönlichkeit seines Lehrers war nach Waagens Worten „so groß, daß er ihn wie ein höheres Wesen betrachtete und sich ihm fast nicht ohne Zittern nahen konnte“. Mit tiefer Dankbarkeit hat er auch später seines geliebten Meisters gedacht. „Wenn das Geringste in mir aufkeimt und einigen Fortgang findet,“ schreibt er 1805 an Friedrichs Vater, „so habe ich diese Vorteile allein dem lehrreichen Umgang mit ihm zuzuschreiben; für jedes Glück, das mir bis jetzt in meiner Laufbahn begegnete, und das in Zukunft meiner vielleicht noch wartet, fiel mir von ihm her der erste Samen.“ Als Friedrich

im Sommer 1800 nach Karlsbad reiste, übertrug er in einer Vorahnung seines frühen Todes Schinkel die Weiterführung der begonnenen Arbeiten. Auch die ersten selbständigen Aufträge, mit denen der kaum Zwanzigjährige zumeist vom märkischen Adel in den nächsten Jahren betraut wurde, wird er dem Ansehen zu danken gehabt haben, das ein Mitarbeiter Friedrich Gillys genoß. Die Hingabe an die ihm gestellten Aufgaben und die Besonnenheit, mit der er sie durchführte, machten ihn seinen Bauherren wert, und er durfte hoffen, auf dem Wege, der sich ihm so früh und leicht geöffnet hatte, eine Existenz zu finden. Aber stärker als diese Aussicht war das Verlangen, sich in der Welt umzusehen und sich weiterzubilden. Ein „Sehne dich und wandere!“ hieß ihn seine Ersparnisse und eine kleine Erbschaft zusammenlegen und allen Bedenken der Verwandten zum Trotz in die Fremde gehen. Daß Italien das Ziel war, verstand sich von selbst. In dem jungen Architekten Steinmeyer, für dessen Eltern er soeben ein Haus gebaut hatte, fand er einen willkommenen Begleiter. Am 1. Mai 1803 fuhren sie ab.

Aus den Tagebüchern und Briefen des Dreiundzwanzigjährigen spricht ein offener Blick, die lebhaftere Aufnahmefähigkeit eines dankbar Lernenden. Einige Landschaftsschilderungen sind in ihrer klaren und gehaltvollen Anschaulichkeit eine so erfreuliche Lektüre, daß schon Theodor Fontane ein Stück aus dem sizilianischen Tagebuch seines Neuruppiner Landsmannes der Aufnahme in die „Wanderungen durch die Mark“ für würdig erachtete. Schinkel hält Umschau weit über sein Fachgebiet hinaus. Was ihn auf diesem selbst berührt, beschränkt sich nicht auf das, was im Gesichtskreis des Klassizismus lag. Die Antike ist für ihn nicht mehr alleiniger Leitstern und Wertmaßstab, wie für Goethe zwanzig Jahre vordem. Er steht den Baudenkmalern der Vergangenheit mit einer wesentlich objektiveren Distanz gegenüber als die reisenden Architekten des 18. Jahrhunderts. In Venedig findet S. Maria della Salute seinen Beifall ebenso wie San Marco, in Mailand S. Maria delle Grazie ebenso wie der Dom. Die Gotik hatte ihm bereits Friedrich Gilly durch seine Aufnahmen der Marienburg nahegebracht. Nun aber erfüllt ihn auch

die mittelalterliche Baukunst anderer Länder und anderer Entwicklungsstufen mit Ehrfurcht. Am Beginn der Reise fesseln ihn der Prager Dom und St. Stephan in Wien. Auf Sizilien vor allem, in Monreale und Palermo, erkennt er in der „sarazenischen“ Kunst „das wahre Gepräge philosophischen Kunstsinns und hoher Charakterfülle“. Er ist so angetan von dieser damals noch unentdeckten Welt, daß er dem Berliner Verleger Unger eine Veröffentlichung seiner Aufnahmen vorschlägt. Daneben behält die Antike, die klassische Kunst, gewiß ihre Geltung, bis hin zu Bramante, mit dem allerdings „unstreitig der beste Stil der Architektur aufhört“. Schinkel konnte noch nicht erkennen, wie tief doch seine Zeit trotz allem dem Barock verschuldet war. Wenn er sich den heterogensten Gestaltungen der vorangehenden Epochen mit gleichmäßigem Interesse zuwendet und dabei sein Auge bewußt auf ihm bis dahin noch fremde Gebiete richtet, so tut er das bei aller Ursprünglichkeit des Empfindens nicht zuletzt auch aus dem Wunsche, seine Kenntnisse zu bereichern: Er strebt nach einer umfassenden historischen Bildung.

Die gesunde Einseitigkeit des Urteils, die starken Epochen eigentümlich ist, besitzt Schinkel nicht. Das ist eine Mitgift der Zeit, in die er hineingeboren wurde. Aber auch seine individuelle Veranlagung kam dem entgegen. Er war keine schroffe Natur, die mit ausgeprägtem Selbstbewußtsein ins Leben trat. Er fühlte sich als Erbe einer reichhaltigen Vergangenheit, der zunächst einmal erwerben will, um zu besitzen. Und zugleich regt sich doch in dem Jüngling bereits ein Verlangen, das für den Mann von entscheidender Bedeutung werden sollte: das Erbe zu mehren. So erscheinen ihm Ziegelbauten Ferraras oder Einzelheiten an frühen venezianischen Palästen vorbildlich für die heimatliche Gegenwart: Er beginnt schon jetzt nach Ausdrucksmöglichkeiten zu fahnden, die über den norddeutschen Klassizismus hinausweisen.

Den Rückweg nahm er über Paris, wo gerade die Krönung Napoleons stattfand. Aber nach Italien war der Eindruck der französischen Hauptstadt gering. Zudem drängte es ihn in die Heimat. Im Januar 1805 war er nach anderthalbjähriger Abwesenheit wieder in Berlin. Zu bauen gab

es in dem verarmten Preußen kaum etwas. Er mußte sich nach einer anderen Erwerbsquelle umsehen, und da kam ihm zustatten, daß er sich nicht nur als Architekt gebildet, sondern seine Mappen mit landschaftlichen Kompositionen gefüllt hatte. So intensiv hatte er sich dieser Tätigkeit hingegeben, daß er bei der Rückkehr aus Sizilien von seinen römischen Freunden als Maler begrüßt worden war. Das hatte Schinkel, der sich als Architekt fühlte, abgelehnt. Als eine belanglose Nebenbeschäftigung erschien ihm das Zeichnen und Aquarellieren allerdings nicht. Nicht nur jugendliche Freude an der Ausbildung seines Talents leitete ihn, er empfand vielmehr schon damals deutlich — und auch hierbei wird er sich der Führung Friedrich Gillys dankbar erinnern haben —, wie wichtig für die Wirkung eines Bauwerks seine Eingliederung in die Umgebung ist. Wie sitzt die Architektur in der Landschaft? Das war bei fast allen seinen Darstellungen ein wesentliches Motiv. Als er nun das Bauhandwerk brachliegen sah, benutzte er den zeichnerischen Ertrag seiner Reise zu einem unerwarteten Zweck, der Herstellung „perspektivisch-optischer Gemälde“, Panoramen und Dioramen. Sie waren damals eine neue und begehrte Sehenswürdigkeit. Panoramen — in Berlin war im Jahre 1800 das erste gezeigt worden — und Guckkastenbilder dienten dem Bedürfnis nach Mitteilung und Illusion in gleichem Maße wie heute das Kino. Das Berliner Publikum war froh, auf diese Weise aus der bescheidenen Umgebung und der trüben Gegenwart sich in glücklichere Zeiten und gesegnetere Länder zu versetzen. Eine effektvolle Beleuchtung steigerte die Wirkung der Bilder. Und der Empfindsamkeit jener Jahre entsprach es, daß bei besonderen Gelegenheiten, um die feierliche Stimmung zu steigern, von unsichtbarer Stelle Vokalmusik ertönte. Anfangs war Schinkel sein eigener Unternehmer, alsbald wurde Karl Wilhelm Gropius der Veranstalter der Ausstellungen, für die Schinkel alljährlich zu Weihnachten in der Regel einen Zyklus von großen Ansichten lieferte. Die Mehrzahl der dargestellten Gegenstände hatte er selbst gesehen: St. Peter, den Markusplatz, den Mailänder Dom (bei Tag und bei Mondschein), ein Berg-



werk in Kalabrien, die Grotte bei Sorrent usw. Für andere, wie Konstantinopel, Jerusalem, die Insel Philä und die sieben Weltwunder, deren Schauausstellung 1812 ein besonderes Ereignis bildete, halfen ihm Kupferstiche und seine Phantasie. Zuletzt erschien er mit aktuellen Themen: dem Brand von Moskau (1813), der Insel Elba (1814) und St. Helena (1815). Damit hörte diese Tätigkeit auf. Andere Existenzmöglichkeiten eröffneten sich ihm. Einmal war es die Theaterdekoration, für die er durch die Dioramen aufs beste vorbereitet war. Inzwischen wurde ihm aber auch zu dem Gebiet, das seinem Herzen am nächsten stand, der Baukunst, wieder die Pforte geöffnet. Gelegentlich einer seiner Ausstellungen hatte ihn die Königin Luise kennengelernt. Mit dem Auftrag zur Einrichtung einiger Wohnräume im Schloß begann Schinkels Beziehung zum königlichen Hause, die sich in der Zukunft fruchtbar und dauernd gestaltete. Und einen gewichtigen Protektor fand er in Wilhelm von Humboldt, dessen Zuneigung er bereits in Rom gewonnen und dem er es vor allem zu danken hatte, daß er 1810 als Assessor in die preußische Bauverwaltung eintrat. Im Jahre vorher hatte er sich verheiratet.

Der Lebensgang des Dreißigjährigen beginnt sich zu klären. „Mit kräftiger Lebensruhe besonnen nach unserer inneren Stimme handeln und in allem übrigen uns der Vorfügung Gottes ergeben“, so umschreibt er damals seine innere Haltung in einem Brief an den Schwiegervater. Sein Talent und seine Arbeitsamkeit verschafften ihm Anerkennung und Vertrauen. Die lebenswürdige Bescheidenheit seines Auftretens, der gehaltvolle Enthusiasmus seines Wesens erleichtern ihm den künstlerischen Aufstieg. Der Staatsrat Nicolovius spricht von Schinkels „raphaelischer Freundlichkeit“. Er ist im Verkehr mit Menschen wie in seiner Arbeit alles eher als ein Eigenbrötler, gesellig — er war Mitglied der Zelterschen Liedertafel und der christlich-deutschen Tischgesellschaft —, mitteilend und verbindlich.

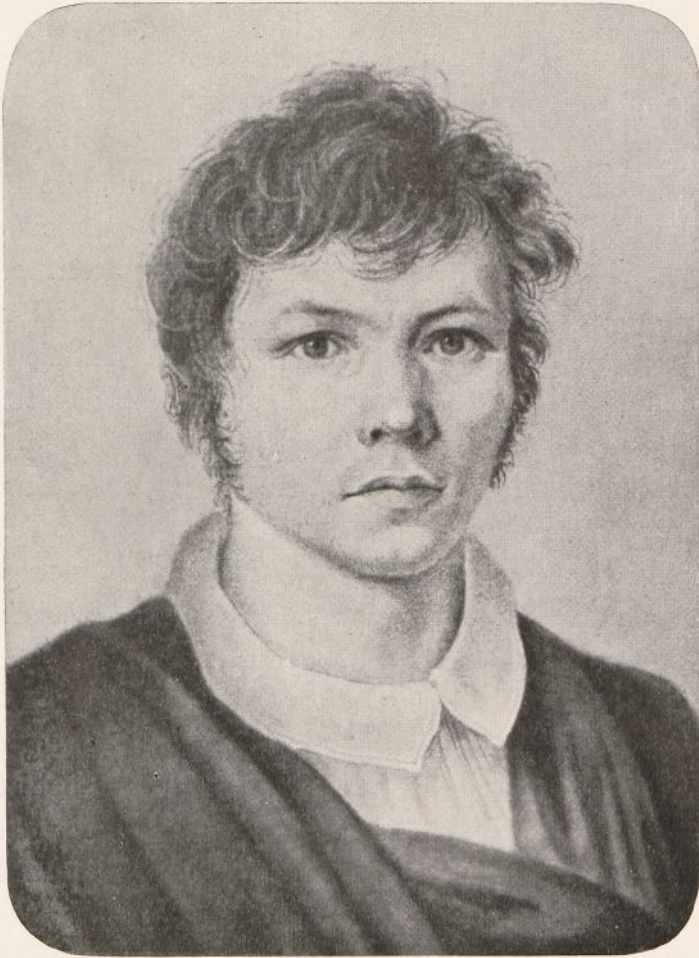
Auch sein nahes Verhältnis zur Musik, in der er sich von Jugend auf gebildet, hat ihn anderen nahegebracht. Ob er später selbst ein Instru-

ment gespielt, ist nicht bekannt. Seine liebste geistige Erquickung aber fand er im Besuch der Opern von Gluck, Mozart und Beethoven, wie der Quartette und Symphonien. Am meisten hat er Gluck und Beethoven geliebt. „Er sprach gern über Musik und konnte sich hier über das Dunkelste und Unnennbarste oft überraschend ausdrücken“ (Gruppe).

Im Sommer 1813 tritt er zusammen mit Savigny und Achim von Arnim dem Landsturm bei. Aber bei allem vaterländischen Empfinden, ein kriegerischer Geist ist er nicht gewesen. Bereits im August wird er wieder freigelassen und malt, „will aber“, wie Arnim an Brentano schreibt, „auswandern, ich auch, nach schönen Gegenden — auf Felsen, wo nur der seltsame Sturm den Staub des zerstückten Vaterlandes in die Augen weht“.

1815 erreicht der Vierunddreißigjährige mit der Ernennung zum Geheimen Oberbaurat einen ersten Gipfel seiner amtlichen Laufbahn. Das Selbstbildnis dieses Jahres verrät freilich nichts von geheimrätlicher Würde (Abb. 1). Dieser Geist ist noch nicht zur Ruhe gekommen und gebändigt. Von überzeugtem Idealismus leuchten die Augen in dem knöchigen, gar nicht „schön“ geformten Schädel. Energie und Spannkraft sprechen aus dem stark vorgebauten Kinn, eine beherrschte und beseelte Sinnlichkeit aus den fein geschnittenen Lippen.

Dank dem Vertrauen, das er nicht nur als Baubeamter genießt, sendet ihn der König im folgenden Jahre zu den Boisserées nach Heidelberg, um wegen Ankaufs ihrer Bildersammlung zu unterhandeln. Daß nichts daraus wurde, lag an den Bedenken des Finanzministers, nicht an Schinkel. Diese Reise an den Rhein vertieft sein Verständnis für nordische Kunst. „Trier ist das deutsche Italien,“ schreibt er an Rauch, „Köln ehrfürchtig und mannigfaltig wie Rom.“ Die Bilder der Boisserée und ihre Besitzer nähren verwandte Empfindungen. Übrigens ist auch der kritische Sulpice Boisserée sehr angetan von dem jungen preußischen Geheimrat. „Man findet selten so viel Kenntnis, so viel richtigen Sinn und Urteil, so viel Welterfahrung und guten Willen vereinigt“, schreibt er an Goethe. Der hatte kurz vorher Schinkel persönlich kennengelernt und verfolgt fortan mit dauernder Zuneigung das Wirken des „vorzüglichen



1. Selbstbildnis 1815

Mannes“. Schinkel aber berichtet über seinen Besuch bei Goethe an Rauch: „In seiner Nähe wird den Menschen eine Binde von den Augen genommen, man versteht sich vollkommen mit ihm über die schwierigsten Dinge, welche man allein nicht getraut anzugreifen, und man hat selbst eine Fülle von Gedanken darüber, die sein Wesen unwillkürlich aus der Tiefe herauslockt.“

Das Thema der „altdeutschen Kunst“, für die Goethe damals durch Boisserée gewonnen war, wird sie beide beschäftigt haben. Schinkel hatte

sich in den letzten Jahren willig der Zeitströmung hingegeben. Das bezeugen seine Gemälde ebenso wie die Entwürfe zu Erinnerungsmalen an die Königin Luise und die Befreiungskriege. Das „romantische“ Element ist gewiß auch seiner späteren Zeit nicht fremd, und es wäre ein Irrtum, in Schinkels Entwicklung eine romantische Periode von einer klassischen scharf sondern zu wollen. Wenn man jedoch den Begriff des Romantischen eng faßt und darunter die schwärmerische Hineigung zum deutschen Mittelalter versteht, dann darf man sagen, Schinkel ist damals von der romantischen Richtung der Zeit stärker ergriffen worden als später. Viel hierzu beigetragen hat sein freundschaftlicher Verkehr mit Arnim und Brentano.

„Wie glücklich würdest Du sein,“ schreibt Clemens Brentano 1816 an seinen Bruder Georg, „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 nebst Savignys Reinheit, Wahrheit und Tiefe eigentlich gern leben läßt.“ In überschwenglichen Worten rühmt er Schinkel als den „größten Architekten seit Jahrhunderten“, als „einen der reichsten und vielleicht den tiefstinnigsten Landschaftsmaler seit Claude Lorrain . . . Bei ungeheuren Baugeschäften, die ihm bei dem mangelhaften Sinn und der großen Armut des Landes höchst kleine Entwicklung seines ganzen Ideenreichtums gestatten, bei beständigen Anforderungen von tausend Privatleuten um Zeichnungen aller Art malt er jährlich wenigstens sechs bis acht große Landschaften von einem bis jetzt nie gesehenen Reize“.

Ob Schinkel für Brentanos Kunst von gleicher Begeisterung erfüllt war, ist nicht überliefert. Auf die Dauer jedenfalls konnte seine Natur der Welt der romantischen Freunde nicht innerlich verbunden bleiben. Seine empfängliche Jugend fühlte sich für kurze Zeit zu ihr hingezogen. Der Kern seines Wesens blieb unberührt. Alles Chaotische war ihm zu-

wider, darin ist er Goethe verwandt. Und fremd steht der märkische Pastorensohn auch dem Katholizismus gegenüber. Selbst in Assisi erscheint ihm der Kult als „ein unheimliches Bild des dunkelsten Aberglaubens und Mystizismus“. Und bei den Konvertiten Veit und Overbeck schmerzt ihn das Gefühl von „verkümmerten und eingeketteten Naturen“, das aus ihren talentvollen Bildern spreche. Das sind Eindrücke auf seiner zweiten Italienfahrt. Aber noch während seines Umganges mit Brentano sucht er im Verkehr mit dem ihm von der Schulzeit her befreundeten Philosophen Solger, mit dem er die griechischen Dichter liest, gleichsam ein Gegengewicht gegen Einflüsse, die ihn von seinem Wege abzudrängen drohen.

Und wie eine Absage an das, was die entschiedenen Romantiker wünschten, mußte der erste Bau wirken, der 1816 nach den weit zurückliegenden Jugendwerken zur Ausführung kam, die Wache. Im Jahre 1818 folgt der Auftrag für das Schauspielhaus, 1823 für das Museum, 1824 für die Werdersche Kirche. Eine Fülle von Staats- und privaten Bauten geht nebenher. Zahlreiche Entwürfe, die auf dem Papier bleiben, begleiten sie. Dazu nehmen die Amtsgeschäfte den Gewissenhaften stark in Anspruch. Schinkel mutet seiner Arbeitskraft Ungeheures zu. Er gönnt sich keine Erholung, auch auf Reisen kaum. Er ist rastlos tätig. Im August 1820 besucht er, diesmal mit dem Staatsrat Schulz, Rauch und Friedrich Tieck, wiederum Goethe, der diese Tage „unter die schönsten des Jahres“ rechnet. Schinkel hatte ihm seine Entwürfe zum Schauspielhaus vorgelegt. Vier Jahre später kann er ihn mit den Plänen zum Museum bekannt machen, über die Goethe „seinen vollkommensten Beifall umständlich und deutlich ausspricht“ (Tagebuch Rauchs).

Schinkel befindet sich damals zum zweiten Male auf dem Wege nach Italien. Außer dem Bericht seines Begleiters, des jungen Kunsthistorikers Waagen, geben wiederum Tagebuch und Briefe knappen Aufschluß über die Eindrücke. Unterwegs in Köln beschäftigt ihn die Frage des Dombaus, den zu vollenden er bereits 1816 empfohlen hatte. Stuttgart wird wegen der Bilder des von ihm verehrten Schick aufgesucht. In seiner Ein-



stellung zur italienischen Baukunst hat sich seit seiner ersten Reise grundsätzlich nichts geändert. Er läßt auch jetzt die verschiedenen Epochen gleichmäßig gelten. Ja, er macht diesmal nicht bei Bramante halt: er begeistert sich für die Treppenanlagen in den Genueser Palästen und für Berninis Wendeltreppe im Palazzo Barberini. Mit derselben Objektivität wie der Architektur tritt er der Malerei gegenüber, auf die er diesmal durch Waagen besonders hingelenkt wird. Malern verschiedenster Zeiten und Richtungen wird gleichmäßig Lob gesendet, und der kunstgeschichtliche Bildungseifer Schinkels nimmt auch an Attributionsfragen seines Reisegefährten lebhaften Anteil.

Bei all seinem Einfühlungsvermögen in die verschiedenen Jahrhunderte aber empfand Schinkel jetzt vielleicht stärker als vor zwanzig Jahren in der antiken Kultur die Verkörperung des höchsten Ideals, das den Menschen zu verwirklichen vergönnt war. Er kannte Griechenland aus eigener Anschauung nicht. Über Italien aber sah er in seiner Erinnerung den Abglanz der griechischen Sonne leuchten, und dem Dank für dieses Erlebnis gab er Gestalt in dem großen Gemälde von 1825, der „Blüte Griechenlands“, das, wie Waagen mitteilt, als eine Nachwirkung der italienischen Reise entstanden ist. Er stand damals auf der Höhe des Lebens. In dem Porträt, das Wilhelm Hensel in Rom zeichnete — Schinkel selbst nennt es „sehr ähnlich und schön“ —, erscheint er von gefestigter Haltung als auf dem Selbstbildnis von 1815. Männlich, entschieden, seines Weges bewußt (Titelbild).

Es war ein Weg, der nicht im sehnsuchtsvollen Zurückschauen aufging. Gegenwartsfreudig wurde Schinkel immer wieder von dem Wunsch erfüllt, die seiner Zeit eigentümlichen Ideen in sich aufzunehmen und für sein Werk fruchtbar werden zu lassen. „In der regen Begierde, etwas Neues zu lernen, in der Biagsamkeit und Empfindlichkeit seines Geistes für Aufnahme neuer künstlerischer Eindrücke, ist er immer der Jüngling geblieben“ (Waagen). So ist es zu verstehen, daß es ihn drängte, Paris, dem er in seiner Jugend keine rechte Teilnahme geschenkt hatte, und England kennenzulernen. In Italien war die Vergangenheit, hier

aber lebendige Gegenwart und Ausblick in die Zukunft. Der in der Ausführung begriffene Bau des Museums gab Anlaß, die Reise beim König zu begründen. Er sollte die Einrichtung der Museen in Paris und London studieren. In der Wahl teilnehmender und anregender Reisegefährten hat er immer Glück gehabt: das erstemal war es ein Architekt, dann ein Kunsthistoriker, jetzt der ihm nahe befreundete Beuth, der Schöpfer der preußischen Gewerbeschulen.

Wo er in Tagebuch und Briefen von der Begegnung mit Bauten älterer Zeit spricht, zeigt sich wieder sein geschichtlich orientiertes Verständnis: in Trier erfreuen ihn die römischen Monumente ebenso wie die Liebfrauenkirche, in Mettlach wird durch sein Zureden der karolingische Zentralbau vor dem Abbruch bewahrt. Er bewundert die gotischen Kathedralen, bald darauf lobt er Val de Grace und die Madeleine-Kirche in Paris. An Soufflots Pantheon aber übt er Kritik. Voran steht diesmal das Interesse an modernen Ausdrucksmitteln: an der „herrlichen Ausführung“ der Eisenkonstruktion der Pariser Börse, der eisernen Kuppel der Getreidehalle, den eben neu auf gekommenen glasgedeckten Passagen. Und nun tritt er auch mit den führenden Architekten: Percier, Fontaine, Hittorff persönlich in Verbindung. Er empfindet dankbar, daß sein Werk ihm hohe Geltung verschafft. Durch Alexander von Humboldt wird er ins Institut eingeführt, dessen auswärtiges Mitglied er bereits 1824 geworden war. Von dem Eindruck, den Schinkels Persönlichkeit auf seine Pariser Kollegen machte, gab Hittorff später folgende Schilderung: „Der Schöpfer so bedeutender und schöner Werke hatte nichts Bemerkenswertes in seiner Gestalt und Physiognomie; aber sobald eine edle Empfindung seine Seele bewegte, vollzog sich in ihm eine geheimnisvolle Wandlung. Seine Haltung, seine Bewegungen, der Ton seiner Stimme, das milde Leuchten seiner Augen bestrickten und überzeugten; man bewunderte und liebte ihn zugleich.“

Von englischer Baukunst waren ihm die Werke der Gotik seit langem durch Kupferstiche vertraut und zu fruchtbarer Anregung geworden. Nun sah er sie leibhaft vor sich. Eine Überraschung für ihn aber

waren die neuen Fabrikstädte: „Die ungeheuren Baumassen in Manchester, bloß von einem Werkmeister ohne alle Architektur und nur für das nackteste Bedürfnis allein aus rotem Backstein, machen einen höchst unheimlichen Eindruck.“ Aber dann angesichts der Eisenwerke in Dudley: „Die Tausende von rauchenden Obeliskten gewähren einen grandiosen Anblick.“ Die Erfolge der Technik, die Vervollkommnung der praktischen Einrichtungen eines Krankenhauses fesseln ihn. Aber er sieht auch mit Schmerz, wie unheilvoll neue Materialien und neue Herstellungsweisen für das Handwerk sein können: „Wo immer sich schöne Kunst blicken läßt, ist alles unerträglich.“

Was er an neuen Baugedanken, neuen technischen Mitteln auf dieser Reise in sich aufgenommen hatte, wirkt nach seiner Rückkehr in ihm fort. Es ist nicht unmittelbar und nicht überall zu spüren, aber eine Reihe von Arbeiten der folgenden Jahre bezeugen sein Verlangen nach einem „modernen“ Gepräge, ein bewußtes Sichlösen vom rein klassizistischen sowohl wie rein neugotischen Ausdruck. Das zur Ausführung gelangte Hauptwerk dieser Richtung ist die Bauschule. In anderen sieht er sich einer gebudeneren Marschroute von seiten der Auftraggeber gegenüber. Dies gilt zumal von den Arbeiten für die Mitglieder des Königshauses. Vor allem der Kronprinz, der die Baukunst als seinen eigentlichen Beruf empfand, und von dem Schinkel einmal, gewiß ohne Liebedienerei, gesagt hat, „daß er ihn, wenn ein solches Verhältnis hätte stattfinden können, als den ersten der lebenden Architekten würde anerkennen müssen,“ sah in Schinkel den Vollstrecker seiner Ideen. Vieles blieb Entwurf. Dereinst als König, so hoffte er, würde Schinkels Kraft ihm ganz zur Verfügung stehen. Inzwischen fehlt es nicht an Aufträgen, vielfältig nach Art und Richtung, von großen Projekten bis zu verschiedenerelei Gelegenheitsarbeiten, denen sich Schinkels liebenswürdige Hilfsbereitschaft nicht entziehen mag. So entwirft er wie zum Raffaelfest von 1820 nun zu Dürers dreihundertjährigem Todestag, der zum erstenmal von der Nation gefeiert wird, die Dekoration in der Singakademie; für das Hoffest „Der Zauber der weißen Rose“ stellt er die lebenden Bilder.





2. Schinkel um 1835. Lithographie nach einer Zeichnung Franz Krügers

Zu alledem kamen die zeit- und kräfteraubenden Amtsgeschäfte. 1831 war er zum Oberbaudirektor aufgerückt, sämtliche Staatsbauten unterlagen seiner Begutachtung und erforderten alljährlich Dienstreisen in die Provinzen. Obwohl er sich zu einer „eisernen Ausdauer auch für unangenehmste Arbeiten“ erzogen hatte, fühlte er wohl schon damals, daß seine Natur der „fast grausamen Herrschaft des Geistes über den Körper“ auf die Länge nicht gewachsen war, und bat um Entlastung

im Amt. 1830 war er noch einmal, diesmal mit Frau und Kindern, über die Alpen gefahren, um — ein zärtlicher Familienvater, der er immer gewesen ist — den Seinen wenigstens ein Stück Oberitalien zu zeigen. Späterhin hat er Erholung in Bädern, Marienbad, Gastein und Kissingen, suchen müssen.

Sein Leben lenkte in stillere Bahnen ein. Vor der Zeit gealtert, milde, abgeklärt — das ist der Fünfundfünfzigjährige, den Franz Krüger gezeichnet hat (Abb. 2) und von dem O. Gruppe schreibt: „In seinem silbergrauen Haar, im anspruchslos sauberen blauen Überrock, frei, edel und bescheiden, so lebt er hier in aller Gedächtnis.“ Was wir aus den Aufzeichnungen seiner ersten, mit ihm befreundeten Biographen Kugler und Waagen über den Menschen Schinkel erfahren, das deckt sich mit allen Äußerungen, die von Mitlebenden sonst über ihn bekannt geworden sind. In einer an versteckter Stelle abgedruckten Erinnerung eines Beamten, der unter ihm gearbeitet hat, des späteren Geh. Oberbaurat Hagen, heißt es: „Schinkels Ausdrucksweise war einfach und fließend und von überraschender Klarheit. Durch das Spiel der Hände pflegte er die Formen zu versinnlichen, von denen er sprach . . . Der Tadel (an Werken anderer) war, wenn auch zuweilen durch Witz und Humor begleitet, doch immer in die mildeste Form gekleidet . . . Zu heftigen Ausdrücken ließ er sich nie hinreißen, widersprechende Ansichten suchte er stets zu vermitteln, und wenn im Dienste eine Rüge notwendig wurde, so war er eifrigst bemüht, sie auf das geringste Maß zu beschränken. Schinkels Persönlichkeit war das vollendete Bild echter Humanität.“

Seine schöpferische Tätigkeit ging in den Jahren seines ausklingenden Lebens nicht jäh zu Ende. Aber sie war doch dem Umfang nach begrenzter als vordem und konzentrierte sich im wesentlichen auf ein paar große Entwürfe. Daß diesen, wie so vielen früheren, die Verwirklichung versagt blieb, hat Schinkel um so schmerzlicher getroffen, als es sich um Aufgaben handelte, die ihm besonders lockend erscheinen mußten. Galt doch die eine einem Palast für den König von Griechenland auf der Akropolis in Athen, die andere einem Schlosse am Schwarzen Meer, zu dem

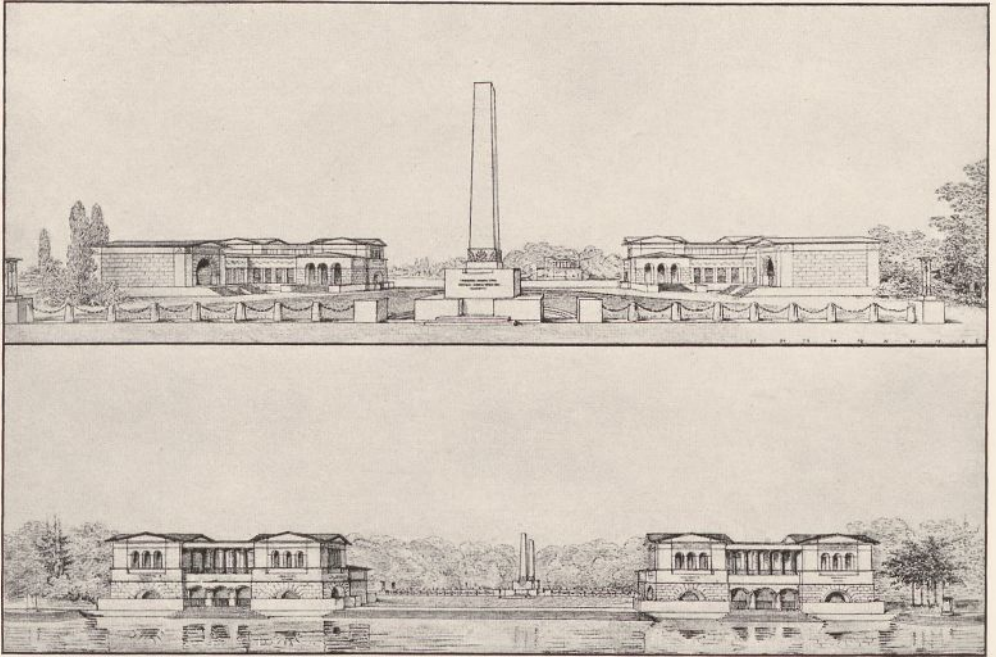
die Kaiserin von Rußland, eine Tochter der Königin Luise, Pläne bestellt hatte.

Schließlich hat ihn die letzten Jahre die Abfassung eines umfangreichen pädagogischen Werkes beschäftigt, in welchem er seine Anschauung von Architektur darlegen wollte als ein Vermächtnis für die kommenden Geschlechter. Es ist nicht fertig geworden. Denn 1840 schlug den Neunundfünfzigjährigen das Schicksal, das sich schon mehrmals leise angekündigt hatte. Seine Kräfte waren verbraucht. Eine Gehirnkrankheit brach aus, die ihn über ein Jahr noch hindämmern ließ. Nur für kurze Augenblicke kam er zu Bewußtsein und erkannte die alten Freunde. So sah ihn Thorwaldsen, mit dem er 1824 in Rom glückliche Tage verlebt hatte, so Peter Cornelius.

Am 9. Oktober 1841 ist er gestorben. Auf dem Friedhof der Dorotheenstädtischen Gemeinde vor dem Oranienburger Tor liegt er begraben. Seine Stele, unscheinbar, fast dürftig, hat eine Gestalt, wie er sie selbst für Grabmäler bevorzugte. In der Nähe seines Grabes ragt dunkel-starr ein eiserner Obelisk für Fichte, dessen Schriften einst der junge Schinkel nach Italien mitgenommen und der ihn später durch seine Reden begeistert hatte, nicht weit davon ruht sein Schulfreund Solger. — Es ist eine Stätte, die selbst heute noch etwas von der geistigen Atmosphäre des Schinkelschen Berlin bewahrt hat.



# ANFÄNGE



3. Entwurf zu einem Landsitz, 1800

AM Ende des 18. Jahrhunderts, als Schinkels künstlerische Tätigkeit abegann, war der Kampf gegen Barock und Rokoko, den die ältere Generation durchgefochten hatte, längst entschieden. Der Klassizismus hatte sich zu bestimmtem Ausdruck entwickelt, hatte überzeugt und beherrschte die allgemeine Anschauung. Der junge Schinkel hatte sich also nicht für einen noch umstrittenen Stil einzusetzen, was seiner Natur, der jeder revolutionäre Zug fehlte, auch wenig gemäß gewesen wäre. Daß ihm jedoch die Kunst nicht in einem Zustand akademischer Sättigung entgegentrat, lag an seinem Lehrer Friedrich Gilly. Der stellte ihm das Ziel der gegenwärtigen Bestrebungen mit dem lebendigen Feuer seiner Persönlichkeit vor Augen, als sei es noch einmal zu erobern. Im Verkehr mit Gilly und seinem Werk lernte der Schüler, daß es sich bei der Abkehr vom Barock nicht nur um eine Verneinung handle, eine Absage an überschwenglichen Zierat, vielmehr um eine grundsätzlich neue Auffassung von Raum und Körper. Rückblickend sehen wir heute, daß

die Entwicklung nicht völlig abbricht, daß der Klassizismus um 1800 ohne ein Erbteil des Barock nicht zu denken ist. Die Zeitgenossen jedoch empfanden allein das Neue.

Der Raum, von restlos begreifbaren Flächen umgrenzt, unverschleiert in seinen tatsächlichen Abmessungen, soll kraft seiner reinen kubischen Gestalt wirken, als ein Hohlkörper schlechthin, der seinen Charakter in entscheidendem Grade von seiner Ausdehnung und der ihm unmittelbar zugeführten Beleuchtung erhält. Jegliche ornamentale Gliederung hat sich diesem Gedanken unterzuordnen. Dieser Raumgestaltung entspricht im Außenbau die Geschlossenheit eines gleichsam monolithen Blockes. Nicht mehr die „Ordnungen“ sind Träger des Ausdrucks, sondern die Mauer. Gradwandig, ohne irrationale Schwellungen, die Fenster als rahmenlose Öffnungen aus der Masse herausgeschnitten. Wird die Fassade sonst artikuliert, so geschieht es nicht so sehr durch vorspringende Gliederungen — Gurtgesimse werden zu flachen Bändern — als durch vertiefte Felder, in die das karg bemessene Ornament eingebettet wird. Alles ist darauf gerichtet, die plastische Ausdruckskraft des Bauwerks zu steigern. Diese starke körperliche Wirkung ist nicht wie im Barock bedingt durch ausladende Akzente, durch weitausgreifende Flügel, sondern dadurch, daß der Ummantelung des zu klaren Kuben geformten Innern das Höchstmaß an Festigkeit und körperhafter Gebundenheit gegeben wird. Man mochte glauben, nun erst die Architektur in schlackenloser Reinheit wieder begriffen zu haben. Und die Überzeugung, dem Illusionismus des Barock, seinen dekorativen und perspektivischen Effekten eine wahrhaftige Baukunst entgegenzustellen, ist mit dem Bewußtsein eines neuen Ethos verknüpft. Die „Ernsthaftigkeit der Alten“, von der nach Winckelmanns Urteil die Gegenwart sich immer mehr entfernt habe, hatte auch für Friedrich Gilly mehr als nur formale Bedeutung.

Wenn man sich für die neuen Grundsätze auf die Antike berief und erst jetzt in einem rechten Verhältnis zu ihr zu stehen meinte, so sind doch die Werke dieser Jahre frei von archäologischer Gewissenhaftigkeit.

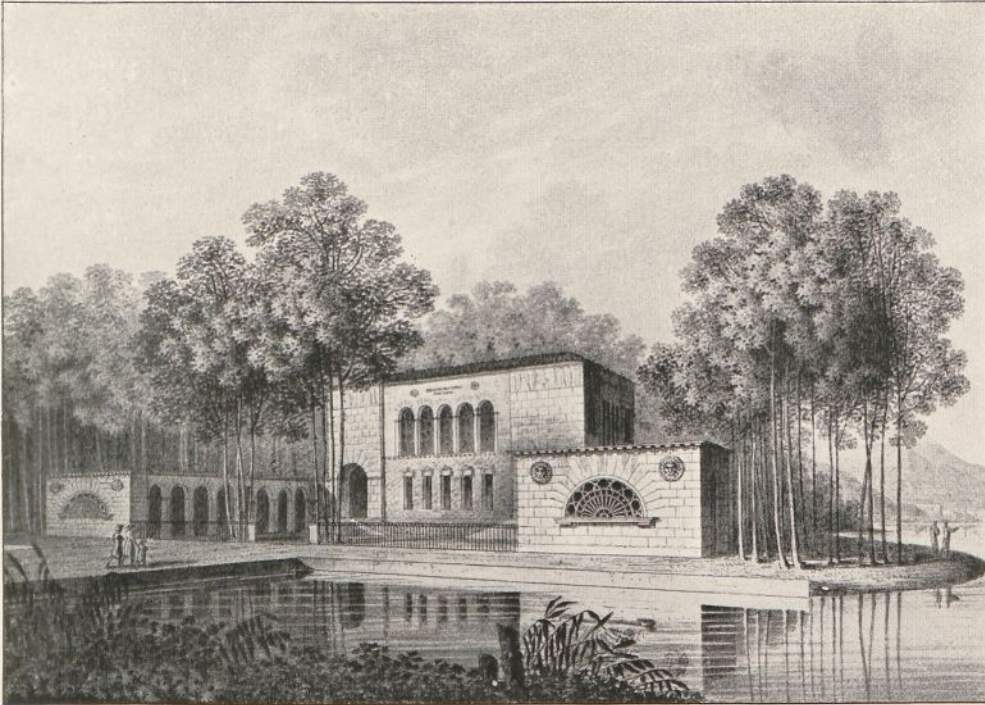
Wohl kamen die neuen Ausgrabungen und Aufnahmen antiker Bauten dem Verlangen nach dem, was die Zeit von sich aus erstrebte, entgegen. Aber es steckte doch noch zuviel naive Sinnlichkeit in dieser Generation, als daß man sich sklavisch einem Kanon beugte. Der lebendige Impuls des Barock wirkte trotz allem noch fort. Das gilt von einem schöpferischen Temperament wie Friedrich Gilly in besonderem Maße. Was er an Ideen Schinkel übermittelte, das ging wohl für Einzelformen auf die Antike zurück, war aber in der Hauptsache unmittelbar angeregt durch die Pariser Direktoire-Architektur, unter deren Eindruck er stand, als Schinkel sein Schüler wurde.

Auch in den praktisch-technischen Grundlagen seines Berufes erhielt Schinkel eine vortreffliche Ausbildung. Handwerk und Kunst wurden, wie das aus David Gillys Schriften und der von ihm herausgegebenen „Sammlung nützlicher Aufsätze, die Baukunst betreffend“ hervorgeht, von der Berliner Bauschule als ein einheitlicher Fragenkomplex betrachtet. —

Was sich von Schinkelschen Arbeiten aus den Jahren vor seiner Italienreise erhalten hat, trägt den Charakter bedachtsamer Versuche. So sehr er sich auch bemüht, der Art des Meisters zu folgen, dessen explosive Kraft des Ausdrucks ist ihm fremd. Auch in den darstellerischen Mitteln ist er zaghaft. Zwar hat er sich in der Gillyschen Handschrift fleißig geübt, indem er eine Anzahl seiner Reiseskizzen durch sorgfältiges Kopieren sich zu eigen machte. Aber in den eigenen Entwürfen, die er zu Papier bringt, unterscheidet er sich von der Kühnheit und dem Tempo seines Lehrers beträchtlich. Das beruht nicht so sehr in dem Altersunterschied als in der anderen Wesensart des Jüngeren. Was Waagen später über die Arbeitsweise des Freundes äußert, das wird bereits in den Frühwerken deutlich: „Die Begeisterung, aus welcher Schinkels Schöpfungen hervorgingen, war bei ihm nicht, wie dies sonst öfters der Fall ist, ein im Moment des Empfindens schnell aufloderndes, aber bei der Ausführung allmählich erlöschendes Feuer, sondern sie glich der ruhigen, still, aber mächtig und dauernd wirkenden Lebenswärme.“

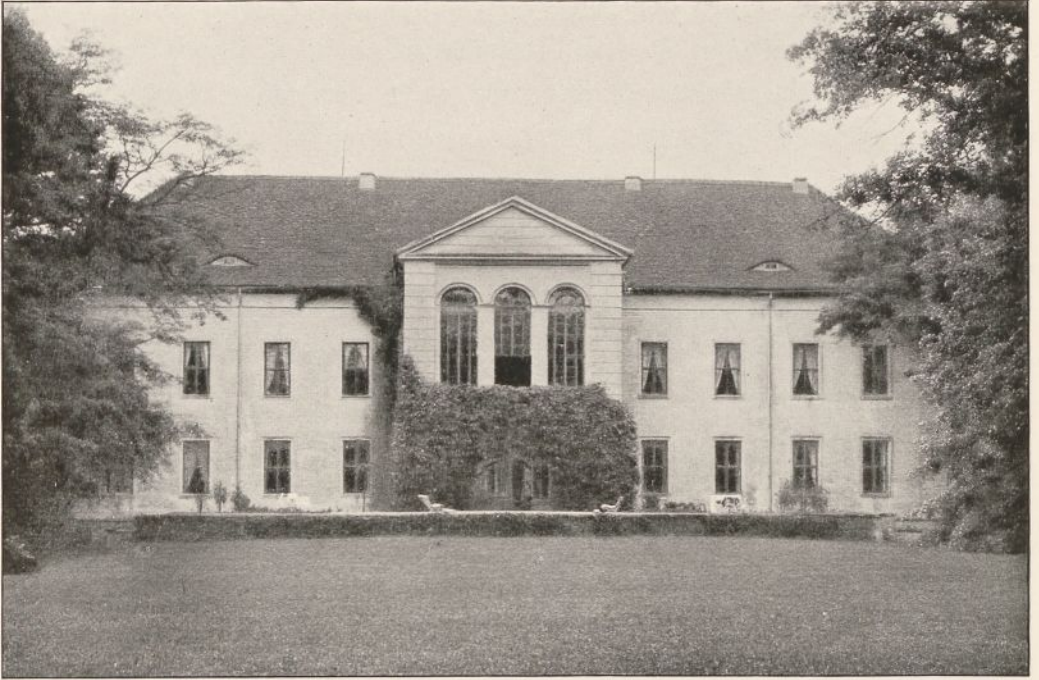


Ein paar schulmäßige Zeichnungen stehen am Beginn seiner architektonischen Laufbahn. In dem Idealentwurf zu einem Landsitz aus dem Jahre 1800 (Abb. 3) lebt in der Korrespondenz der beiden Gebäude, ihrer symmetrischen Beziehung zu dem hochliegenden Wohnhaus am jenseitigen, den zwei Obelisken am diesseitigen Ufer, sowie der architektonischen Formierung von Fluß und Straße, der auf weite Distanz hin gesetzmäßig



4. Entwurf zu einer Villa, 1801

ordnende Barock nach. Doch kündigt sich bereits hier in der Angliederung von Flügel und Hallen eine Lockerung des strengen Systems an, wie sie für Schinkels spätere Anlagen maßgebend wird. In der gedrunghenen und flächenhaften Gestalt der Körper steht der Entwurf noch durchaus unter Gillys Einfluß. Ein Merkmal eigener jugendlicher Regung aber ist die Freude an motivreicher Durchbildung der Öffnungen: Rundbogen und Stichbogen, Halbkreis und Architrav.



5. Schloß Buckow, Gartenfront

Bei der „Villa am Wasser“ des nächsten Jahres (Abb. 4) hat der Wunsch, durch Vielfältiges zu wirken, zu der unbeholfenen Anordnung der Rechteckfenster unter den Arkaden der Loggia geführt und zu der verschiedenartigen Behandlung des Verputzes — große Quaderung neben kleinem Rautenmuster und glatter Fläche. Schinkel möchte der Fassade eine differenzierte Lebendigkeit geben, die er bei seinen Vorbildern vermißte. Im übrigen folgt er auch diesmal in der kantigen Blockform, dem flachen Dach, der Zurückhaltung im Relief, seinem Lehrer, nur erscheint er neben dessen Entwürfen weniger gefestigt und prägnant. Daß er einen Baugedanken nicht isoliert aufs Papier bringt, sondern ihn bildmäÙig einordnet in eine landschaftliche Szenerie, die keine zufällige Beigabe, vielmehr einen integrierenden Bestandteil der Komposition darstellt, auch das hat er bei Gilly gelernt. Es ist die gefühlsbetonte Rahmung, in die das ausgehende 18. Jahrhundert vornehmlich Parkgebäude einzuglie-

dern pflegte. Auf diese Weise einer elegischen Stimmung Ausdruck zu geben, dünkte dem zwanzigjährigen Schinkel wesentlicher, als über die Wohnlichkeit seines Hauses Rechenschaft abzulegen.



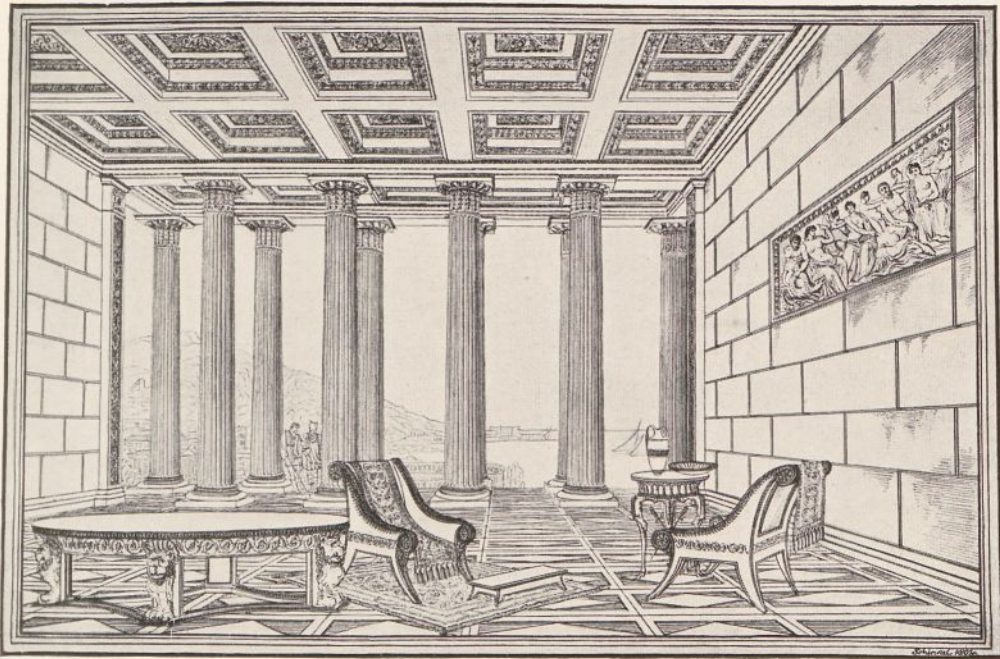
6. Berlin, Steinmeyersches Haus, 1803

Von den damals zur Ausführung gekommenen Arbeiten hat sich außer einem Wirtschaftsgebäude in Neu-Hardenberg nur der Umbau von Schloß Buckow im Kreise Lebus erhalten (Abb. 5). In der Grundrißanlage

bleibt die Tradition gewahrt: Ein Mitteltrakt durchquert den gelagerten Körper und spricht sich an Eingangs- und Gartenfront in Risaliten aus. Hinter dem Vestibül führt ein „Grottenaal“ den Blick durch ein großes Halbkreisfenster in den Park. An der niedrigen Wölbung dieser Sala terrena weist die Betonung tragender Gurtbögen zwischen flachgestreckten Füllfeldern auf ein Gliederungsverlangen, das dem gleichzeitigen Klassizismus fremd ist. Der „Rittersaal“ im oberen Geschoß, von höherem Wuchs mit flacher Holztonne, öffnet sich zum Garten in drei schlanken Bogenfenstern, die der Front, wie Schinkel in seinem Erläuterungsbericht sagt, „einen leichten italienischen Effekt“ geben. Das Schwergewicht, das für andere Bauten um die Jahrhundertwende charakteristisch ist, die derben kompakten Formen des „Dorismus“ widerstrebten seiner Natur. Die feingliedrige Eleganz linearer Wirkung war ihr gemäßer als starkknochige Plastizität. Dieser Grundzug seines architektonischen Empfindens gibt bereits jetzt seinen Werken ihr eigentümliches Gesicht gegenüber den gleichzeitigen der älteren Meister, wie David Gilly oder Heinrich Gentz.

Auch das 1803 errichtete Steinmeyersche Haus in der Friedrichstraße, das eine Zeitlang vom Prinzen Louis Ferdinand bewohnt wurde, bestätigt diesen Eindruck. Am mittleren der drei Risalite, welche die breitgestreckte Gartenfront symmetrisch akzentuierten, kehrt die Fenstergruppe von Buckow wieder (Abb. 6). Ihre Begleitung durch Öffnungen verschiedenen Formats sowie der Wechsel in der Fugenzeichnung des Putzes bezeugt noch einmal die jugendliche Vorliebe für ornamentale Flächenbereicherung. Von der Straßenfront hat sich bisher keine Abbildung gefunden. Nach der von Waagen gegebenen Beschreibung darf man annehmen, daß sie von geschlossenerer Haltung gewesen ist. Das würde dem Verhältnis entsprechen, das seit dem Barock zwischen Vorder- und Gartenfront üblich war und auch in Buckow besteht.

Ist es ein Zufall, daß sich unter den Zeichnungen aus Schinkels Frühzeit kein Blatt mit Grundrißgedanken erhalten hat, daß keines über eine Auseinandersetzung mit Raumproblemen berichtet? Wenn Derartiges



7. Halle am Meer, 1802

vorhanden gewesen ist, so hat er doch nur solche Entwürfe der Aufbewahrung für wert erachtet, die sich mit der äußeren Erscheinung von Bauwerken und ihrer Einbeziehung in die landschaftliche Umgebung beschäftigen, oder es handelt sich, wie bei der „Halle am Meer“ (1802, Abb. 7), um einen einzelnen Idealraum, der als Rahmen für verschiedene Möbeltypen dient. Bereits in diesen Anfängen kennzeichnet sich ein Grundzug der Schinkelschen Phantasierichtung und Begabung, der für sein gesamtes Schaffen entscheidend ist. Auf ihm beruht zugleich ein wesentlicher Gegensatz architektonischer Gestaltungsweise des 19. Jahrhunderts zu der der vorhergehenden Epoche: Der Raum ist nicht mehr in dem Maße Ausgangspunkt baumeisterlicher Konzeption wie bisher.



# INTERREGNUM



8. Landschaft bei Messina, 1804

**I**N dem Jahrzehnt von 1805 bis 1815, von der Rückkehr aus Italien bis zum Bau der Wache, hat der Maler vor dem Architekten das Wort. Es geschah nicht aus tieferem Drang, daß Schinkel der Baukunst entsagte. Die Not der Zeit, keine innere Forderung trieb ihn zur Malerei. Er hatte seine landschaftlichen Kompositionen bisher nur als Hilfsmittel im Dienste seines eigentlichen Berufes betrachtet und lebte nun gewiß selber in der Hoffnung, daß diese Zeit nur ein Interregnum sei. Vor allem wird er das bei der Herstellung der Panoramen und Dioramen empfunden haben, mochte ihm auch als ideeller Gewinn für seine Mitbürger vorschweben, auf kulturgeschichtlichem Gebiete das zu geben, was Alexander von Humboldt später als „naturphysiognomische Gemälde“ dargestellt sehen wollte. Von dem künstlerischen Wert der Panoramen, unter denen das von Palermo besonders gerühmt wird, und der „Guckkasten von Riesengröße“ können wir uns zwar keine Vorstellung machen, sie sind alle untergegangen. Nur ein paar Entwürfe haben sich



erhalten. Aber so groß auch der Erfolg beim Publikum gewesen ist — wenn Arnim 1814 schreibt: „Er ist fleißig, aber leider noch immer zu viel für den Gropius und ähnlichen Dreck“, so darf man daraus schließen, daß die Freunde, so unterhaltsam auch ihnen anfangs die Schaustücke



9. Panorama von Palermo, Radierung Schinkels

erschienen waren, auf die Dauer diese Tätigkeit nicht Schinkels würdig fanden.

Anders lautet ihr Urteil über seine Gemälde. Da sind sie alle des Lobes voll. Uns darf die herzliche Zuneigung, die heute wieder zu den

deutschen Bildern jener Zeit rege geworden ist, nicht darüber täuschen, daß dem Maler Schinkel eine führende Rolle nicht zukommt. Wenn man sein architektonisches Schaffen an dem der gleichzeitigen Baumeister mißt, dann erscheint er als eine eigentümliche Größe. In seinen Bildern aber wirkt er nur als ein Talent, das die Ideen anderer empfänglich auffaßt und mit Geschmack und Empfindung gestaltet. Eigene Wege hat er nicht beschritten.

Als Autodidakt hat er angefangen. Ein paar Bildchen, die noch aus der Zeit vor der Italienreise stammen, auf dem Quastschen Gut Radensleben aufbewahrt, zeigen den kleingliedrigen Bau, wie er für die durchschnittliche Landschaftsmalerei des ausgehenden 18. Jahrhunderts charakteristisch ist. Holländische und Claude Lorrainsche Bildgedanken werden ins Idyllische und Vedutenhafte abgewandelt. Der anfängerhaft behutsame, spitzpinselige Vortrag ist der Darstellungsweise der frühen architektonischen Entwürfe verwandt.

Eine neue Ausdrucksform, die heroische Landschaft des Klassizismus, lernt Schinkel 1803 in Rom bei Josef Anton Koch kennen. Unter seinem Einfluß malt er eine am Berghang aufsteigende antike Stadt mit Tempel und Opferfest im Vordergrund, jugendlich motivreich, mit sichtlichem Interesse an den architektonischen Einzelheiten, hart in der Farbe und ohne die gefestigte Gliederung der Kochschen Werke.

Nur wenige Bilder sind aus den ersten Jahren nach der Rückkehr aus Italien bekannt. Was nach 1810 entstand, hat mit Koch nicht viel mehr gemeinsam. In Rom war ihm jene Richtung in der Landschaftsmalerei bewußt geworden, die ihr Ideal in der Gestaltung einer in sich ruhenden Natur sieht, einen Zustand der Klarheit und Bestimmtheit vermitteln will analog der Darstellung einer vollkommenen menschlichen Figur in kanonischer Schönheit. Nun aber ist Schinkel dem anderen Ideal begegnet, das ein aus der klassischen Gesetzmäßigkeit herausdrängendes Geschlecht von neuem verwirklichen möchte: die Landschaft als Sinnbild der augenblicklichen gefühlsgesättigten Stimmung ihres Schöpfers. Caspar David Friedrich war in Norddeutschland ihr Verkünder. Haupt-



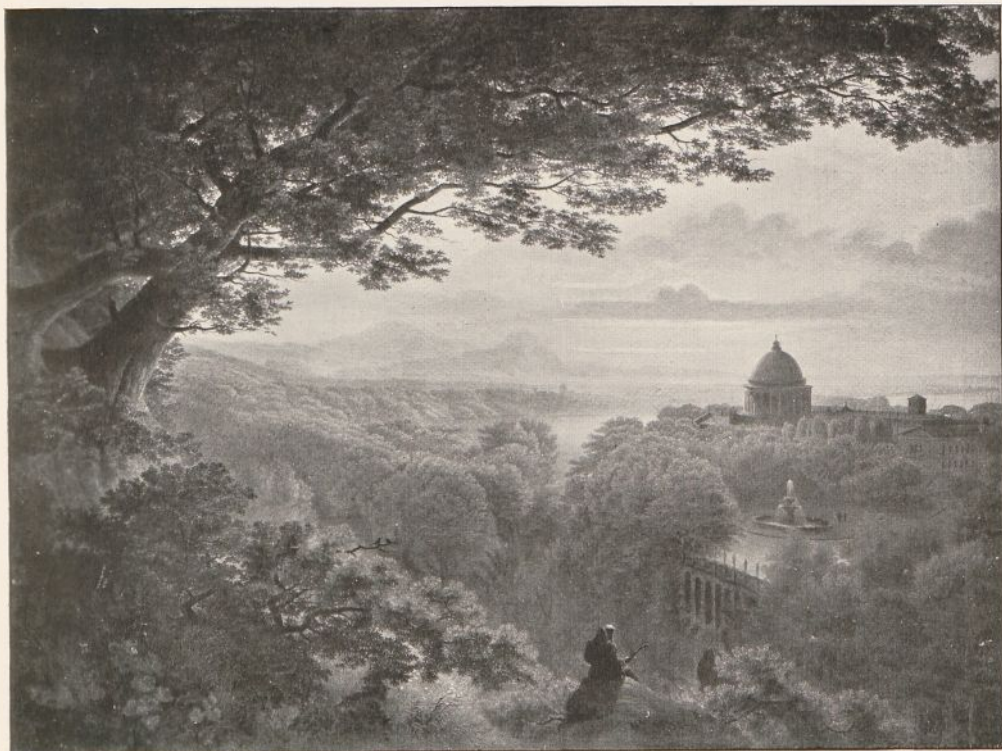
10. Mittelalterliche Stadt am Wasser, 1813



11. Landschaft mit Trauerweide

werke von ihm sind Schinkel auf den Berliner Ausstellungen 1810 und 1812 zu Gesicht gekommen, und er hat sich — das besagen seine Kompositionen der folgenden Jahre — ihrem Eindruck nicht entziehen können. Eine bedingungslose Hingabe ist es nicht. Das liegt einmal an dem begrenzten Umfang seiner malerischen Begabung, die nicht ausreichte, um seinem Empfinden einen derart beseelten Ausdruck zu geben, wie es Friedrich vermochte. Sodann aber blieb Schinkel auch in dieser Periode seines Lebens, in der die romantische Sphäre ihn mehr als sonst in ihren Bann zog, doch immer jenem klassischen Grundgefühl verknüpft, das letzten Endes doch das stärkere in ihm war.

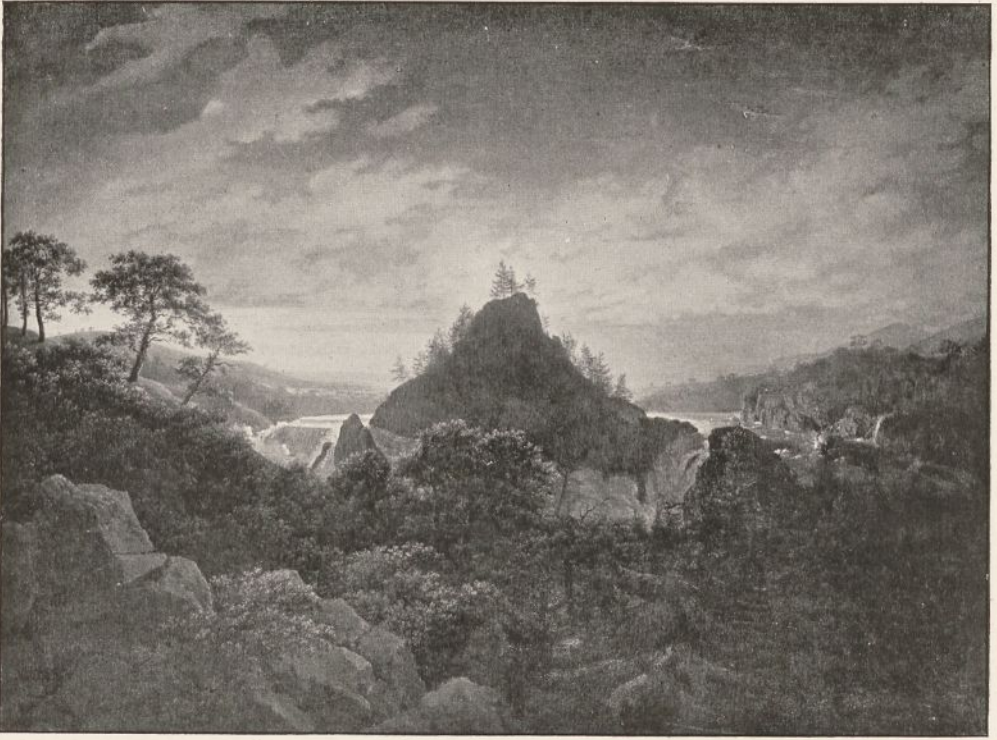
Auch im Gegenständlichen spricht sich das aus: einer Landschaft mit einer gotischen Kathedrale gesellt sich gleichzeitig als Gegenstück das Bild einer antiken Stadt. Aber auch dort, wo das Thema äußerlich sich



12. Landschaft mit Pilger, um 1813

als „romantisch“ kennzeichnet, wie in der „Mittelalterlichen Stadt am Wasser“ von 1813 (Abb. 10), fehlt das Gelöste, ins Unendliche Verlangende, das Friedrichs Werken eigen ist, obwohl ja auch er in seinem Bildbau die klassizistische Optik nicht völlig verleugnet. Schinkel begreift die Substanz der Gebäude mit der Sachlichkeit des Architekten. Er stellt den aus dem Felsgestein emporwachsenden Dom, der das neu aufsteigende Gestirn der Gotik verkündet, in einem vollkommenen Zustande dar, nicht als eine an das Vergängliche mahnende Ruine. Er gibt der deutschen Stadt, die seine Phantasie aufbaut, den Charakter einer dauernden Existenz, gleichwie die Maler der heroischen Landschaft dem goldenen Zeitalter.

Wie in den architektonischen Entwürfen dieser Jahre wechselt Schinkel auch in seinen Gemälden zwischen „Romantischem“ und „Klassischem“.



13. Abendlandschaft

Ja, man könnte meinen, es habe ihm bisweilen wie für die Architektur auch für die Landschaft eine Verschmelzung beider Richtungen als köstliches Ziel vorgeschwebt. Schon etwas rein Äußerliches deutet darauf hin: Er belebt die klassische Natur mit Figuren in „altdeutscher“ Tracht; so setzt er z. B. in den Vordergrund einer südlichen Ideallandschaft unter eine Trauerweide einen römisch-deutschen Kaiser im Hermelin mit seinen Rittern (Abb. 11). Dergleichen gibt gewiß nicht den Ausschlag, darf aber doch in dieser Zeit nicht als zufällig und belanglos übersehen werden. Wichtiger ist freilich, daß Schinkel in einer Anzahl seiner Bilder danach trachtet, den gesetzmäßig gegliederten Bau einer idealisierten Natur mit Kompositionselementen der Romantik zu verknüpfen, in dem in sich ruhenden Dasein eine gefühlsbetonte Stimmung aufklingen zu lassen. In einer um 1813 entstandenen Landschaft (Abb. 12) hält er an



14. „Mittag“. Wandbild aus dem Humbertschen Hause

dem überlieferten Bildbau mit rahmender Vordergrundkulisse fest. An Claude Lorrain erinnert das Verlangen, das verschleierte Licht der hinter Gewölk untergehenden Sonne zu einem wesentlichen Träger des Ausdrucks zu machen. Durch die Figur des Pilgers jedoch, der die südliche Schönheit in sich aufnimmt, dieses Friedrichsche Medium, baut er eine Brücke zwischen Betrachter und Landschaft, die dem klassischen Gefühl fremd war. Die still über der Weite ruhende Kuppel erscheint wie eine Vorahnung dessen, was er gegen Ende seines Lebens durch die Potsdamer Kirche für die Havelniederung verwirklichen sollte. Das ist der Gewinn derartiger Bildkompositionen für sein späteres Schaffen, daß sich an ihnen sein Auge für den Zusammenhang zwischen Architektur und Landschaft geschult hat.

Landschaften ohne Architektur hat er selten gemalt. „Reine Landschaften“, meint er, „lassen Sehnsucht und Unbefriedigung in der Seele.“ „Der Überblick eines Landes, in welchem noch kein menschliches Wesen Fuß gefaßt hat, kann Großartiges und Schönes haben, der Beschauer wird aber unbestimmt, unruhig und traurig, weil der Mensch das am liebsten erfahren will, wie sich seinesgleichen der Natur bemächtigt, darinnen gelebt und ihre Schönheit genossen haben.“ Also gerade dem, worum es den Romantikern zu tun war, der Sehnsucht und Unruhe der Seele Ausdruck zu geben, war Schinkel abgeneigt. Unter den Ausnahmen der „reinen“ Landschaft gehören „Morgen“ und „Abend“, die er für den Feldmarschall Gneisenau, einen besonderen Verehrer seiner Kunst, gemalt hat, zu den erfreulichsten Leistungen dieser Zeit. Zumal der „Abend“, die Gebirgslandschaft mit dem tannenbewachsenen Hügel vor der sinkenden Sonne (Abb. 13) überrascht durch das koloristische Feingefühl und die Konsequenz, mit der das atmosphärische Schauspiel bewältigt wird. Die Großartigkeit der Friedrichschen Bergwelt fehlt freilich Schinkels kleingliedrig aufgeteilter Szenerie. Von der grüblerischen Einsamkeit einer Friedrichschen Stimmung ist seine Verbindlichkeit weit entfernt. Wenn er aber damals, so intensiv als es in den Grenzen seiner Ausdrucksfähigkeit lag, auf Licht und Farbe Bedacht



nahm, so kam ihm hierfür gewiß die Anregung von seiten Friedrichs, für den diese Probleme in ganz anderem Maße wie für ihn eine innere Notwendigkeit waren.

Als sich Schinkel Gelegenheit bot, den Saal eines Berliner Patrizierhauses mit Wandbildern zuzuschmücken, wählte er die Tageszeiten, die Landschaft im Wechsel der Beleuchtung, als Thema (Abb. 14 bis 16). Diese sechs Bilder, deren Maße auf die verschieden großen Felder des ursprünglichen Raumes zugeschnitten sind, heben sich im Kolorit lebhaft gegeneinander ab — in einer Sonderung, gegen die das 18. Jahrhundert im Interesse einheitlicher Raumdekoration Einspruch erhoben hätte. Auch im Gegenständlichen ist es auf einen motivreichen Wechsel abgesehen: ein italienischer See, eine buchenumstandene Lichtung, ein steirisches Gasthaus, eine Phantasie an der Havel. Die Reihe beginnt, wie Waagen im Ton der Zeitgenossen sich ausdrückt, mit dem „morgendlichen Gefühle einer reichen, ahnungsvollen Zukunft“ und endigt in der märkischen Mondlandschaft mit einem „edlen Ausdruck des romantisch-melancholischen Gefühls mittelalterlicher Vergangenheit“. Wobei Schinkel denn auch für diesmal auf eine Ruine



15. „Abend“. Wandbild



16. „Nacht“. Wandbild aus dem Humbertschen Hause

als Stimmungsfaktor nicht verzichtet. Zu dem flächenhaften Charakter insbesondere der großen Bilder mag ihn ihre Bestimmung als Wanddekoration veranlaßt haben. Doch hat ihm wohl auch die farbige Bewältigung so großer Formate Schwierigkeiten bereitet, zumal hier nicht wie bei den Dioramen künstliche Beleuchtung als Wirkungsbehelf in Betracht kam. Die dekorative Haltung beruht, namentlich bei „Morgen“ und „Nacht“, wesentlich auf den scharf umrissenen Kulissen vor lichtem Grunde. Am Reiz der Silhouette hat sein immer wieder auf das Zeichnerische gelenkter Blick auch sonst Gefallen gefunden: auf ein paar Bildchen aus dem Jahre 1815 stehen Ufer, Baum und Bauwerk Scherenschnitten gleich vor gelbem Abendhimmel (Abb. 17).

Mehr literarisches Interesse hat die Tuschzeichnung, die 1815 in einem scherzhaft-ernsten Wettstreit mit Brentano entstand: Schinkel

hatte sich anheischig gemacht, eine Erzählung, die der Dichter im Freundeskreis vortrug, gleichzeitig mit seinen Mitteln festzuhalten. Dieses Experiment, das eine Parallele hat in dem Versuch E. T. A. Hoffmanns, eine Erzählung Fouqués alsbald am Klavier in Musik umzu-



17. Der Heilige See bei Potsdam, 1815

setzen, ist für die künstlerische Denkweise der Zeit nicht ohne Belang. Das Ergebnis der Schinkelschen Bemühung, das er noch fünf Jahre später in ein Gemälde (der Berliner Nationalgalerie) zu übertragen wert fand, nimmt unter seinen Kompositionen — begreiflicherweise — keinen hohen Rang ein.



18. Burg Rauhenstein bei Wien

Daß sich unter seinen gezeichneten Landschaften manches Blatt findet, das an Frische und Unmittelbarkeit des Empfindens seine Gemälde übertrifft, kann bei der Richtung seines Talents nicht überraschen. Und wenn wir einigen mit rascher Feder hingetzten Reiseskizzen seiner ersten Italienfahrt oder den bisweilen noch freieren und unbefangeneren, die er 1811 aus dem Salzkammergut mitbrachte (Abb. 19), den Vorzug geben vor sorgfältig durchgeführten Blättern, so liegt das nicht nur daran, daß unser Auge stärker auf jene Darstellungsweise zu reagieren pflegt. Vielmehr ist es so, daß Schinkel den ursprünglichen Impetus seiner Skizzen durch die nachträgliche Überarbeitung nicht zu bereichern und zu vertiefen vermag, sondern dabei leicht ins Trockene und Konventionelle gerät: ein charakteristisches Merkmal des Dilet-

tanten, der er — im besten Sinne des Wortes — als Landschaftler gewesen ist. Dem widerspricht nicht, daß auch unter seinen ausgeführten Zeichnungen, ebenso wie unter seinen Gemälden, Stücke von ungewöhnlichem Gehalt vorkommen. Dazu gehören u. a. auch die beiden ins Kreisrund komponierten Phantasielandschaften aus dem Jahre 1811, ein gotischer Kuppelbau hinter Bäumen (Abb. 20) und eine Landschaft bei Sonnenaufgang (Abb. 21). In ihrer von mildem Licht erfüllten Stille erinnern sie von fern an Otto Runge. Der Vortragsweise nach könnten sie für Steindruck gedacht gewesen sein. Diese Vermutung liegt nahe, da er sich damals wiederholt als Graphiker versucht hat. Insbesondere die neue Technik der Lithographie hat ihn gelockt. Einige seiner Zeichnungen hat er selber auf den Stein übertragen und, nach Glasers Urteil, damit die künstlerisch bedeutungsvollsten Inkunabeln des Steindrucks in Berlin geschaffen. Wahrscheinlich schon 1810 entstand das Blatt, dem er die charakteristische Unterschrift gab: „Versuch,



19. Federzeichnung von einer Reise ins Salzkammergut, 1811

die liebliche sehnsuchtsvolle Wehmuth auszudrücken, welche das Herz beim Klange des Gottesdienstes aus der Kirche herschallend erfüllt“ (Abb. 23). Da spürt man die Nähe der ihm befreundeten Dichter. Sie nahmen wie an seinen Bildern so auch an seinen graphischen Arbeiten lebhaften Anteil. Als Brentano 1816 dem Verleger Reimer seine Märchen anbietet, empfiehlt er ihm Schinkel als Illustrator



20. „Abend“, 1811

aufs wärmste. In seinen leicht schraffierten Federzeichnungen liege seine größte Stärke, und die Vervielfältigung in der neuen Technik sei ihm trotz der schlechtesten Steindruckbedingungen gelungen. Im folgenden Jahr sendet Arnim den ersten Band der „Kronenwächter“ an Goethe mit der Bemerkung, der Titel sei nach einer Zeichnung des verstorbenen Runge durch Schinkel verändert, von Gubitz in Holz geschnitten (Abb. 22).

Um die Mitte des zweiten Jahrzehnts hat Schinkel als Maler einen Höhepunkt seines Könnens erreicht. Es ist zugleich der Zeitpunkt, wo seine malerische Produktion immer mehr von der Baukunst zurück-



21. „Morgen“, 1811

gedrängt wird. Auch seine Tätigkeit als Dioramenmaler geht damals zu Ende. Sie wird abgelöst von den Entwürfen zu Theaterdekorationen, die bis 1832 neben seiner architektonischen Arbeit entstehen. Die Einrichtung der Dioramen, bei denen der Betrachter „durch eine wohl-

geordnete perspektivische Kolonade, die über die Wirklichkeit verlängert scheint“ — so lebt der Barock fort! —, auf den Prospekt blickte und bei denen auch Kulissen und bewegliche Figuren als Vordergrundstaffage

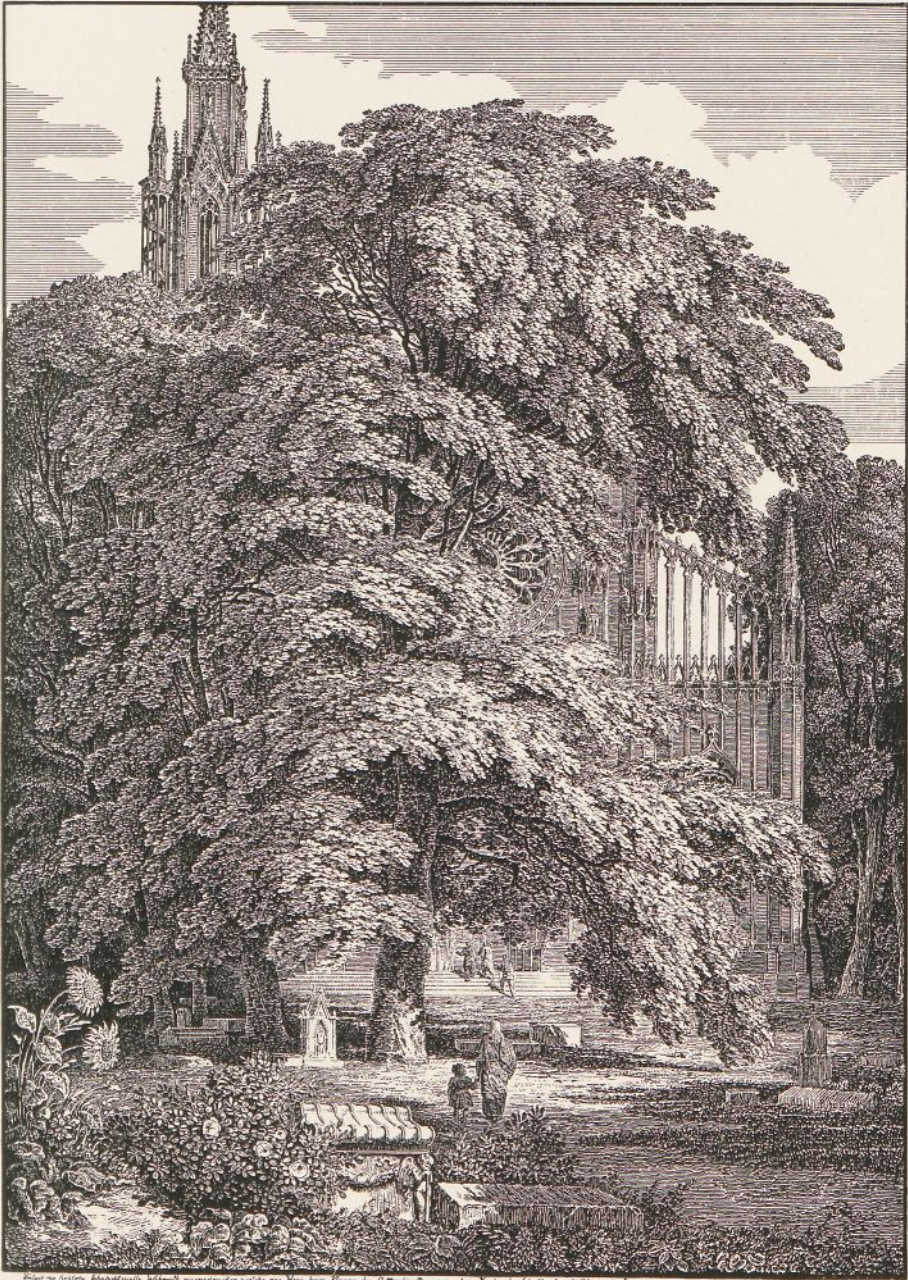
nicht fehlten, hatte Schinkels Auge für

bühnenmäßige Wirkung vorgebildet. Und es war ihm gewiß sehr willkommen, seine dortgewonnene Erfahrung nunmehr in den Dienst der neuen würdigeren Aufgabe stellen zu können. Hatte ihm doch schon Friedrich Gilly, unter dessen Reisestudien sich Zeichnungen nach Theaterdekorationen befanden, dieses Thema nahegebracht und damit seinen Schüler auf ein Gebiet hingewiesen, dem sich die Architekten des achtzehnten Jahrhunderts aus innerer Zuneigung gewidmet hatten. Bereits



22. Holzschnitt nach Zeichnung von Runge und Schinkel





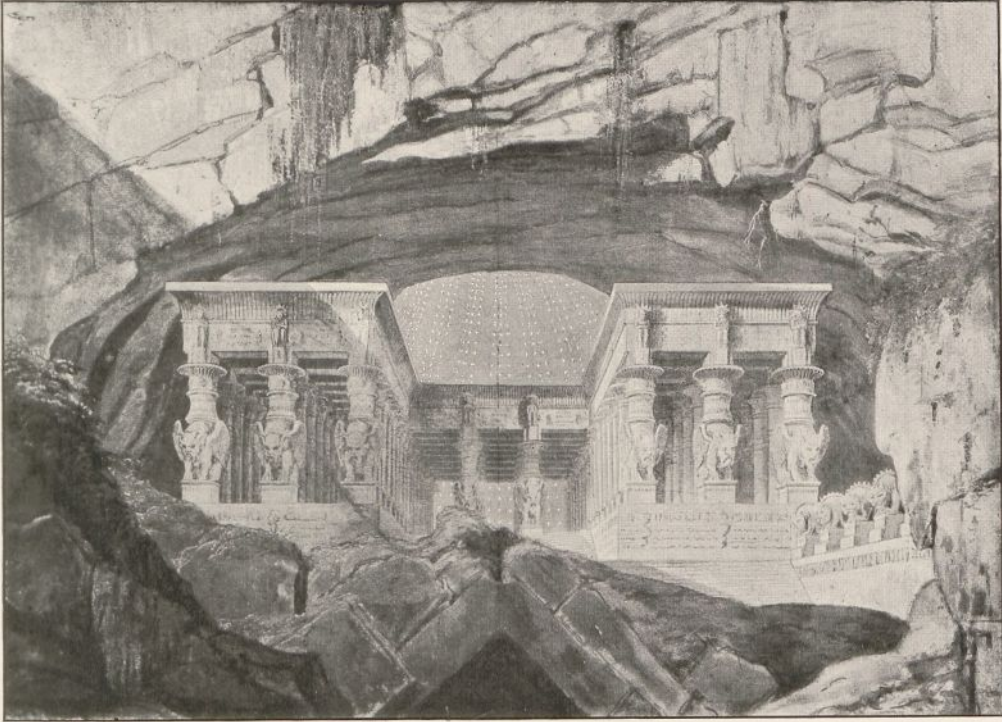
*Die hier gezeigte Ansicht wurde nach dem Original von dem Künstler H. Schmitt gezeichnet und von H. Schmitt lithographirt.*

23. Dom hinter Bäumen. Lithographie



24. Dekoration zur „Zauberflöte“, 1815

im Jahre 1802 war er auf der Berliner Akademieausstellung mit einem Dekorationsentwurf an die Öffentlichkeit getreten. Aber erst 1815 erhielt er von dem neuen Intendanten der königlichen Bühnen, Grafen Brühl, einen Auftrag. Er galt der „Zauberflöte“. Dieses Werk — es steht am Anfang der über dreißig Dekorationen, die Schinkel im Lauf der Jahre für Oper und Schauspiel geliefert hat — ist mit Recht seine bekannteste Leistung auf diesem Gebiete geblieben. Wie kurz danach in dem Bau der Wache, so hat er auch hier mit wohl vorbereiteter und gesammelter Kraft, beglückt durch die langersehnte Gelegenheit, das schönste Ergebnis erzielt (Abb. 24 u. 25). Ohne Ägypten aus eigener



25. Dekoration zur „Zauberflöte“, 1815

Anschauung zu kennen und ohne sich sklavisch an das Abbildungsmaterial, das ihm zur Verfügung stand, zu halten, hat er mit genialer Intuition das Wesentliche der ägyptischen Kunst zu erfassen gewußt. Streng und groß in der Konzeption, klar in der baumeisterlichen Rechnung auf den Bühnenraum hin, sind diese Entwürfe zugleich ein beredtes Zeugnis für die Kraft und Tiefe seines musikalischen Empfindens, von dem die Freunde berichten. Eine feierlichere und würdigere Begleitung der Mozartschen Musik konnten sich die Zeitgenossen schwerlich wünschen.

Ein unmittelbarer Erfolg dieses ersten Auftretens als Theatermaler war, daß sich E. T. A. Hoffmann mit Schinkel in Verbindung setzte, um ihn für Dekorationen zu seiner „Undine“ zu gewinnen (Abb. 26). Sie sind 1816, kurz vor dem Brande des alten Theaters, auf der Bühne er-



26. Dekoration zur „Undine“, 1816

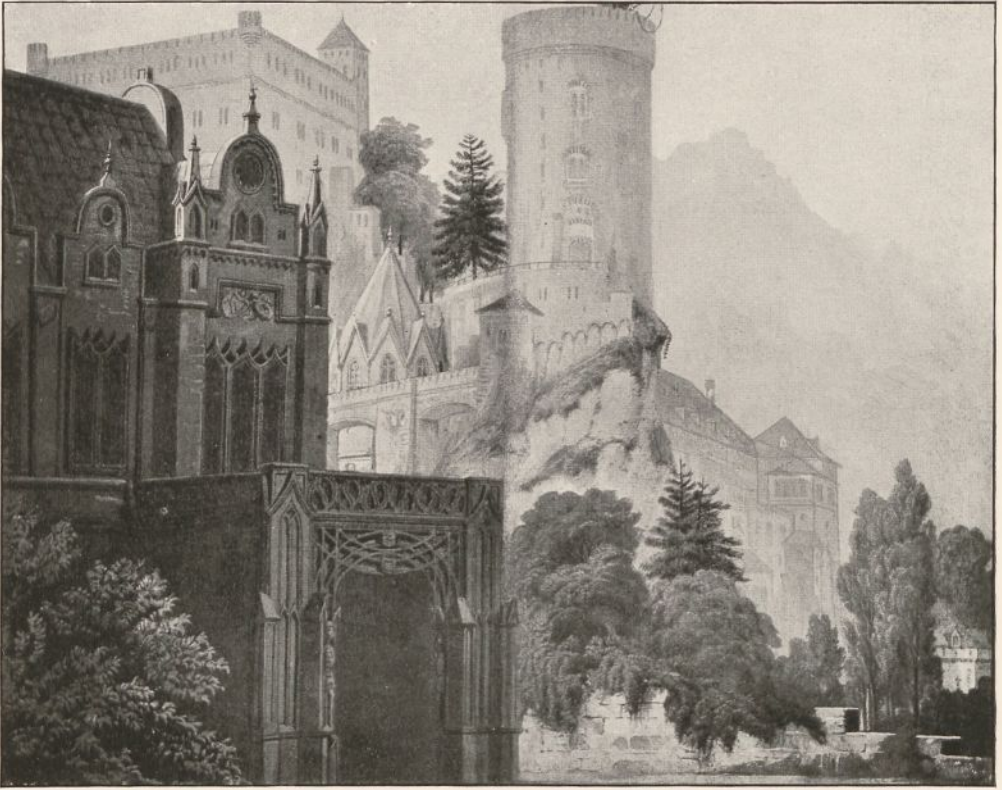
schienen — „das Genialste der Art, das ich jemals gesehen“, schreibt Hoffmann an Hippel. In der Tat ist hier Schinkel seiner ersten Leistung noch einmal nahe gekommen. Wir können auch in diesem Falle nur nach den Entwürfen urteilen, denn von den durch Gropius und andere ausgeführten Dekorationen hat sich keine einzige erhalten.

Dem verheißungsvollen Anfang entspricht die Nachfolge nicht. Bereits in den nächsten Jahren scheint der innere Antrieb nachzulassen. Sieht man die Entwürfe ihrer zeitlichen Entstehung nach durch, so sind sie bemerkenswert für die Entwicklung der Schinkelschen Bild- und Raumauffassung zum Gelösteren, reicher Durchgliederten und Geschmückteren. Bemerkenswert vor allem als Beleg für Schinkels Interesse an der Interpretation der verschiedensten historischen Stile. Er verwertet die Studien, die er für die Dioramen gemacht hatte, und wird veranlaßt, weitere Umschau zu halten, im Orient und in Peru, im Reich



27. Dekoration zur „Alceste“, 1817

der Normannen, in der Gotik und in der Renaissance. Das ist es auch, was Brühl, „der erste Meininger“, 1819 in einer Veröffentlichung der bisherigen Dekorationen rühmend hervorhebt. Aber die Vielfältigkeit der Charaktere und die romantische Einfühlung in die Vergangenheit kann nicht darüber täuschen, daß Schinkels Arbeit immer mehr zu einem Erzeugnis berufsmäßiger Nebenbeschäftigung wird. Er ist mehr besorgt um das äußerlich „Richtige“ des historischen Rahmens als um den künstlerischen Gehalt. Jenes feinsinnige Eindringen in den musikalischen und dichterischen Geist, das seine Entwürfe zur „Zauberflöte“ und „Undine“ bestimmt, fehlt später – bis auf wenige Ausnahmen, zu denen u. a. die Dekorationen zur Oper „Alceste“ (1817. Abb. 27) und zum „Kätzchen von Heilbronn“ (1818. Abb. 28) gehören. Freilich



28. Dekoration zum „Käthen von Heilbronn“, 1818

ist auch zu bedenken, daß eine große Anzahl der Stücke, in deren Dienst er sich stellte — heute längst vergessen —, auch Schinkel bereits gleichgültig sein mußte.

**D**AS Vorhandensein von Architekturen auf den meisten Gemälden und Bühnenprospekten ist nicht nur für seine Auffassung der „Landschaft“ charakteristisch. Es besagt auch, wie lebhaft seine Phantasie auch damals sich mit ihrem eigentlichen Gebiet beschäftigte und zugleich in welcher Richtung sich seine architektonischen Vorstellungen bewegten. Die gleichzeitigen Bauentwürfe, die zur Ausführung bestimmt waren, konnten nicht wesentlich verschieden lauten. Immerhin wird man an das, was im Hinblick auf eine Verwirklichung in Zeit und Raum for-

muliert wird, einen anderen Maßstab anlegen als an Gebäude, die in der erträumten Landschaft eines Bildes figurieren. Und da wird man sagen dürfen, daß Malerei und Dichtung ihn damals ins Überschwengliche gedrängt und ihm die klare Vorstellung von Raum und Körper verschleiert haben, die ihm einst aus der Gillyschen Lehre als Voraussetzung jeder baumeisterlichen Konzeption mitgegeben war. Am stärksten macht sich das bemerkbar im Entwurf zum Mausoleum für die Königin Luise, den er im Jahre 1810 auf der Berliner Akademieausstellung zeigte (Abb. 29 u. 30). Schinkel hat so viel Überfracht an Gefühl, daß er die bildliche Darstellung nicht für sich allein sprechen läßt, sondern durch eine Art ausführlicher Regiebemerkung dem Betrachter die gewünschte Stimmung vermitteln will: Von dunkelsten Bäumen beschattet steigt man Stufen hinan und tritt mit sanftem Schauer in das Dunkel einer Vorhalle, blickt durch drei hohe Öffnungen in einen mannigfach gewölbten Raum, der die Empfindung eines lieblichen Palmenhains erregt und in dessen Mitte die Tote, umringt von himmlischen Genien, ruht. Durch rosenrote Glasfenster verbreitet sich sanftes Dämmerlicht über den weißen Marmor, aus dem der ganze Bau errichtet ist. So ungefähr lautet Schinkels Einführung. Was die Gotik damals für ihn bedeutete, geht aus den im gleichen Zusammenhang geschriebenen Worten hervor: Die mittelalterliche Architektur trachtete danach, eine unmittelbar geistige Idee darzustellen, wogegen die Antike sich größtenteils über die physische Zweckmäßigkeit nicht erhoben habe. Diese merkwürdig schroffe Absage an die Antike erfährt allerdings an einer anderen Stelle seiner Darlegung eine Korrektur, indem er sagt: Wir müssen das, was die christliche Religion in die Kunst gebracht hat, aufnehmen und „unter den Einflüssen der Schönheitsprinzipien, welche das heidnische Altertum liefert, weiter fortbilden und zu vollenden streben“. Ein frühes Zeugnis für Schinkels Verlangen nach einer Synthese der beiden Stile, die ihn zeit seines Lebens immer wieder beschäftigt hat. Der Mausoleumsentwurf selbst verrät zwar nur wenig hiervon. Wieweit an Einzelheiten wie der Freitreppe, dem flachen



29. Mausoleumsentwurf, 1810

Dach und dem wagerechten Abschluß der Front klassizistisches Gefühl instinktiv teil hat, wieweit ihm das Ungotische bewußt war, ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls gilt von diesen wie von allen gotischen Baugedanken Schinkels: Wer den Maßstab historischer Richtigkeit an sie anlegt, verkennt die Denkweise der Zeit ebenso wie der, welcher die Lieder „Des Knaben Wunderhorn“ auf philologisch treue Wiedergabe hin beurteilt. Schinkels Vorschlag wurde zum allgemeinen Bedauern seiner Freunde abgelehnt. Der König wünschte das Mausoleum als kleinen Tempel gestaltet, so wie er denn auch im Charlottenburger





30. Mausoleumsentwurf, 1810

Schloßpark zur Ausführung gelangt ist. Wieweit Schinkel an diesem Bau, der später im Innern erheblich umgestaltet wurde — die Sandsteinfassade wurde noch zu Schinkels Lebzeiten in Granit übertragen — neben Heinrich Gutzewitz beteiligt gewesen ist, hat sich bis jetzt nicht feststellen lassen. Daß er aber mitgearbeitet hat, wird durch einen Brief Humboldts bezeugt. Ein solches rasches Sichumstellen auf einen heterogenen Ausdruck mag heute charakterlos erscheinen. Damals empfand man anders: Die Wandlungsfähigkeit des Proteus war durchaus im Sinne der Romantik. Ein Jahr vorher hatte Schinkel sich neben Gutzewitz,

der früher gelegentlich das darstellerische Talent Schinkels zu Hilfe genommen und nun als Hofbaurat noch den beginnenden Aufstieg des Assessors erlebte, um den Bau des Prinzessinnenpalais beworben mit einem übrigens unbedeutenden Entwurf klassizistischen Gepräges. Und bereits im nächsten Jahre vertritt er mit einem Plan zum Wiederaufbau der Petrikirche ein Programm, das auf eine „Verschmelzung beider entgegengesetzter Prinzipien (Mittelalter und Antike) zu einer Synthesis der Kunst“ zielt.

Das Ergebnis ist in diesem Falle ein blutarmes Stilexperiment. Kein Zweifel: Seine architektonische Phantasie drängt aus den gewohnten Bahnen hinaus, und da die bescheidenen Aufgaben im Bureau der Oberbaudeputation ihn nicht befriedigen konnten, ergab er sich Ideologien. In großen Plänen suchte er nach Ausdruck für das, was ihn bewegte, und für das vaterländische Hochgefühl der Zeit. So entstanden die Entwürfe zu einem Dom als Denkmal für die Befreiungskriege, ohne daß zunächst ein Auftrag dafür vorlag. Einmal ist es ein Zentralbau, frei in der märkischen Landschaft, mit weit ausgreifenden Armen bramantischen Gepräges und einem gotischen Vierungsturm, der unvermittelt aus gelagertem Unterbau aufsteigt. Dann denkt er an einen ragenden gotischen Kuppelbau mit hoch aufgeschlitzter Fassade, eingestellt in einen Vorhof, der von mächtigen Spitzbogen gerahmt wird, in der Anlage aber an ein spätantikes Forum erinnert (Abb. 32). Bei dem Entwurf, den er schließlich 1819 dem König zur Ausführung empfiehlt (Abb. 33), hat er mit einem bestimmten Bauplatz gerechnet. Vor dem Potsdamer Tor sollte der Dom — eine Verbindung von Langhaus und Zentralbau — errichtet werden, am Eingang zur Stadt auf einem „gewissermaßen isolierten Platz, wodurch seine Ruhe gewinnt“. Eine dem antiken Heiligtum gemäße Situation also, wie er ja auch Kathedralen auf seinen Gemälden einsam aufwachsen ließ und auf einer Zeichnung den Mailänder Dom kühn auf eine Höhe über Triest versetzt: aus jenem klassizistischen Empfinden heraus, das dann im Lauf des Jahrhunderts so oft das „Freilegen“ mittelalterlicher Kirchen für gut fand. An dem Dom

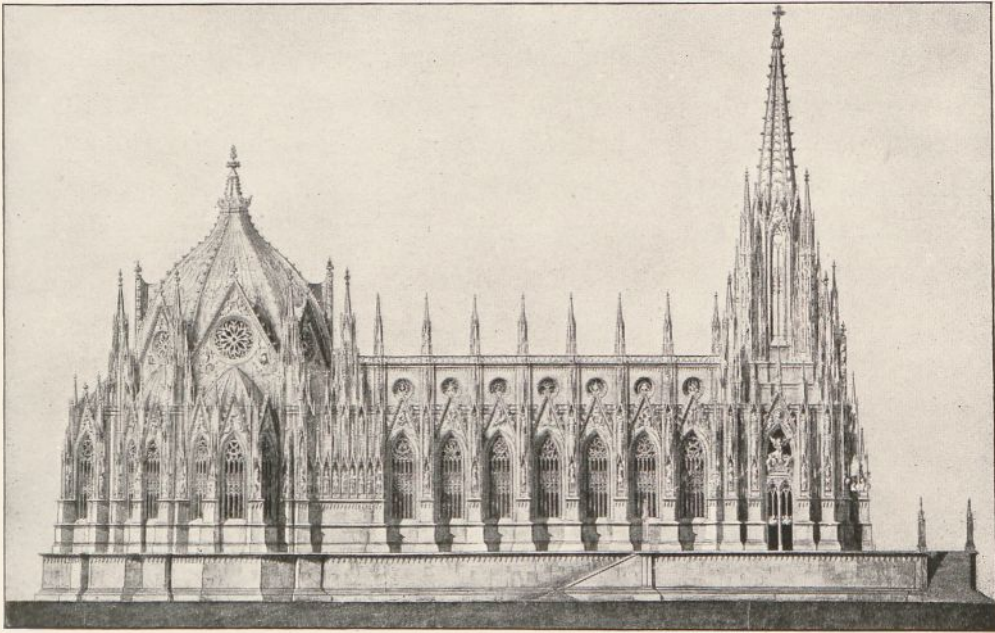


31. Grasse, Denkmal für die Königin Luise, 1810. Aquatinta nach einem Aquarell Schinkels



32. Entwurf zu einem Dom

selbst hat die Gotik die entscheidende Stimme. Aber seiner auch hier wiederholten Theorie folgend, daß es der Menschheit obliege, „mit dem ergreifenden Stil altdeutscher Baukunst ein zu seiner Vollendung noch fehlendes Element zu verschmelzen“, fühlt Schinkel sich nicht streng an die geschichtliche Gotik gebunden. Die freie Lage ist ihm nicht genug. Durch einen Terrassenbau will er den schwächlichen Eindruck vermeiden, den nach seiner Meinung die mittelalterlichen Bauten machen, weil sie unmittelbar aus dem Erdboden emporwachsen. Daß er auch bei diesem Bau die Dächer flach anlegt, entspricht dem allgemeinen Zeitempfinden, das im mittelalterlich steilen Dachstuhl einen für die architektonische Erscheinung entbehrlichen, ja sie schädigenden Notbehelf sah. Den Portalen gibt er ein größeres Format als bei alten Kirchen die Regel, um sie in eine günstigere Proportion zum Gesamtkörper zu bringen — auch das ist antikisch gedacht. Im Innern legt er Wert auf Isolierung der einzelnen Raumteile: Durch verschiedene Höhe des Fußbodens wird nicht nur das Langhaus vom Kuppelbau gesondert,

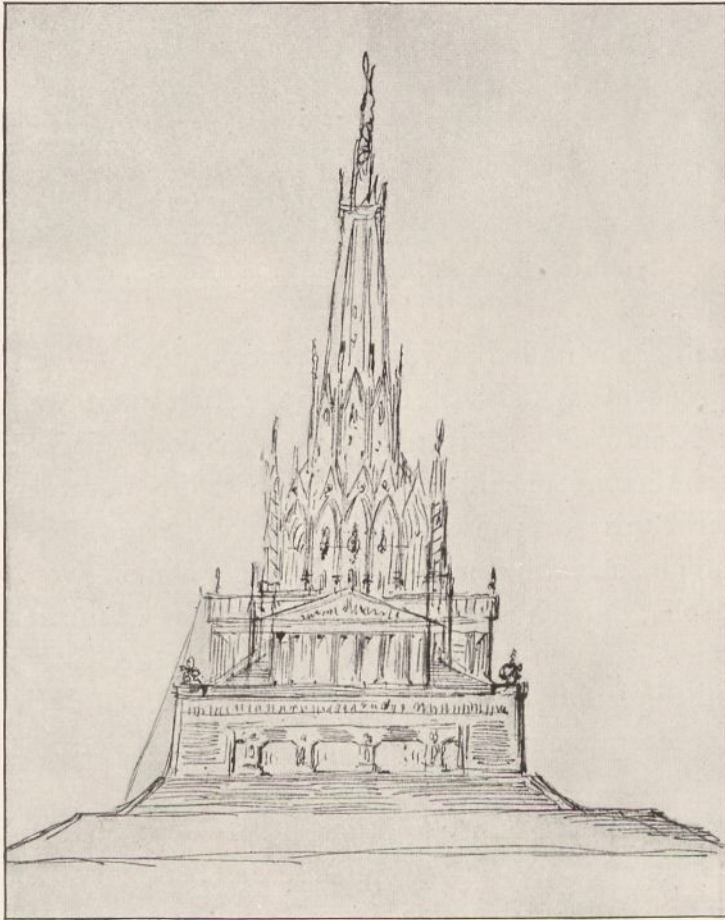


33. Entwurf zu einem Dom vor dem Potsdamer Tor, 1819

sondern auch das Mittelschiff von den Seitenschiffen — von fließenden Raumgrenzen will das klassizistisch geschulte Auge nichts wissen. Gegenüber dem Mausoleum spürt man nun aber doch, daß Schinkel inzwischen, insbesondere auf seiner Rheinreise im Sommer 1816, ein näheres Verhältnis zur gotischen Ausdrucksweise gewonnen hat. Das gilt namentlich auch von der Durchbildung des Dekorativen. Der reiche Schmuck soll zugleich einer Wiedergeburt des Handwerks dienen. Schinkel schwärmt von der Anspannung aller Kräfte, einer mittelalterlichen Kathedralenbegeisterung. Aber er verleugnet doch auch den preußischen Beamten nicht, wenn er zeitgemäße Vorschläge für die Bauführung vorträgt.

Am Ende mußte er sich wesentlich bescheiden: Statt des ersehnten Nationalheiligtums kam 1821 das gußeiserne Denkmal auf dem Kreuzberg zustande. Schinkel hat sich nur widerwillig diesem Wunsche des Königs gefügt, er sah voraus, daß „die Masse in hoher Luft unendlich

verliert und magerer erscheint, als sie in Wirklichkeit ist“. Daher hatte er zunächst für die gotische Spitze einen breiten Unterbau mit vier Tempelfronten projektiert (Abb. 34). Aber auch das wurde ihm gestrichen. Lebendiger als alle diese Ideen, dem Befreiungskriege ein Erinnerungsmal zu schaffen, blieb jedoch im Herzen der Nation das kleine Wahrzeichen, das wir ebenfalls einem Entwurf Schinkels verdanken: das Eiserne Kreuz.



34. Entwurf zum Kreuzbergmonument

MEISTERWERKE

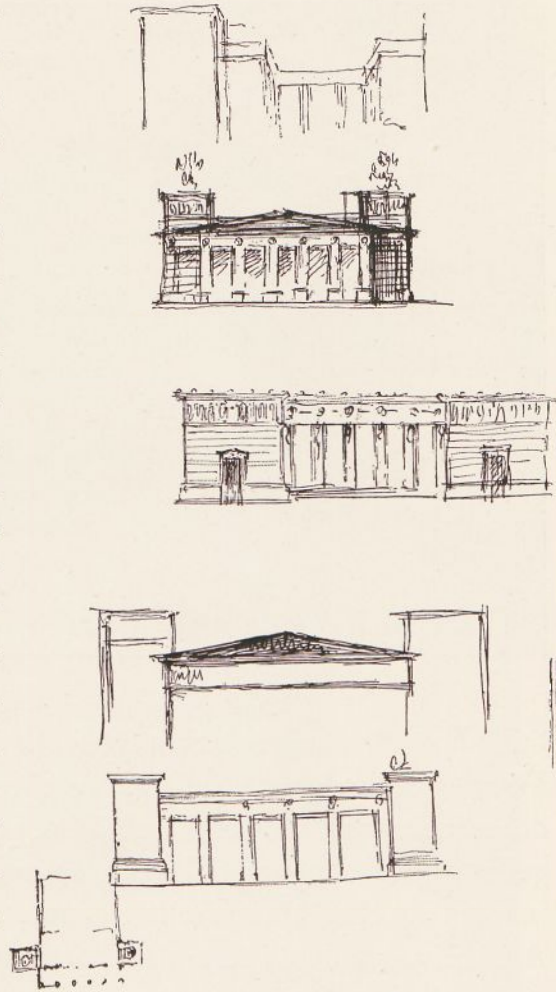
**E**S liegt im Wesen der Baukunst, daß der Architekt die Vorstellung, die er sich von Raum und Körper gebildet hat, mit den Bedingungen, die sich aus dem Zweck des Gebäudes, dem Wunsch des Bauherrn und dem Bauplatz ergeben, in Einklang bringen muß. Ja, das Anpassungsvermögen an dergleichen Forderungen hat von jeher einen integrierenden Bestandteil der architektonischen Leistung ausgemacht. Niemals aber hatte sich ein Architekt veranlaßt gesehen, einem Bauprogramm zuliebe seine stilistische Ausdrucksweise grundsätzlich zu ändern. Seitdem man nun aber in den verschiedenartigsten Stilen der Vergangenheit unter sich ebenbürtige Ausdrucksmöglichkeiten erkannte, taucht eine neue, bis dahin nie gestellte Frage auf: Welcher „Stil“ ist für diese oder jene Aufgabe der gemäße? Es galt jetzt nicht nur, die Besonderheit einer Aufgabe nach ihrer praktischen Seite zu begreifen, sondern auch sich klarzumachen, ob ihr ideeller Charakter durch eine gotische oder antikische Formulierung sinnvoller dargestellt werden könnte. Schinkel, der jenes Anpassungsvermögen an ein bestimmtes Programm in hohem Maße besaß, war auch für die neue Fragestellung außerordentlich empfänglich. Denn beweglichen Geistes und von Natur jeder schematischen Vergewaltigung abgeneigt, sah er hier einen freieren Weg, um das Charakteristische einer Aufgabe zum Ausdruck zu bringen, als es bei der Beschränkung auf einen kanonischen Stil möglich schien.

Als er daher den Auftrag zur „Neuen Wache“ erhielt, war es für ihn eine Selbstverständlichkeit, dieses Thema auch nach seiner formalen Physiognomie völlig anders anzufassen, als die Pläne zum Denkmaldom, mit denen er damals beschäftigt war. In seiner Vorstellung erhob sich gleichsam ein Felsblock mitten aus den gotischen Waldungen. Nicht, als ob das Mittelalter plötzlich für ihn an Gegenwartsbedeutung verloren hätte, aber er fand in ihm nicht die Form, die den Sinn dieses Gebäudes bestimmt charakterisiert hätte. Und dank seiner Fähigkeit, die Bedingungen einer gegebenen Situation zu erkennen, war es ihm überdies klar, daß ein Körper kleinen Umfangs, wie es seiner Natur nach ein solcher Bau sein mußte, an seinem Platze, zwischen Universität und



Zeughaus, nur dann sich behaupten konnte, wenn er als standfester Kubus aufruhte. Aber das, was selbstverständlich und wie aus einem Guß entstanden erscheint, das ist auch in diesem Falle das Ergebnis vielfacher Versuche und Korrekturen. Erst nach und nach hat sich in Schinkels Vorstellung die endgültige Fassung kristallisiert (Abb. 35, 36 u. Titelvignette). Daß der Plan „einem römischen Kastum ungefähr nachgeformt sei“, wie er im Text seiner „Sammlung architektonischer Entwürfe“ bemerkt, soll wohl nur den allgemeinen Charakter umschreiben. Es dürfte schwer sein, ein antikes Vorbild nachzuweisen. Das Selbständige der Leistung gibt jedenfalls den Ausschlag – auch gegenüber den Werken des „Dorismus“ um 1800, der in solchen Fällen dumpf und klotzig aufzutrumpfen pflegte. Indem Schinkel die Säulenhalle zwischen den Pylonen vorzieht, so aber, daß sie in ihrer Tiefenerstreckung und ihrer Umrahmung dem Körper engverbunden bleibt, organisiert er die Front, ohne die Geschlossenheit der Gesamtform zu schädigen.

Mit diesem Werk hatte der Sechszunddreißigjährige den Beweis erbracht, daß er trotz der Malerei, trotz der bisweilen im Gewölk der Romantik schweifenden Gedanken und papierner Phantasmen in der

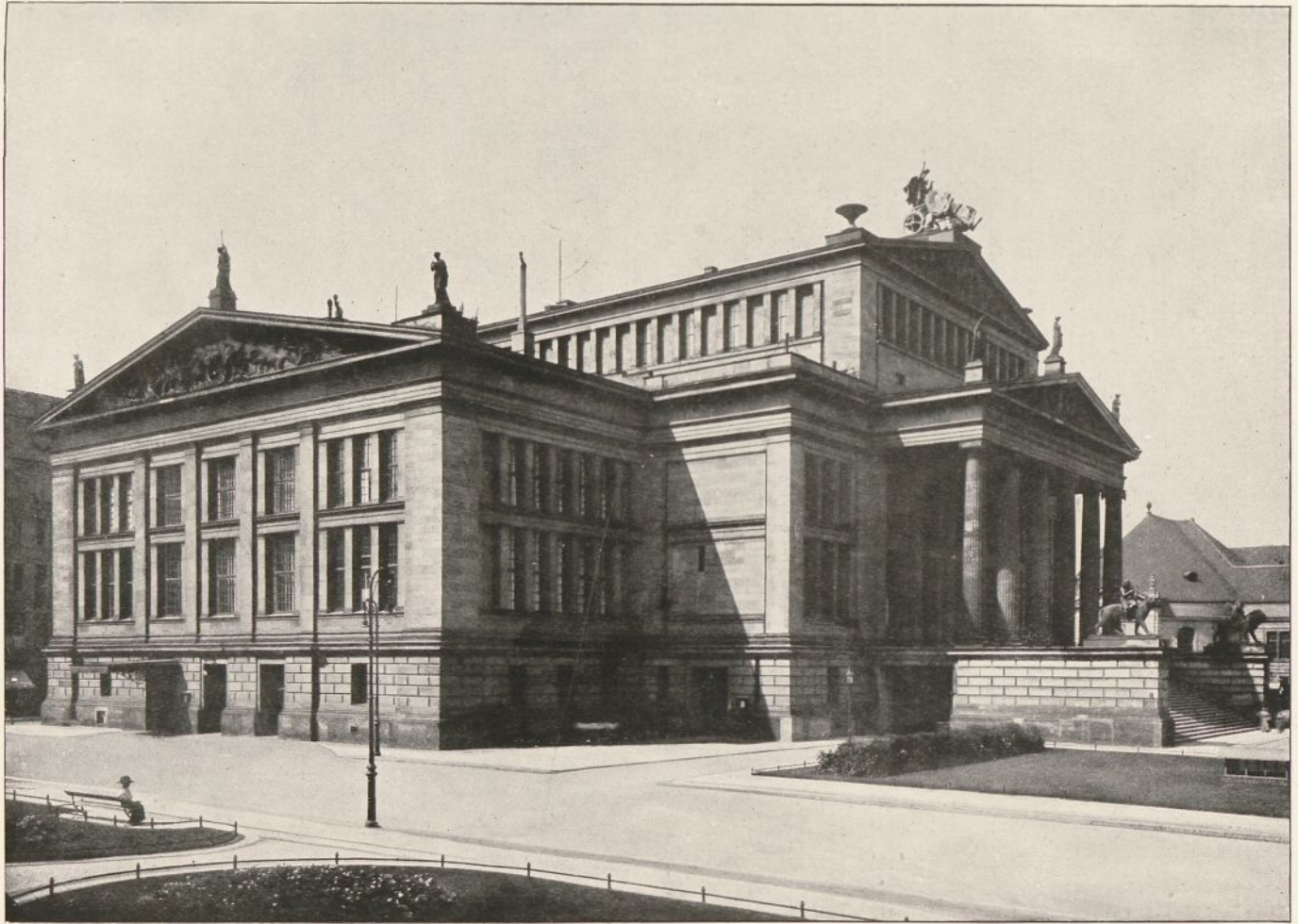


35. Entwürfe zur Neuen Wache



36. Berlin, Neue Wache

Stille zum Baumeister herangereift war. Als während der Errichtung der Wache das Langhanssche Nationaltheater abbrannte, konnte die Wahl des Architekten für den Neubau nicht schwer sein, obwohl die daran geknüpften Bedingungen Erfahrung und Umsicht verlangten. Die Grundmauern des alten Hauses sollten benutzt, ein Konzertsaal und eine größere Anzahl von anderen Räumlichkeiten mit dem eigentlichen Theater vereinigt werden. Für Schinkel wird das komplizierte Programm zum Gewinn, denn es veranlaßt ihn, an Stelle der für Theater üblichen Kastenform in Grundriß und Aufbau den Körper zu gliedern. Zuschauerraum und Bühne legt er in die Achse der Schauseite, das übrige ordnet er symmetrisch in niedrigere Flügel (Abb. 37). Den Zusammenschluß erzielt er durch eine gleichmäßige Aufgliederung der Fronten in ein Gerüst von Pfosten und Gebälk. Auch das aufragende Geschoß des Mittelbaues nimmt daran teil. Da nun aber dieses Gerüst in der Reliefzone eingebunden liegt, die durch Sockel, Eckpfeiler und Hauptgesims bestimmt

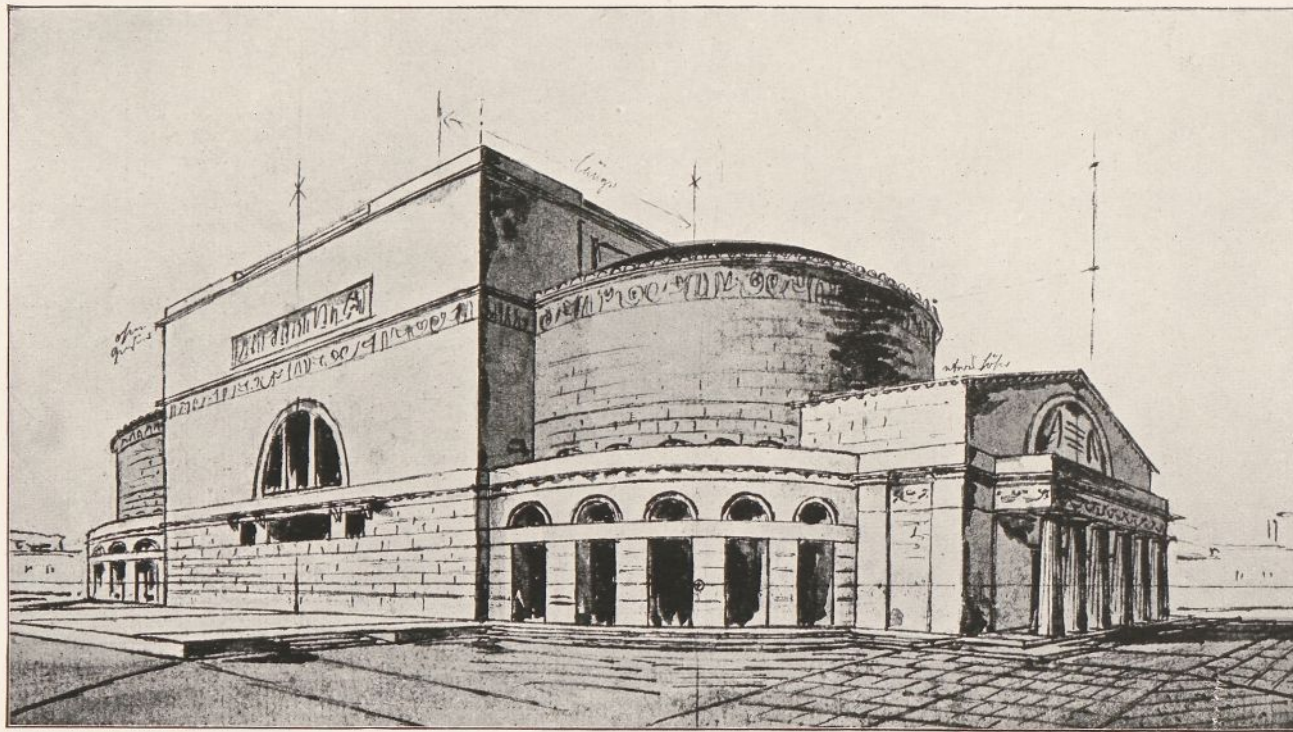


37. Berlin, Schauspielhaus

wird, bleibt dem Körper eine gefestigte Erscheinung gewahrt. Immerhin wirkt Schinkels Schauspielhaus gegenüber dem Gillyschen Entwurf von 1800 (Abb. 38) mit seiner kühn geballten Blockform als ein besonnen durchgliederter Organismus. Er beschreitet hiermit als erster den Weg, den das Verlangen nach einer Tektonisierung der Mauer, einer Verdeutlichung der in ihr ruhenden Kräfte, für die Folgezeit bestimmt. Daß dieses Verlangen, welches dem Schinkelschen Grundempfinden entsprach, nicht sogleich ein allgemein Gewohntes wurde, geht aus einer Kritik im „Kunstblatt“ von 1829 hervor, in der die „fast zu reiche Linienverzierung“ (!) des Schauspielhauses moniert wird.

Schinkel bemerkt, er habe sich, soviel es ein so mannigfach zusammengesetztes Werk irgend zulassen wollte, bemüht, den griechischen Formen und Konstruktionsweisen sich anzuschließen. Bogen und Gewölbe seien darum vermieden. Die rechteckigen Fenster entsprächen mehr dem Charakter eines öffentlichen Gebäudes und ständen mit dem Peristyl mehr in Harmonie als Bogenfenster. In der Tat ist die Säulenhalle enger mit dem Körper verbunden als an anderen Bauten der Zeit. Sie wirkt nicht, wie anderswo, als ein der Front vorgepflanztes Schaustück. Er bedurfte ihrer für die maßstäbliche Wirkung zwischen den beiden Gontardschen Kirchen. Außerdem entspricht sie seinem Bestreben nach einem Ausgleich der Richtungen am Gebäude selbst: sie wirkt der Breitenlagerung der Flügel entgegen, ihr Abschluß aber dämpft zugleich den Aufstieg des Mitteltrakts. Die Freitreppe, gedacht als Auftakt zu der festlichen Würde des Hauses, kam praktisch für den Zugang zum Innern nicht in Betracht: In den Norden verpflanzt, gibt sie einer romantischen Idee Ausdruck, nicht dem realen Bedürfnis. Der Haupteingang liegt versteckt und eng unter dem Prostylos.

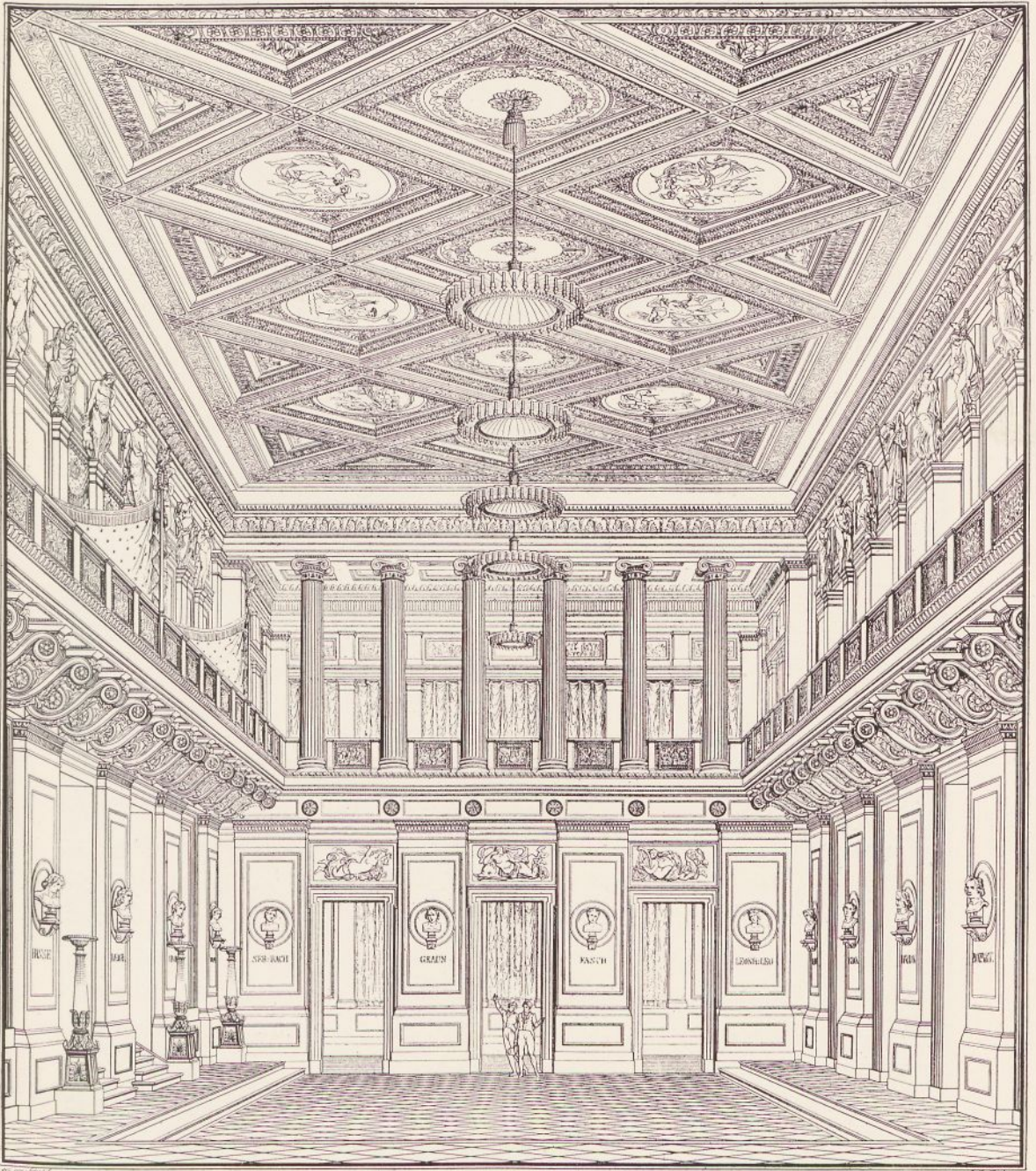
Die ursprüngliche Anordnung und Ausstattung des Innern ist in wesentlichen Teilen späteren Umbauten zum Opfer gefallen. Einigermaßen in alter Fassung erhalten hat sich der Konzertsaal (Abb. 39). Hier zeigt Schinkel zum erstenmal, was er unter einem Festraum versteht. Durch zwei Geschosse aufsteigend wird die Stockwerksgrenze durch Galerie



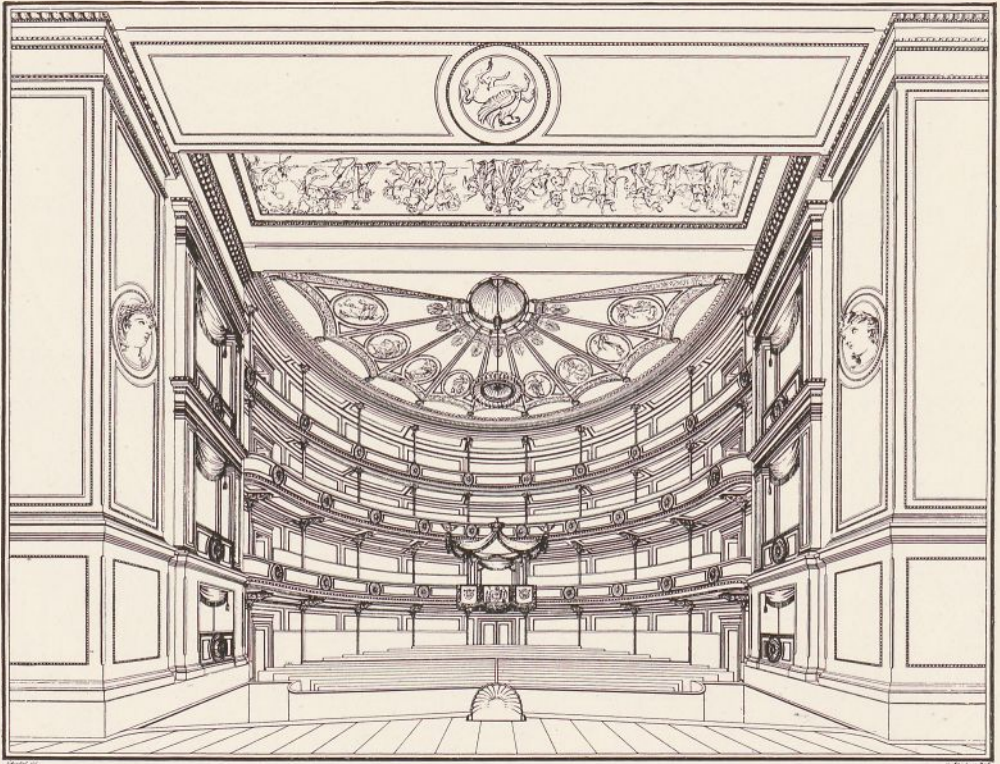
38. Friedrich Gilly, Entwurf zum Schauspielhaus, 1800

und Emporen betont und der Tiefenrichtung des Raumes durch Wiederholung der Emporen auf beiden Schmalseiten begegnet: auch hier ist, wie an der Fassade, der Ausgleich der Richtungen bestimmend. Und da es der Fassade gegenüber auf eine Steigerung zum Prächtigeren abgesehen ist, kommt es zu einer motivischen Mannigfaltigkeit, neben der die Säle der vorhergehenden Generation karg im Schmuck und körperlich gebunden erscheinen. Einen aus der Fülle quellenden verschwenderischen Schatz an dekorativen Einfällen darf man aber nicht erwarten. Das lag weder im Bereich des Stils noch im Bereich der Phantasie Schinkels oder gar seiner Mitarbeiter für Plastik und Malerei, Friedrich Tieck und Wilhelm Wach. Der Reiz des Saales beruht auf dem feinsinnig Durchgebildeten und dem kunstvoll Gefügten. Das hinreißende Crescendo in Festräumen des 18. Jahrhunderts hat auch Schinkel nicht zu erzeugen vermocht. Er hat „das Ebenmaß bedächtigt abgezollt, daß ihr euch selbst geregelt fühlen sollt“, so heißt es in Goethes Prolog, mit dem das Haus am 26. Mai 1821 eingeweiht wurde. Wo die Zeit auf dekorativen Reichtum ausgeht, scheint sie ihre eigentliche Sphäre zu verlassen. Darum vermag der Vorraum, der „Apollosaal“ (Abb. 41), mit seinem schlichteren Auftreten das Wesen der Epoche reiner zu spiegeln als der Konzertsaal.

Den Zuschauerraum hat unter Wilhelm II. banale Prunksucht seines noblen Charakters beraubt. Seine ursprüngliche farbige Haltung — auf Weiß und Gold gestellt, dazu dunkelrote Draperien einzelner Logen, — ergab, nach Waagens Ausdruck, „eine seltene Verbindung von Einfachheit und Eleganz“. Das war durchaus im Sinne der architektonischen Gliederung des Raumes (Abb. 40). Für sie war das Logensystem des Barocktheaters nicht mehr in Frage gekommen: der neuen gesellschaftlichen Anschauung entsprach eine gemeinschaftlichere Versammlung des Publikums, der architektonischen eine bestimmtere Verdeutlichung der Raumgrenzen. Der strenge Klassizismus — und so auch Gillys Entwurf zum Nationaltheater — hatte das Amphitheater befürwortet. Als Schinkel sich mit einem Umbau des Langhansschen Gebäudes beschäftigte, hatte auch er noch an amphitheatralisch geschwungene Sitzreihen gedacht und



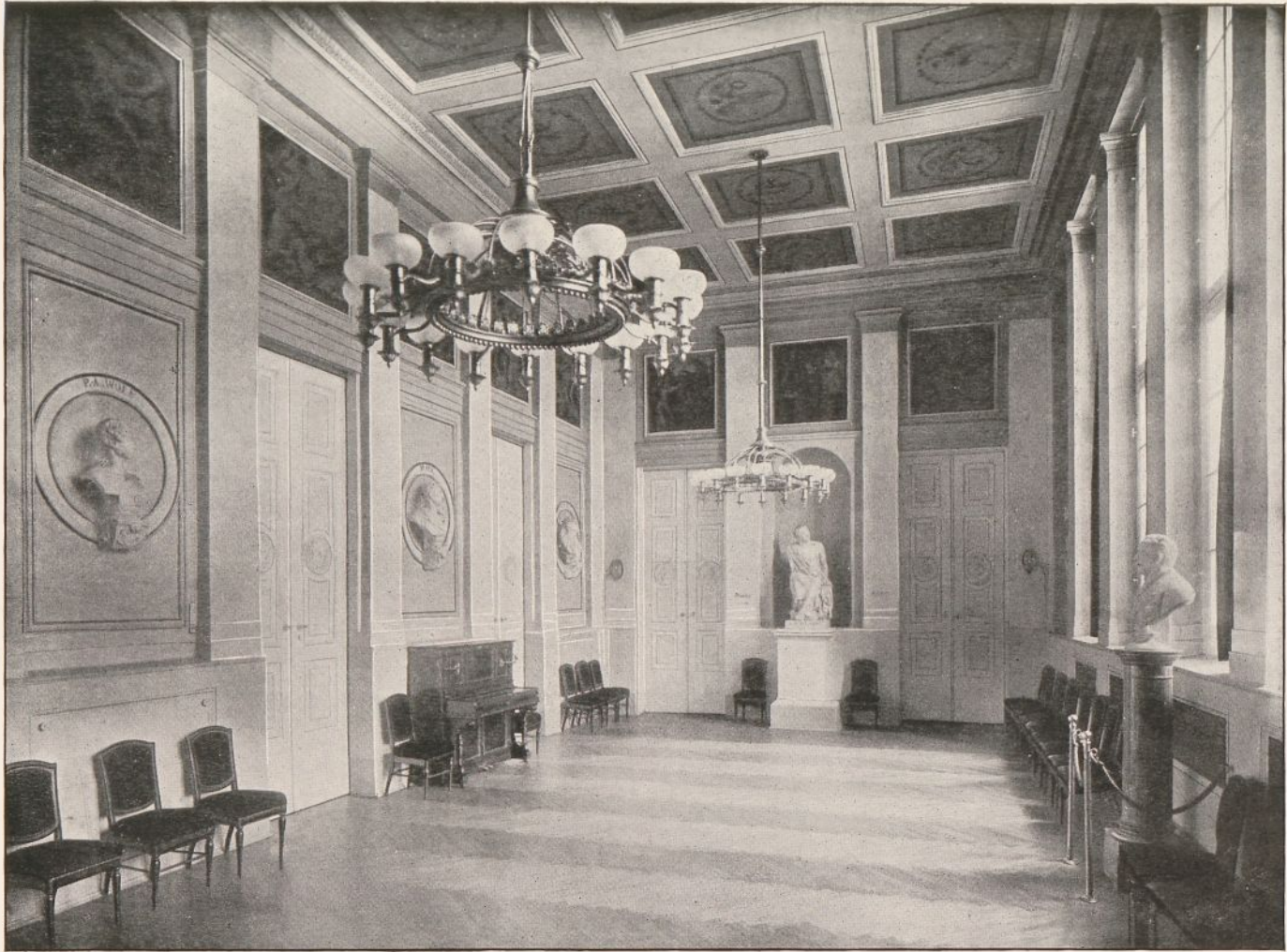
39. Berlin, Konzertsaal im Schauspielhaus



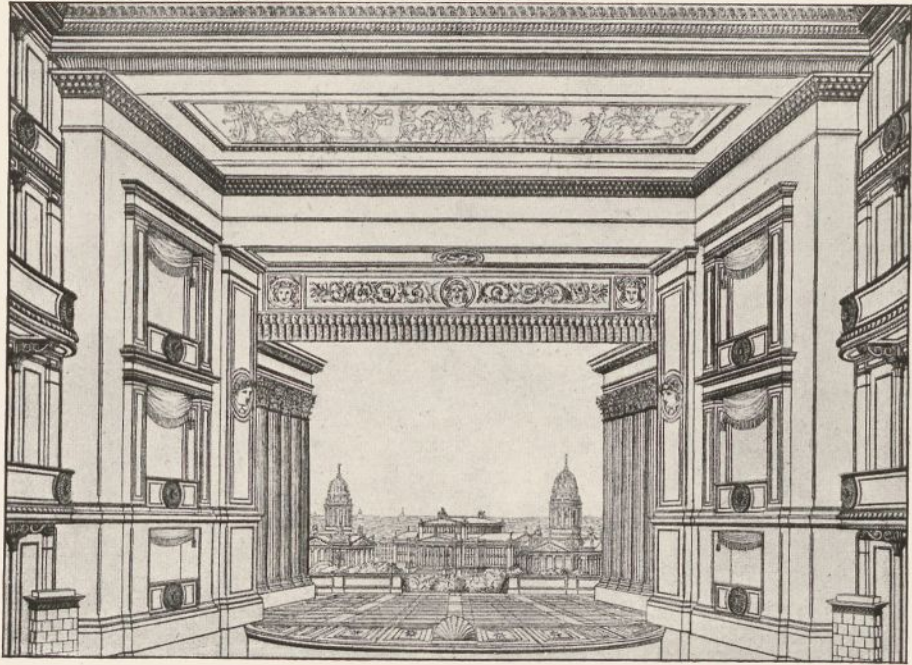
40. Berlin, Zuschauerraum des Schauspielhauses

für den Grundriß des Zuschauerraumes einen Kreissektor gewählt. Ein Theaterbaumeister der Gegenwart, Max Littmann, hat diese Schinkelsche Idee, die auch ein versenktes Orchester vorsah, als Vorläufer des Bayreuther Wagner-Theaters bezeichnet. Mit der offiziellen Anschauung der Zeit stand sie in Widerspruch: nach der Meinung des Grafen Brühl habe Schinkel zunächst über Theater und Theaterwesen, über Schauspiel, Dichtung und Tanz so abweichende Gedanken von dem, was da war und bestand, gehabt, daß er, der Intendant, nicht hoffen konnte, sich mit ihm zu verständigen. Da aber Schinkel keine Natur war, die sich dort, wo sie auf erheblichen Widerstand traf, mit rücksichtsloser Energie durchzusetzen vermochte, fand er sich auch in diesem Falle zu einem Entgegenkommen bereit. So hat er sich beim Neubau des Schauspielhauses





41. Berlin, „Apollosaal“ im Schauspielhaus



42. Berlin, Schauspielhaus: Bühnendekoration zum Goetheschen Prolog

zu einem Rangtheater verstanden, als Stützen der Ränge jedoch, nach dem Vorbild moderner englischer Theater, schlanke eiserne Säulchen angeordnet. Damit gewann er gute Sicht von allen Plätzen und zugleich eine in ihrer Ausdehnung klarer faßbare Raumform, als sie bei den heimlichen Logengehäusen des 18. Jahrhunderts möglich gewesen war.

Auch in der Frage der Bühnengestaltung versucht Schinkel anfangs einen neuen Weg einzuschlagen. Für die Reliefbühne, wie sie z. B. L. Catel in einer 1802 erschienenen Schrift vorgeschlagen hatte, ist er allerdings nicht eingetreten. Aber ein klassizistisch orientiertes Empfinden kommt doch auch bei ihm zum Ausdruck, wenn er sich in den Jahren, als noch das alte Theater stand, mit Entschiedenheit gegen die „gemeine physische Täuschung der Szene“ wendet, wie sie in den bisherigen Theatern beliebt sei. Er wünscht sich eine Vorderbühne mit fester Architektur auf beiden Seiten, die, wenn der sie abschließende Vorhang sich öffnet, einen kräftigen Rahmen für das gesamte Bühnenbild darstellt.

In ihm trete dann die bewegliche Handlung wie ein herausgeworfener Fokus aus der Szene hervor und bilde so den leuchtenden Punkt der ganzen Erscheinung. Die wechselnde Dekoration der Bühne will er, unter Verzicht auf Kulissen und Soffitten, auf die gemalte Rückwand beschränken, die sich „als symbolischer Hintergrund in der für die Phantasie wohlthätigen Ferne hält“. Schinkel ist beim Bau des Schauspielhauses mit der Idee des tiefen Proszeniums nicht durchgedrungen, aber man muß sich bei seinen ersten Entwürfen zu Bühnenprospekten seine gegen eine platte illusionistische Wirkung gerichtete Auffassung vergegenwärtigen.

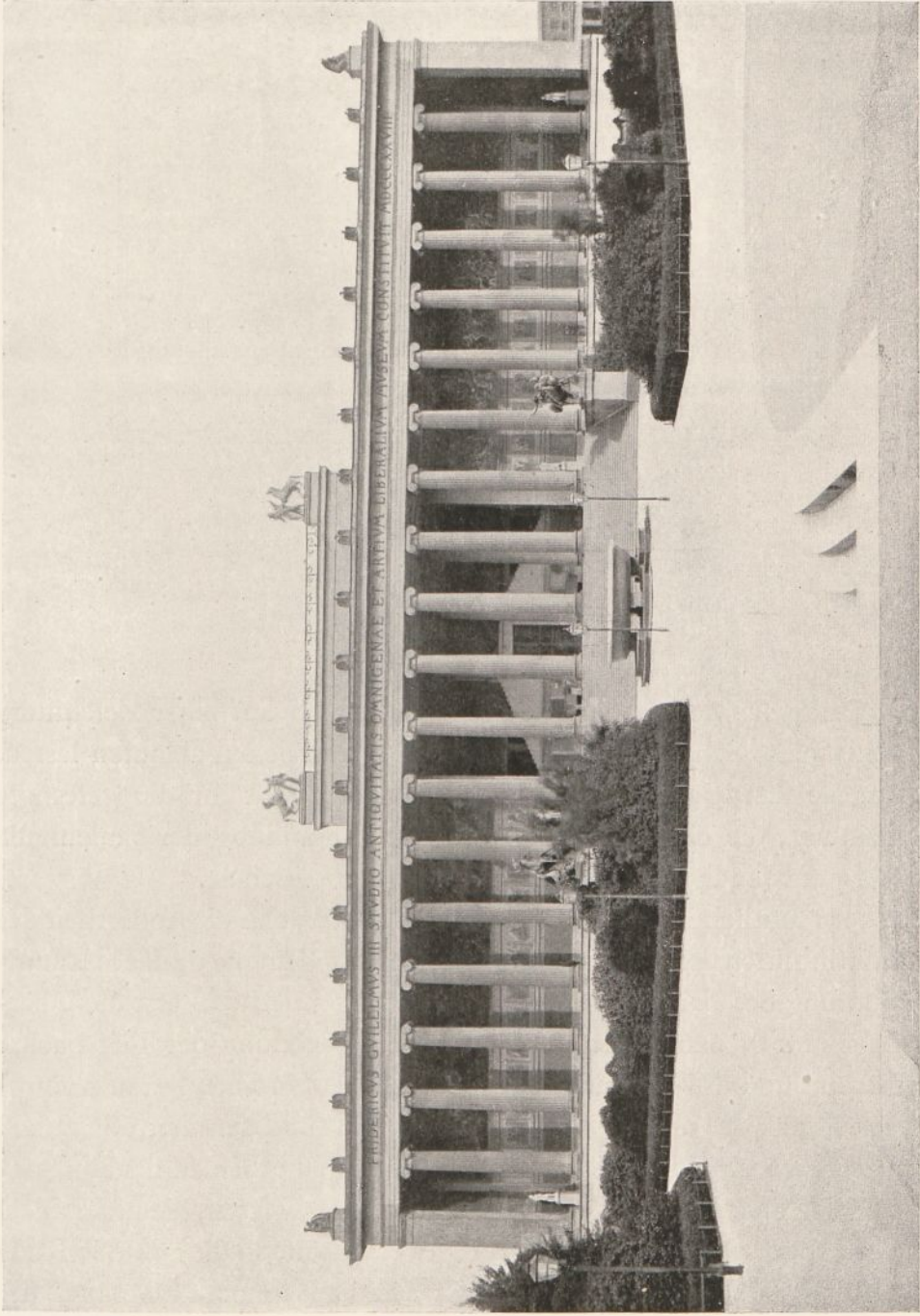
DER zweite große Auftrag, der ihm zufiel, war das Museum. Im Gegensatz zum Theater gehörte die Gestaltung eines Museums zu den noch wenig behandelten Aufgaben. Ausdruck einer gesteigerten retrospektiven Geistesrichtung, entsprach das Thema zugleich den neuen sozialen Forderungen. Was bis dahin in Palästen als Besitz einzelner aufbewahrt wurde, soll nun der Allgemeinheit zugute kommen. Schinkel selber war für eine solche Aufgabe besonders empfänglich. Schon in seiner Jugend hatte er sich — vielleicht angeregt durch Mitteilungen Gillys von Plänen französischer Architekten — mit einem Idealentwurf zu einem Museum beschäftigt. Und bei seinem ersten Pariser Aufenthalt im Jahre 1804 gehörte der Besuch des Museums, „das Studium des Geistes bei der Betrachtung der größten Meisterwerke aus allen Zeitaltern“ zu seinen stärksten Erlebnissen. Kurzum: ihn interessierte nicht nur die formale Lösung, das Museum als eine neue Kultstätte stand seinem Herzen nahe.

In Berlin hatte man zunächst — bereits 1815 war die Museumsfrage aufgetaucht — daran gedacht, an das Akademiegebäude Unter den Linden einen zwei große Höfe umschließenden Komplex anzugliedern, auf dem Grundstück der heutigen Staatsbibliothek die Akademie der Wissenschaften und die Hochschule für bildende Kunst mit den Sammlungsgebäuden zu vereinigen. Der hierfür ausgearbeitete Entwurf Schinkels ist in seiner Disposition insofern lehrreich, als er unter Wahrung einer

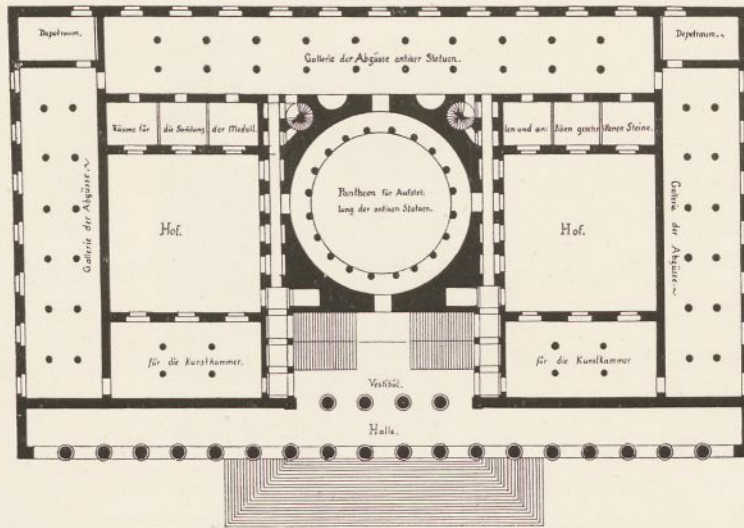
ruhenden Gleichgewichtshaltung die verschiedenartige Bestimmung der einzelnen Trakte zur Geltung bringt. Ihm widerstrebte eine schematische Symmetrisierung der langen Fronten, auf die der landläufige Klassizismus verfallen wäre.

Der Plan fand Zustimmung. Unterdessen aber hatte Schinkel einen Bauplatz entdeckt, der ihm für das Museum würdiger dünkte und auf dem er nicht durch Vorhandenes beengt war. Zunächst war freilich der Platz noch gar nicht da. Ein Festungsgraben hinter dem Lustgarten mußte zugeschüttet, die Spreearme, die er verbunden hatte, mußten reguliert, Land mußte angekauft und geräumt, der sumpfige Boden durch einen Pfahlrost als Baugrund hergerichtet werden. Um seine Idee durchzusetzen, führte Schinkel mit diplomatischem Geschick in der Eingabe an den König neben den künstlerischen Vorzügen die Vorteile ins Feld, die sich für die Schifffahrt aus der Umgestaltung der Wasserstraßen ergäben. Die Wahl des Platzes wurde von grundsätzlicher Bedeutung für die Gesamterscheinung des Baues. Konnte er in seinen tatsächlichen Maßen mit dem gegenüberliegenden Schlosse auch nicht konkurrieren, kraft seiner Figur und ihrer Gliederung sollte er sich angesichts des Schlüter-Eosander-schen Massivs zu behaupten wissen (Abb. 43). Das ist der Sinn der Säulenhalle: Über dem Sockelbau, durch zwei Geschosse aufsteigend, sichert sie der Front ihre große maßstäbliche Wirkung. Sodann erschien sie Schinkel, dem von jeher das Kompakte, dumpf Geschlossene widerstrebte, als die fruchtbarste Lösung, um den ruhenden Block zu entlasten und zu öffnen. Und indem er jenseits der Freitreppe den Treppenbau zum Obergeschoß freilegt, verdeutlicht er noch einmal den Maßstab der Halle. Zugleich führt er den Blick noch weiter in die Tiefe hinein. So sehr ist er von dem Wunsche bewegt, über die Struktur des Innern Rechenschaft zu geben, daß er die räumlich nicht ganz gesicherte Anlage dieser eingefügten Treppen in Kauf nimmt.

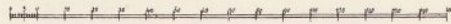
Die Treppe zur Säulenhalle spielt diesmal keine bloß dekorative Rolle wie am Schauspielhaus oder später an der Nationalgalerie. Auf keiner anderen Freitreppe des Nordens steigt der Kunstfreund so froh und ehr-



43. Berlin, Altes Museum



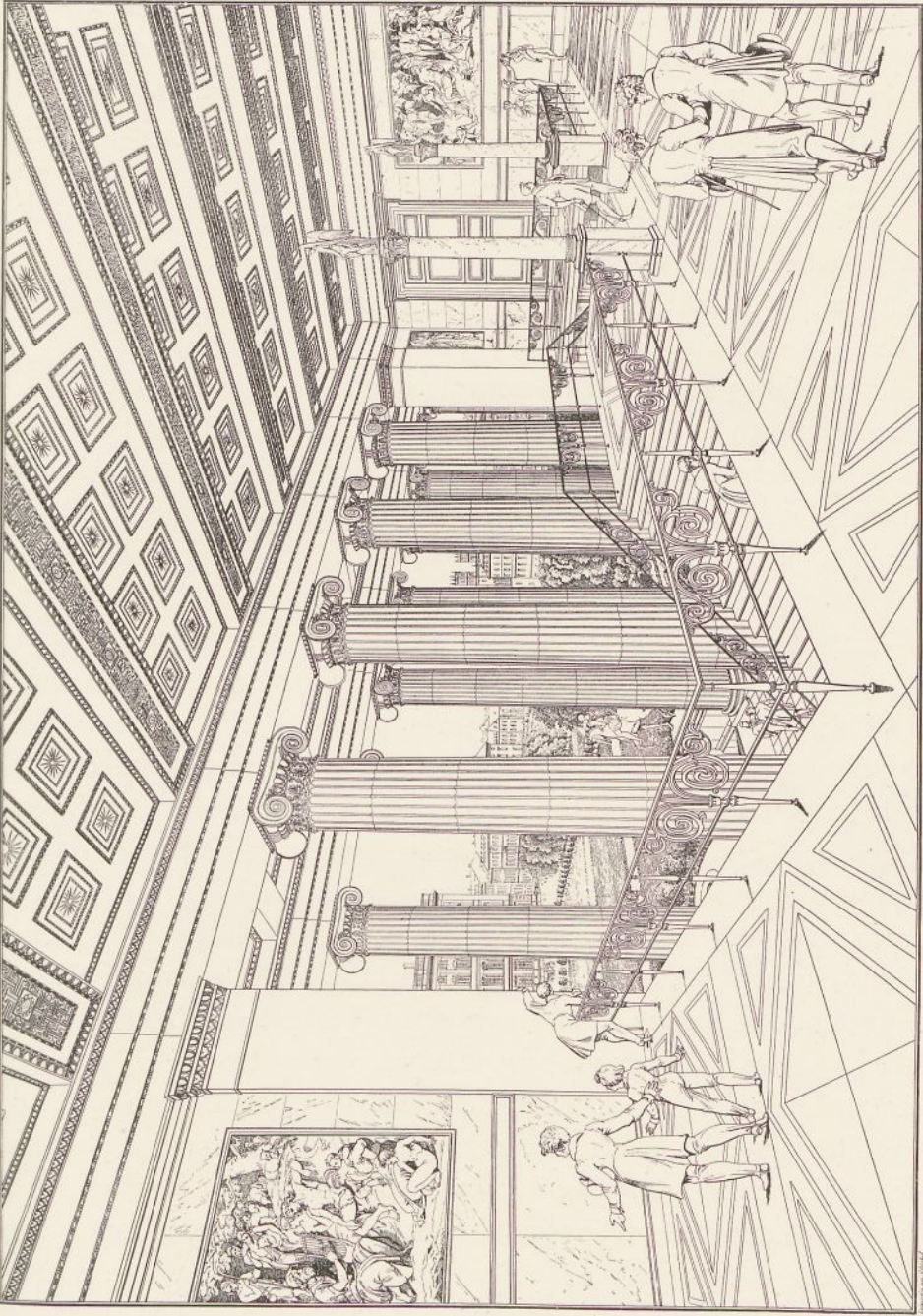
I. Geschoss.



44. Berlin, Altes Museum

fürchtig empor wie auf dieser Scala santa. Noch auf einer Zeichnung von 1823 hatte Schinkel diese Treppe nach den Seiten ablaufen lassen. Daß er sie dann zwischen Wangen einbindet, gibt ihr die gefestigte Erscheinung, die eines Sinnes ist mit der Einbindung der Säulenhalle und der gradwandigen Ummantelung der Kuppelschale.

An der räumlichen Gruppierung (Abb. 44) hat man die Isoliertheit der Rotunde inmitten der gestreckten Säle getadelt und an die innigere Raumverknüpfung des Barocks erinnert. Zu bedenken ist, daß erst die Überführung zum Neuen Museum eine stärkere Betonung der Tiefenachse bewirkt hat und die Rotunde seitdem mehr als Durchgangsraum empfunden wird als das ursprünglich der Fall war. Außerdem hatte Schinkel, indem er vorn unmittelbar hinter der Wandelhalle beiderseits Zugänge zu den Sälen anordnete, auf eine Zirkulation hingewiesen, die nicht allein von der Front her, sondern auch von der Rückseite in die zentrale Rundung einbiegen kann. Dem gleichen Zweck dient im oberen Geschoß der



45. Berlin, Blick durch das Treppenhaus des Alten Museums

Rotunde die umlaufende Galerie (Abb. 46). Sie gliedert außerdem — wie im Konzertsaal — den Aufstieg der Wand im Sinne des Richtungsausgleiches und bringt damit zugleich die Stockwerkfolge der umliegenden Säle zum Bewußtsein. So spürt man zum mindesten das Verlangen, den Kuppelraum dem Organismus einzufügen. Gegen subalternen Widerstand setzte sich Schinkel für ihn ein, weil er durch ihn, der über das unbedingt Notwendige hinausging, aussprechen wollte, was seiner Idee nach ein Museum sein soll: Höherem dienend als antiquarischem Bedürfnis, eine Bewahrerin geistiger Werte, die vom Besucher verlangt, daß er sich von seinem Alltag löse und sich sammle. Und wie allen Architekten seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert, so erschien auch Schinkel die richtungslose, in sich ruhende Gestalt mit der Lichtquelle im Zenit als vollkommene Raumform schlechthin, zugleich als eine beglückende Erinnerung an das römische Pantheon, dessen Hauptproportion, Durchmesser gleich Scheitelhöhe, Schinkel — freilich in bescheidenstem Ausmaß — zu wiederholen trachtete. Es war sein Wunsch, in diesem Tempelraum die Statuen der olympischen Götter zu vereinigen. Den durch zwei Säulenreihen geteilten Sälen im unteren Stockwerk, von jeher für Skulpturen bestimmt, folgten oben, in wohlbedachtem Kontrast, einfach ausgestattete, durch Scherwände gebildete Kabinette für die Gemälde mit je einem Fenster als seitlicher Lichtquelle. Das Sockelgeschoß enthielt Münzkabinett, Antiquarium, Bibliothek und Kunst-kammer.

Wenn ein Bau allein nach der fortschrittlichen Lösung des Themas zu bewerten wäre, dann gebührte der Alten Pinakothek in München, die Klenze im gleichen Jahrzehnt begann, der Vorrang. Denn Schinkel folgt in der gleichgewichtigen Ordnung um einen Mittelraum, in welchem die gestillte Bewegung sich sammelt, der Anschauungsweise des französischen Klassizismus, wie sie ihm etwa in einem Museumsentwurf von Durand aus dem Jahre 1803 zu Gesicht gekommen sein mag. Seine schöpferische Tat ist die geniale Formulierung für den besonderen Fall. Klenze gibt eine ganz neue Raumfolge, eine Reihe großer Oberlicht-





46. Berlin, Kuppelsaal im Alten Museum

säle, im Süden begleitet von einer Loggia, im Norden von niedrigen Kabinetten, und stellt damit einen Grundriß für Gemäldegalerien auf, der vorbildlich gewirkt hat.

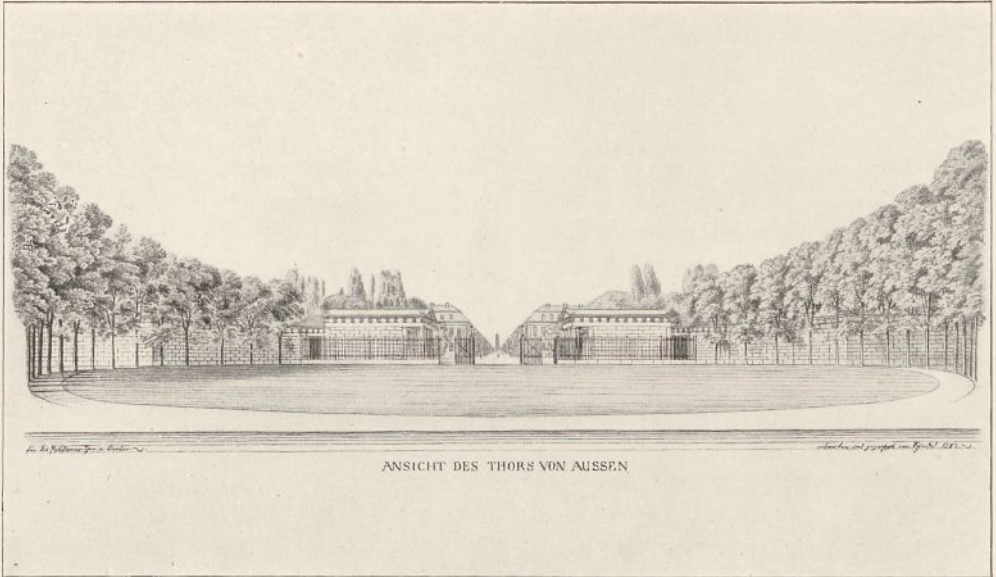
Abgesehen vom Kuppelraum ist Schinkel wie beim Schauspielhaus in der formalen Durchbildung seines Museums der jonischen Ausdrucksweise gefolgt. Nicht immer wörtlich, aber doch immer in ihrem Geist, der von allen Phasen der antiken Kunst seiner Natur am meisten wahlverwandt war. Weder das dorisch Starkknochige und Gedrungene noch die dekorative Entfaltung der Spätzeit konnten damals sein Inneres in dem Maße erklingen lassen wie der beschwingte und zugleich präzise jonische Stil, der, nach einem Wort des Joachim von Sandrart, für Heilige dient, „deren Leben zwischen Stärke und Zärte sich befunden“. Wie frei sich Schinkel in dieser Gefolgschaft bewegte, wie wahrhaft lebendig er in ihr zu denken vermochte, bezeugen die seitlichen Fronten des Museums, für die ihm keine Vorlagen antiker Denkmäler zur Verfügung standen, vielleicht noch unmittelbarer als die Säulenhalle (Abb. 47). Man hat an der benachbarten Front des Neuen Museums einen bequemen Anhalt für die Qualität der Schinkelschen Leistung. Die Detaillierung seines Nachfolgers Stüler erscheint nicht nur gelockerter, das entspricht der allgemeinen Entwicklung, sie entbehrt vor allem jener inneren Notwendigkeit, mit der Schinkels Stockwerke gegeneinander abgewogen sind, entbehrt in Lineament und Relief jener Empfindlichkeit für Maß und Gewicht, mit der Schinkel seine Wände durchgebildet hat. Aber auch die Säulenhalle hat, zum mindesten in Deutschland, damals nicht ihresgleichen. Als Schinkel, während das Museum im Bau war, den englischen Klassizismus an Ort und Stelle kennenlernte, konnte er dort einer Formauffassung begegnen, die an fraulicher Zartheit des Nachempfindens der seinigen verwandt war. Bei dem damals neuesten Hauptwerk der englischen Architektur, dem im Jahre 1823 begonnenen Britischen Museum, hat er jedoch zugleich sich sagen dürfen, wie viel fester sein Portikus mit dem Körper verbunden ist als die langgestreckte Säulenhalle, hinter der sich der Bau des Robert Smirke verbirgt. —



47. Berlin, Altes Museum

Nachdem der Museumsbau im Gang war, mußte es Schinkel daran liegen, von dem nunmehr neu zu gestaltenden Lustgarten sich ein Bild zu machen. Denn ein Vermächtnis der vorangegangenen Epoche war es, ein Bauwerk nicht als ein isoliertes Ding zu betrachten, sondern in engem Zusammenhang mit seiner Umgebung. Dieses Grundgesetz der Stadtbaukunst des 18. Jahrhunderts blieb auch in Schinkel lebendig. Nur vollzieht sich in der Art, wie man es auslegt, auch hier allmählich eine Wandlung, die von der allgemeinen Optik der neuen Zeit bedingt ist. In die feste kubische Bindung eines Platzraumes dringen auflösende Elemente ein. Man sieht nicht mehr so sehr auf ein architektonisch-plastisches Gefüge wie auf eine bildmäßig malerische Szenerie. Der Bebauungsplan, den Schinkel 1817 für Zentrum und Norden des damaligen Berlin ausgearbeitet hatte, läßt in der Einordnung neuer Bauten (Universitätskliniken, Packhofgebäude usw.), der Anlage eines großen Rechteckplatzes mit breiter Zufahrtstraße, der Erweiterung des Lustgartens bis zur Spree bei Monbijou und dem Plan eines „Pantheons“ am jenseitigen Ufer „auf die Aussicht vom Schloß gestellt“, kurzum, in der achsialen Durchgliederung und Schaffung von Blickpunkten noch deutlich die Nachfolge des 18. Jahrhunderts erkennen. Wobei es der rationalen Überlegtheit Schinkels entspricht, daß er — wie dann auch bei der Wahl des Museumsplatzes — den praktischen Nutzen neben dem künstlerischen Gewinn betont. Bei seinem Entwurf zum Lustgarten vom Jahre 1828 gleicht er dann im Sinne des Barocks die Unregelmäßigkeit der Platzgrenzen aus und schafft zugleich durch Alleen raumbildende Flanken (Abb. 48). Von den Linden her öffnet er Blickbahnen auf die Mitte der Domfront und auf eine Fontäne vor dem Schloß. Auch darin folgt er der überkommenen Regel. In Format und Teilung der Rasenfläche und den zwei Springbrunnen auf den Wegkreuzungen aber tritt er für eine Gleichgewichtshaltung ein, die seinem Raum- und Körpergefühl mehr zusagt als eine barocke Tiefenbewegung. Und in der unbeschnittenen, freien Entfaltung der Baumkronen kündigt sich die neue landschaftliche Richtung an.

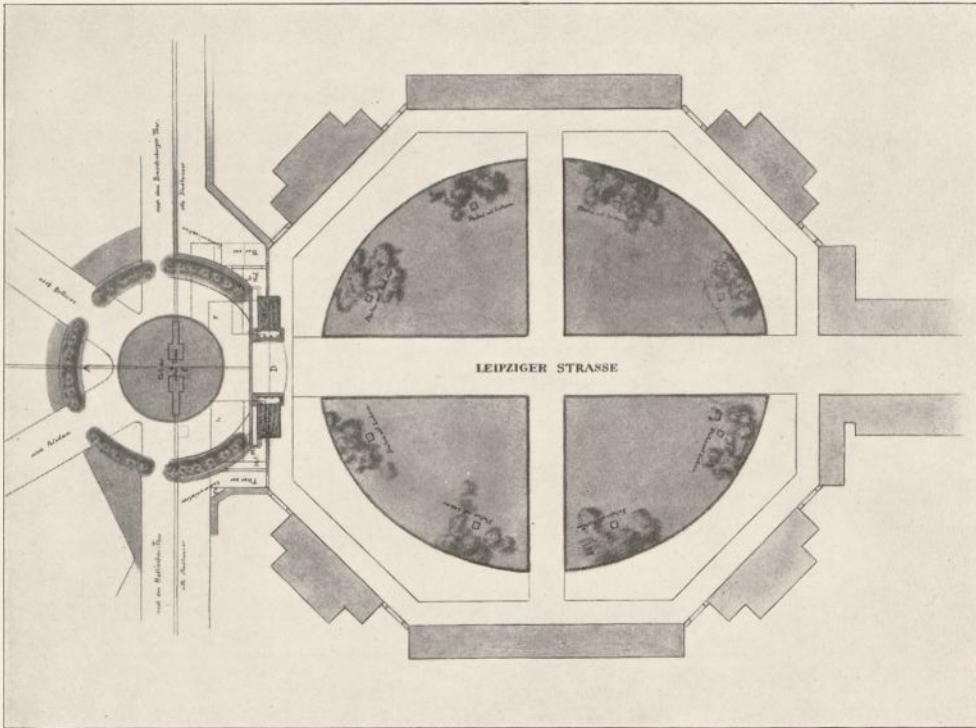




49. Berlin, Potsdamer Platz

zu spüren. Ebensowenig wie die Schinkelschen Torgebäude den „Charakter einer heiteren Barriere“ zwischen den beiden Plätzen bewahrt haben. Mit der Anordnung regelmäßig verteilter, aber zu lockeren Gruppen zusammengefaßter Bäume auf dem Leipziger Platz bekennt Schinkel sich zu jener „malerischen“ Anschauung, die auch für seine Innenräume maßgebend wird (Abb. 49 u. 50).

Wie er damals über die Gestaltung des Innenraums denkt, das erfährt man außer im Konzertsaal des Schauspielhauses am besten im Potsdamer Kasino, wo er im Jahre 1823 auf unregelmäßigem Grundstück sehr geschickt um einen Tanzsaal kleinere Gesellschaftsräume und einen Speisesaal gruppiert hat (Abb. 52). Das Verlangen nach Durchbrechung der Wand, Aufgliederung der Raumgrenzen macht sich noch intensiver bemerkbar als beim Konzertsaal. Rechteck- und Rundnischen, Abtrennung von Raumteilen durch Säulen ergeben abwechslungsreiche Bilder, Durchblicke, Überschneidungen. Bei aller Bestimmtheit der Zäsuren besteht nicht mehr jene kristallinische Geschlossenheit, wie sie die ältere Generation verlangte. Eine Erweiterung des Raumes durch Nischen mit



50. Berlin, Potsdamer und Leipziger Platz

Säulen am Eingang gab es gelegentlich schon. Aber die gradwandige Ummantelung behielt doch stets den Ton, und wo Säulen in den Raum einrückten wie etwa im Festsaal des Weimarer Schlosses von Heinrich Gentz (Abb. 51), blieb doch das rechteckige Gehäuse allseits klar überschaubar, flächig begrenzt. In der Schinkelschen Auffassung ein Anzeichen für ein Erlahmen der architektonischen Kraft sehen, heißt die neue Raumform mit dem Auge des Klassizisten von 1800 beurteilen. Sie entsprach jener Gliederungstendenz, von der beim Schauspielhaus die Rede war. Zugleich ist – und man darf Schinkel wohl zutrauen, daß er eine derartige Beziehung zwischen „Rahmen“ und „Füllung“ bedachte – die gesellschaftliche Erscheinung der Menschen, die sich in diesen Räumen bewegten, vor dem gelösteren Hintergrund mit der Möglichkeit zwangloser Gruppenbildung zeitgeschichtlich von Bedeutung als Be-



51. Heinrich Gentz, Saal im Weimarer Schloß, 1802—4

kenntnis zu einer autonomen bürgerlichen Geselligkeit, als eine Absage an die zeremoniellere Haltung in höfischen Sälen.

Aber auch in den Gesellschaftssälen fürstlicher Palais mildert Schinkel den offiziellen Charakter, der dergleichen Räumen noch um die Jahrhundertwende eigen gewesen war. In den Sälen des 1827/28 umgebauten Palais Prinz Karl (am Wilhelmsplatz) und denen des Palais Prinz Albrecht (1829) verzichtet er auf Säulen, auf stark ausladende Gliederung. Um eine heitere, festlich beschwingte Wirkung zu erzielen, dient ihm in erster Linie die Malerei. Er war nicht der erste, der hierfür in Pompeji das klassische Vorbild sah. Wie er denn in der Raumdekoration keine wesentlich neuen Ideen entwickelt hat. Wohl aber empfand er auch hier mit sicherem Instinkt die Ausdrucksweise, die seiner Natur gemäß war. Von den zeitgenössischen Richtungen konnte ihm die prunkhafte Eleganz des französischen Empire weniger zusagen als die zurückhaltendere zartere Art, die in England von Robert Adam





52. Potsdam, Tanzsaal im Kasino

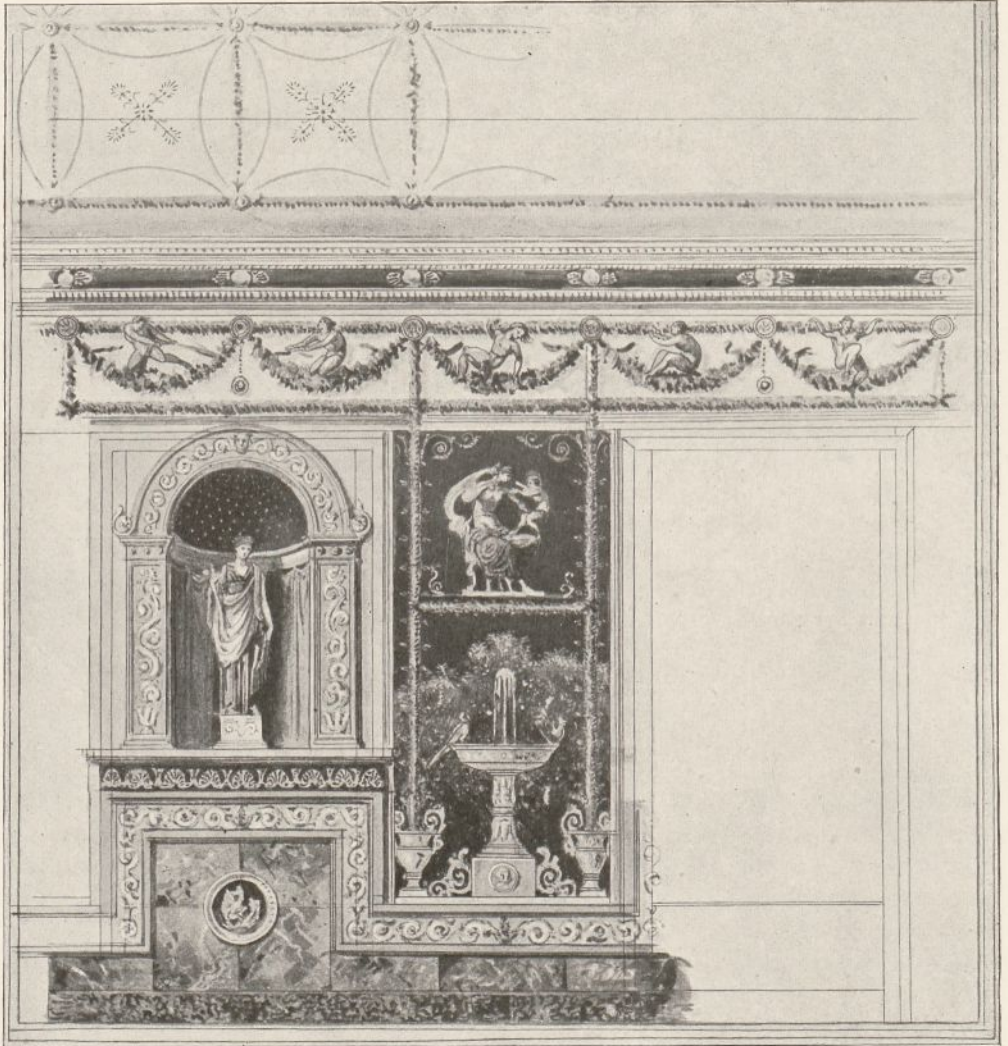


53. Berlin, Wanddekoration im Palais Prinz Albrecht

ausgegangen und bereits früh in Deutschland Nachfolge gefunden hatte. Immerhin bewegt sich Schinkel auch innerhalb dieser Richtung, an die man zunächst im Palais Prinz Albrecht erinnert wird, mit bedachtsamer Freiheit (Abb. 53 u. 54). So entspricht es seinem Gliederungsprinzip, wenn er die senkrechte Felderung nicht bis zur Decke durchführt, wie das Adam getan hatte, aber auch nicht die Wagerechte allein herrschen läßt, vielmehr beide gegeneinander abwägt und dieses Ausgleichsverfahren in den Unterteilungen der kleinen, klar gesonderten Farbfelder wiederholt. Für den Speisesaal des Prinzen Karl (Abb. 55 u. 56) wagt er dann unter Verzicht auf jegliches Relief eine überaus prächtige Bemalung pompejanischen Stils, den er noch durch Renaissancegut bereichert.



54. Berlin, Saal im Palais Prinz Albrecht



55. Berlin, Entwurf für den Saal im Palais Prinz Karl

Neben der Fläche läßt er illusionistische Tiefenwirkung gelten. Wie überall, wo er sich zu motivreichem Schmuck steigert, mag man auch hier die Grenzen seines Erfindungsvermögens erkennen. Die Wandmalereien in den kleinen Räumen des Charlottenburger Kasinos und des Kasinos in Glienicke erscheinen in ihrer einheitlicheren, raffaelisch leichten Haltung seiner Begabung adäquater.



56. Berlin, Saal im Palais Prinz Karl

Jedenfalls aber verdeutlicht die Dekoration im Palais Prinz Karl noch einmal Schinkels Absage an die geschlossene Raumform strenger Observanz, von der er ausgegangen war. Zwar gibt es aus seiner Frühzeit kein Beispiel repräsentativer Dekoration. Nur zu bescheidenen Aufgaben haben sich Entwürfe erhalten (am Beginn steht ein Zimmer für die Königin Luise aus dem Jahre 1809). Sie zeigen jedoch — und das geht ja mit seiner gesamten künstlerischen Entwicklung überein — einen gebundeneren, der Auffassung des Heinrich Gentz verwandten Flächencharakter. Aus einigen Entwürfen möchte man schließen, daß die scharf voneinander abgesetzten Farben, an denen auch die Möbel teil-

nehmen, eine kontrastreiche, bunte Wirkung ergaben. Für die ausgeführten Räume jedoch trifft das nicht immer zu. Was Achim von Arnim 1814 an Brentano von Schinkels neuem Quartier meldet: „er wohnt . . . sehr grau elegant, wie Du seine Zimmerdekorationsweise kennst mit lauter sanften Farben“, das wird durch noch erhaltene Wohnräume der zwanziger Jahre bestätigt. Im Schlößchen Tegel sind die Zimmer mattgrün, mattrosa und lichtblau, jenem kühlen nordischen Blau, das ein Lieblingston der Zeit gewesen ist. Auch in Charlottenhof ist die farbige Haltung der meisten Zimmer von einer überraschenden Sanftheit.

Als Hauptbeispiel eines reich ausgestatteten Wohnraumes blieb einigermaßen erhalten der quadratische Teesalon, den Schinkel 1825 für den Kronprinzen im Berliner Schloß einrichtete (Abb. 57). Als Ersatz für die Nischenbildung, durch die er — wie zahlreiche Grundrisse zeigen — eine Wohnraumwand zu erweitern liebte, stellt er hier ein großes „Exedra“-förmiges Sofa aus vergoldetem Pappelholz frei vor die Rückseite den Fenstern gegenüber. Der Höhenerstreckung sucht er wiederum durch horizontale Gliederung zu begegnen, läßt aber auch hier die Aufwärtsbewegung nicht verstummen. Der neue Eindruck gegenüber dem älteren Klassizismus beruht vornehmlich auf dem Verlangen nach einer Auflockerung des dekorativen Gefüges, nach bewegten Überschneidungen. Die Tieckschen Wandfiguren sind hierfür bezeichnend ebenso wie die locker aufgestellten Gegenstände auf Wandbrüstung und Exedra. Waagen spricht von einer „sehr malerischen und behaglichen Wirkung“. Und nun kommt noch ein bisher unerwünschtes Inventar hinzu: die Pflanzen, die mit ihrem gelösten Umriß und unbestimmtem Volumen die tektonische Gliederung verschleiern und zugleich eine Bereicherung bedeuten im Sinne einer mannigfaltigen farbigen Gesamthaltung. Als Deckenschmuck dient ein gemaltes Velarium, ein leichter und doch klar begreifbarer Abschluß, der von Schinkel auch sonst gern verwendet wurde. Zu den regelmäßigen Gästen, die das Kronprinzenpaar in diesem heiter wohnlichen Raume um sich versammelte, gehörte neben Alexander von Humboldt, Ranke, Schelling und Niebuhr auch Schinkel.



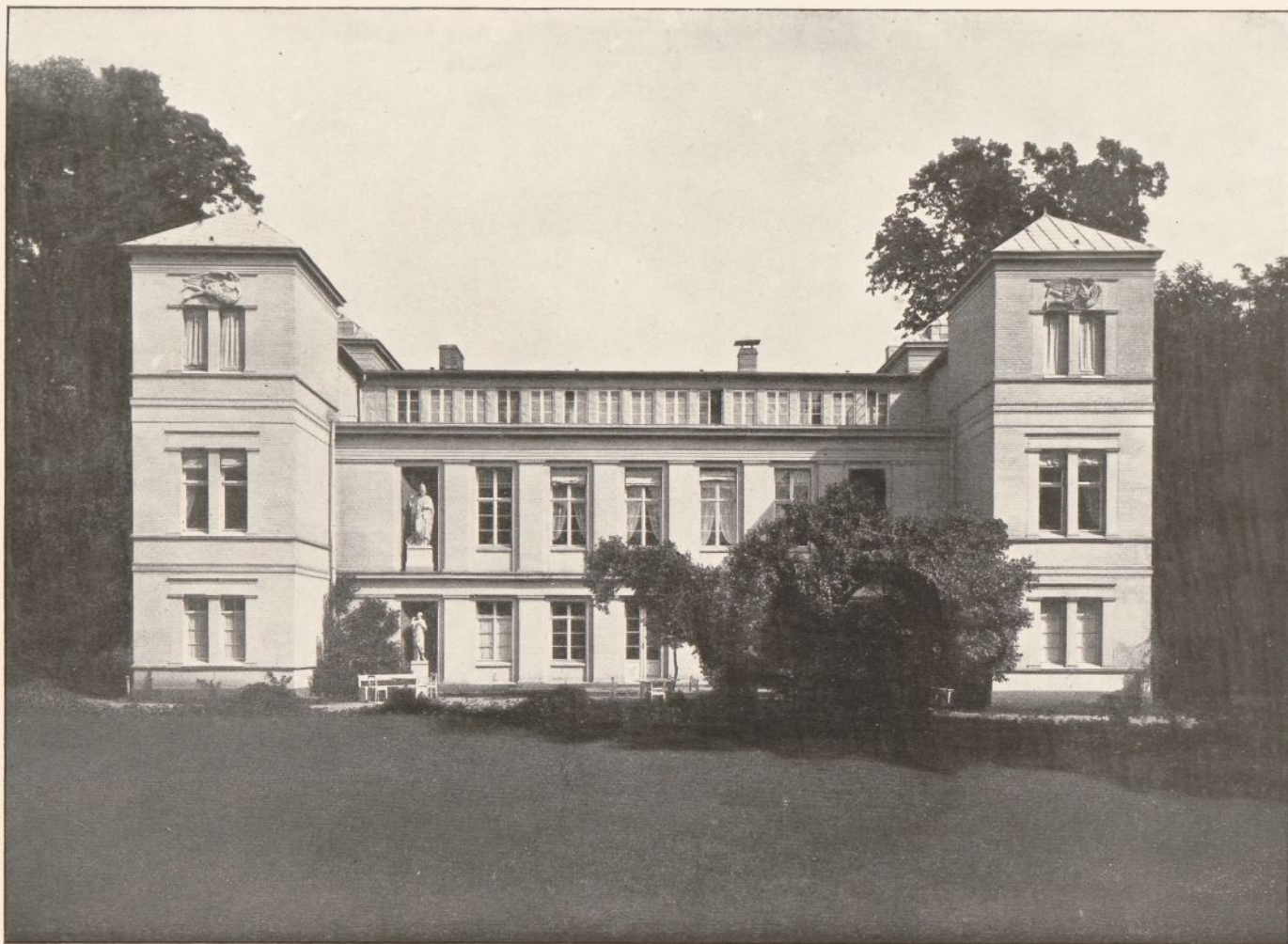
57. Teesalon im Berliner Schloß

Alle seine Wohnräume, auch die bürgerlichen, soweit wir sie uns aus Grund- und Aufrissen zu rekonstruieren vermögen, erscheinen gegenüber der durch Erker und Einbauten individualisierten Gestalt englisch-deutschen Geschmacks vom Ende des 19. Jahrhunderts klar geschnitten, abgezirkelt, bisweilen kühl aber niemals starr oder pathetisch.

**D**AS gilt auch von der äußeren Erscheinung seiner Wohnbauten. In dem schon genannten Landsitz Wilhelm von Humboldts in Tegel aus dem Jahre 1822 hat sich ein besonders schönes Beispiel seiner Wohnsinnung erhalten (Abb. 58). Auf Wunsch des Bauherrn sollte ein vorhandener Trakt mit einem Eckturm bestehen bleiben. Eine asymmetrische Anlage widersprach Schinkels damaliger Anschauung. So bringt er den Erweiterungsbau durch vierkantige, flach gedeckte Ecktürme ins Gleichgewicht, bewahrt aber trotz dieser ungewöhnlichen Lösung dem Hause eine ländliche Würde. „Mit seiner heitern Mauerfarbe und den hellen bläulichen Zinkdächern ist das Gebäude in der Umgebung der dunklen Baumgruppen von der freundlichsten Wirkung.“ Diese Schinkelsche Anmerkung besagt, wie lebhaft er ein Bauwerk nicht nur auf seine körperlich-plastische, sondern auch auf seine farbige Erscheinung hin empfand. Bei dem gleichzeitig in Charlottenburg entstandenen Landhaus Behrend, wo er nicht durch Vorhandenes festgelegt war, folgt er dem Typus der kleinen Villa suburbana, wie er sich in den letzten Jahrzehnten vor den Toren Berlins ausgebildet hatte (Abb. 59). Das Schinkelsche liegt den Vorgängern gegenüber wiederum in der stärkeren Durchgliederung des Körpers und in der präziseren Durchbildung der Teile. Für den Untergang dieses Baues wird man im nahen Charlottenburger Schloßpark entschädigt durch das Kavalierhaus von 1825 (Abb. 64) und an der Havel in Glienicke durch das gleichzeitige Kasino und das im folgenden Jahre umgebaute Schloß ebendort (Abb. 60).

Sie sind in ihrer Gestalt unterschieden durch Bestimmung und Lage, die für Schinkel stets bei der Konzeption maßgebende Faktoren waren — hat er doch nie Züge eines Monumentalbaues einem kleinen Hause





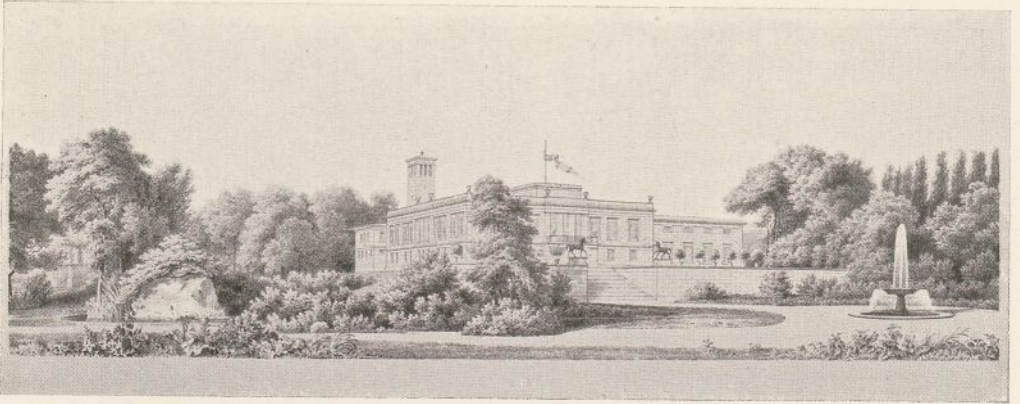
58. Tegel, Gartenfront des Schloßchens

aufgedrungen, nie städtische Gewächse aufs Land verpflanzt —, verbunden aber durch jenen bezaubernden Ausdruck, der allen Werken dieser gesegneten Jahre, soweit Schinkel innerlich ihrer Ausführung nahestand, eigen ist, den Ausdruck seines Wesens, das sich in Räumen, Körpern, Flächen und Profilen sinnbildlich ausspricht: zart und gemessen zugleich, schmiegsam und doch bestimmt, still aber nicht stumm, in sich ruhend aber nicht verschlossen, wohl durchdacht aber nicht erklügelt. Ratio und Empfindung halten sich die Wage.

Bei den Anlagen in Charlottenhof, dessen Schlößchen 1826 begonnen wurde, scheint Schinkel sich im wesentlichen auf die Stellung eines sachverständigen Beraters beschränkt zu haben. Das bezeugen die Zeichnungen des Kronprinzen, der hier nicht nur als Bauherr sondern auch als entwerfender Architekt auftritt (Abb. 61). Aber nicht allein die formale Durchbildung ist ohne Schinkel nicht denkbar. Man wird auch sagen dürfen, daß die ungewöhnliche baumeisterliche Begabung des damals dreißigjährigen Friedrich Wilhelm erst durch die befruchtende Anteilnahme Schinkels sich zu entfalten vermochte. Das Schlößchen ist nur als ein Glied einer Gruppe von Gebäuden gedacht, die mit Gartenräumen und Park zusammen als eine Einheit empfunden werden soll, als eine architektonisch-landschaftliche Schöpfung, bei der Haus und Garten nicht von der Umgebung gesondert, sondern bei der regelmäßig Begrenztes und frei Gelöstes untrennbar miteinander verknüpft sind. Bereits unmittelbar hinter dem Schlößchen wird die Symmetrie aufgehoben: den „italienischen“ Garten begrenzt auf einer Seite eine Pergola, auf der andern senkt sich ein Teppichbeet, und ein schilfbewachsenes Bassin leitet zum Park über. So wird der Betrachter auf eine Schrägansicht als den Hauptaspekt hingewiesen (Abb. 62). Nicht alles, was der Kronprinz hier plante, ist zur Ausführung gelangt, aber was zustande kam, macht Charlottenhof zu einem anmutig feinsinnigen Denkmal der neuen, von den Zeitgenossen als „malerisch“ bezeichneten Richtung, die alsbald auch in der städtischen Architektur geltend werden sollte.



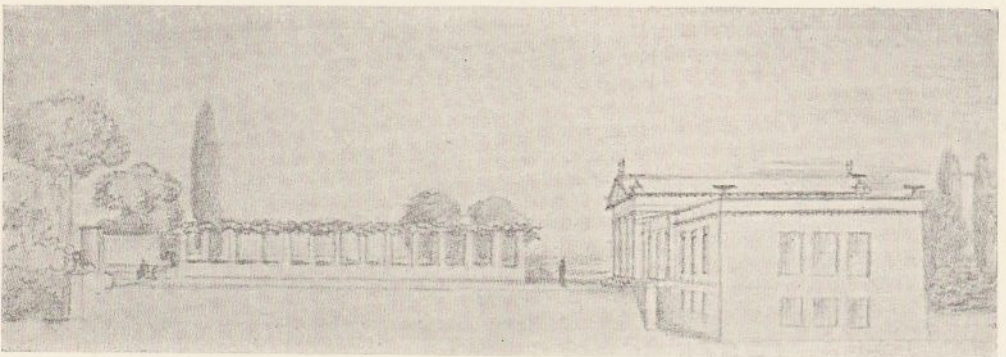
59. Charlottenburg, Landhaus Behrend



60. Schloß Glienicke

Daß Schinkel imstande war, sich auch in ungewohntem Material, dem Holz, eigentümlich auszusprechen, zeigt das im Jahre 1827 für den Fürsten Radziwill entworfene Jagdschloß Antonin, einsam in Waldungen bei Ostrowo (Abb. 63). An einen achteckigen durch drei Geschosse führenden Saal, dessen Mittelpfeiler als Kamin dient, schließen sich die Gastzimmer in vier kurzen Flügeln. Im Grundriß an Lusthäuser des 18. Jahrhunderts erinnernd, in Aufbau und Durchbildung aber durchaus selbständig, bezeugt die Anlage von neuem Schinkels Talent, auch ein entlegenes Thema in seiner Besonderheit zu erfassen.

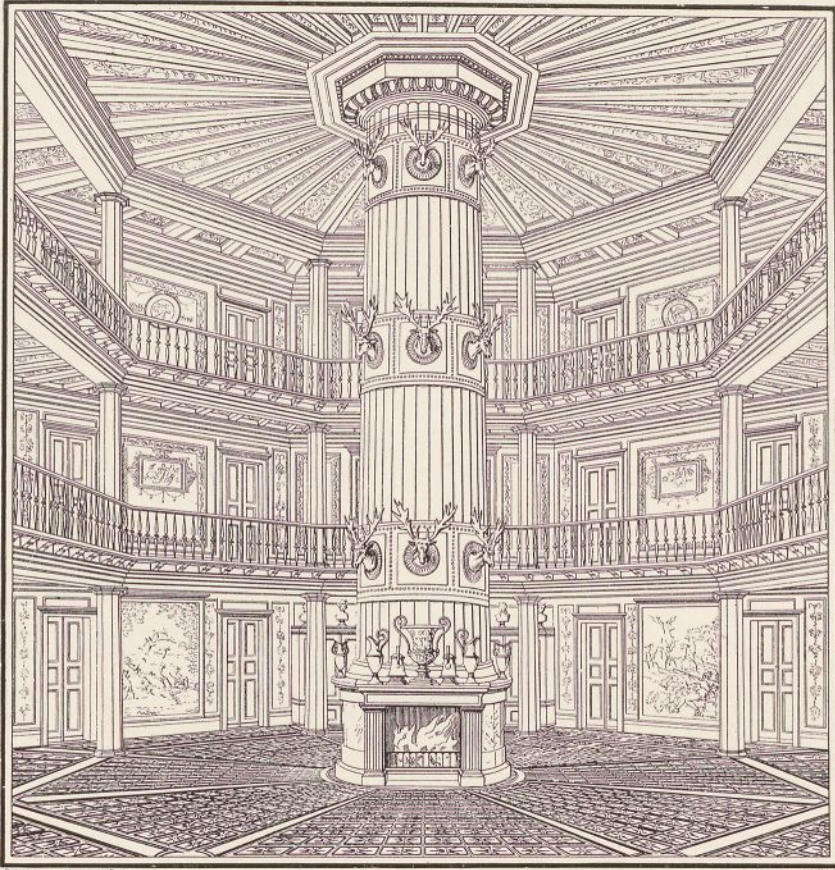
Unter der großen Zahl öffentlicher Bauten, die im Laufe der zwanziger Jahre unter Schinkels Leitung bearbeitet wurden, wird man kaum



61. Charlottenhof, Zeichnung des Kronprinzen



62. Charlottenhof bei Potsdam



63. Jagdschloß Antonin

einen finden, der nicht seine gewissenhaft ordnende Hand und das Feingefühl seiner Formensprache verriete. Neben den Werken jedoch, die einem schöpferischen Impuls ihre Entstehung verdanken, können sie nur den Rang vortrefflicher Werkstattarbeiten beanspruchen. Dazu gehören u. a. das Regierungsgebäude und Gymnasium in Düsseldorf (1820), das Oberlandesgericht in Ratibor (1823), die Kriegsakademie und Ingenieurschule in Berlin (1822) und das Regierungsgebäude in Oppeln (1828).

Dazu gehören dann auch die zahlreichen Entwürfe für Neu- und Umbauten von Kirchen in der Provinz. Auch die beiden in diesem Zeitraum entstandenen Sakralbauten der Hauptstadt, die Schinkels Namen



64. Charlottenburg, Kasino im Schloßpark



65. Neu-Hardenberg, Schloß

tragen, stehen an Bedeutung hinter den profanen Meisterwerken zurück. Daß die langwierige Arbeit am Dom — sie zog sich von 1817 bis 1822 hin — kein erfreulicheres Ergebnis gehabt hat, liegt nicht nur an den Hemmungen, die jeder Umbau für den Architekten in sich schließt. Es kam hinzu, daß Schinkel nicht mit dem Herzen bei der Sache war, ja sich nur notgedrungen dem Befehl des Königs fügte, und sich überdies noch ungünstige Korrekturen gefallen lassen mußte. Hätte man sich damals zu einem Neubau entschlossen und Schinkel freie Hand gelassen, dann wäre später kein Abbruch in Frage gekommen und Berlin wäre das Gebäude erspart geblieben, das heute an dieser Stelle von barbarischer Großmannssucht zeugt.

Bei dem anderen Gotteshaus, der Friedrich Werderschen Kirche, brauchte Schinkel nicht auf ein älteres Werk Rücksicht zu nehmen.

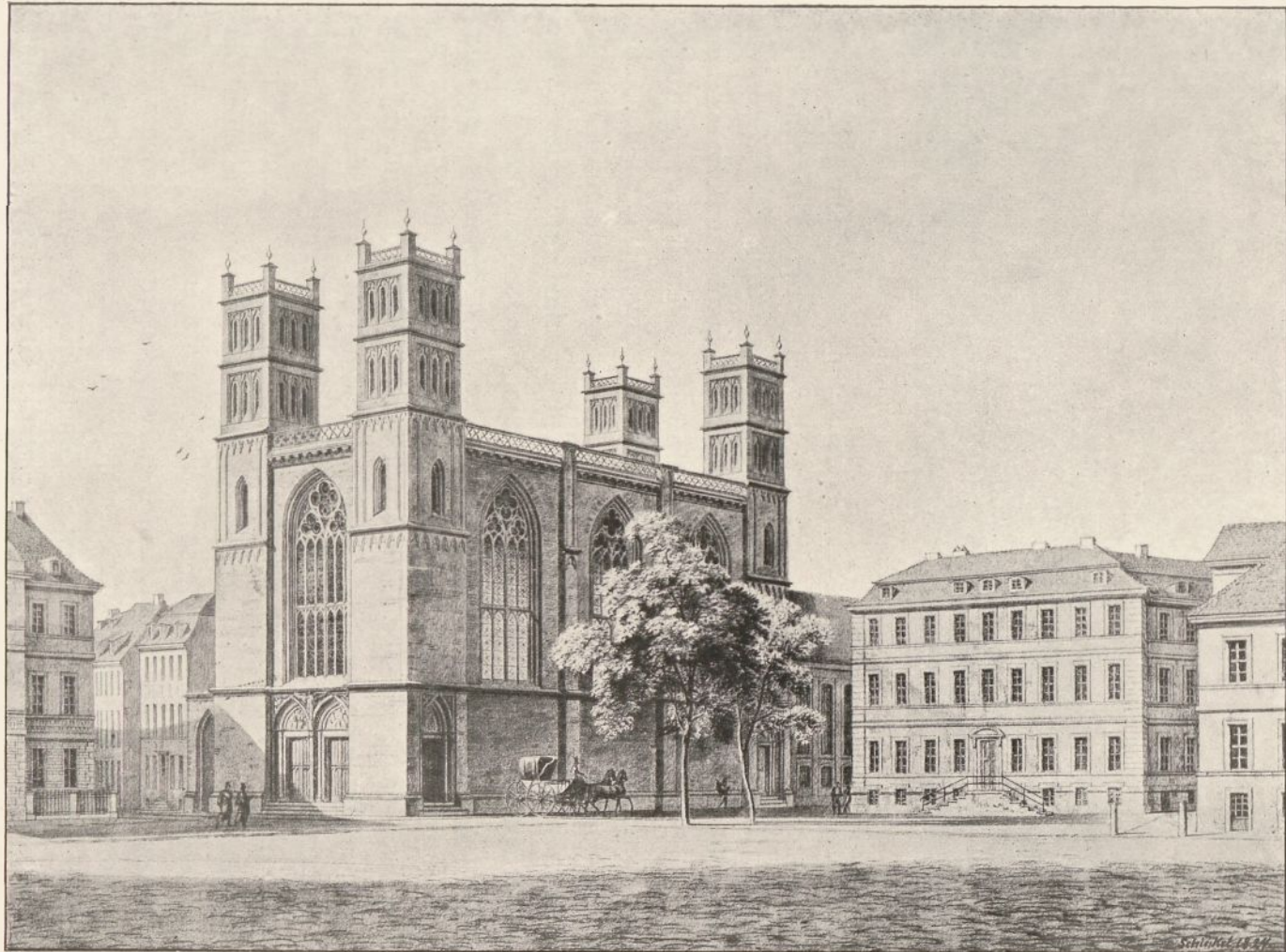


Aber auch hier entspricht der zur Ausführung gelangte Entwurf nicht dem, was Schinkel von sich aus als wünschenswert erschienen war. Als im Jahre 1821 die Aufgabe zuerst an ihn herantrat, hatte er sie durch enge Anlehnung an einen bestimmten antiken Tempel, die „Maison carrée“ in Nîmes, zu lösen versucht. Im folgenden Jahr bringt er ein zweites Projekt: ein mit vier Flachkuppeln überwölbtes Langhaus, Emporen zwischen den eingezogenen Pfeilern, nach außen geradwandig geschlossen. Mag man auch hier an verwandte Raumgliederungen älterer Zeit erinnert werden — die zeitlich nächste Analogie für die Flachkuppel mit den durch Gurten verbundenen Pfeilern als Widerlager findet sich im französischen Klassizismus —, dieser Entwurf ist doch weit selbständiger durchgebildet als der erste. Er konnte nicht verwirklicht werden, vermutlich, weil der Kronprinz auf eine gotische Formulierung drängte. Hatte sich Schinkel beim Charlottenburger Mausoleum auftragsgemäß von der Gotik zum Klassizismus gewendet, so macht er jetzt die umgekehrte Schwenkung. Er legt 1824 einen Entwurf im Charakter der englischen „Chapels“ vor, „worinnen einige große Verhältnisse wirken und das Ganze sich eng zusammenschließt“. Einmal auf den „Mittelalterstil“ verwiesen, findet er in der englischen Gotik eine Ausdrucksweise, die seiner damaligen Anschauung am meisten entspricht, mehr als die norddeutsche Gotik, an die erst eine spätere nach „Heimatkunst“ trachtende Zeit anknüpfte. Die knapp umrissene Körperlichkeit der englischen Collegekapellen mit flachem Dach und Betonung der Horizontale empfand Schinkel gleichsam als klassizistische Gotik. Bereits im Entwurf zur Spittelkirche von 1819 hatte er Eindrücke einer Marienburger Reise mit denen englischer Bauten, die ihm aus Veröffentlichungen vertraut waren, verknüpft, um den Ausdruck zu erzielen, der seiner damaligen Vorstellung von Raum und Körper gemäß war. Im Entwurf zur Werderkirche wird das Englische noch stärker spürbar, völlig abhängig ist er auch hier nicht. Die seinem Gleichgewichtsverlangen entsprechende Anordnung der vier Türme ist sein Gedanke (Abb. 66). Beim schließlich bewilligten Projekt hat er sich mit zwei

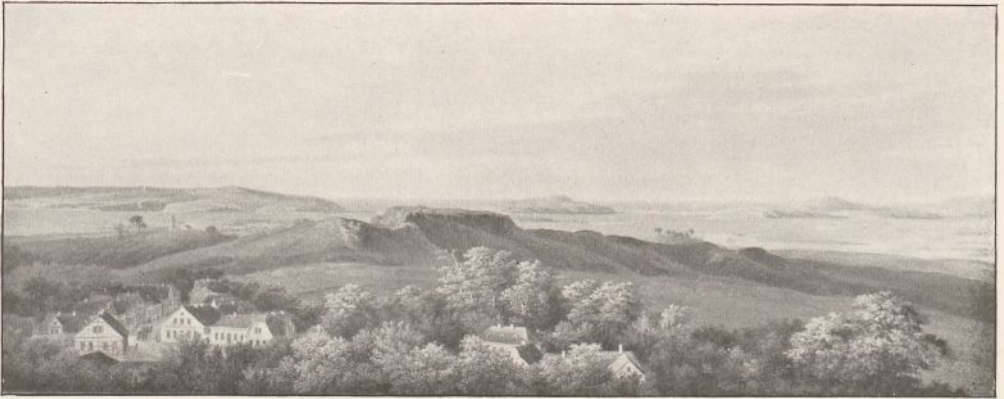
Fronttürmen begnügen müssen, wie denn auch sonst der 1825 begonnene Bau, den er nicht selbst leitete, von Schinkels früheren Intentionen abweicht. Immerhin ist die Werdersche Kirche allein schon als erster Backsteinbau der neueren Zeit für Berlin von Bedeutung. Und wenn Heinrich Heine ihn abfällig als einen „gotischen Dom in verjüngtem Maßstab“ bezeichnet, so verkennt der Spötter gerade das, was ihn vor vielen gotischen Miniaturkathedralen des späteren Jahrhunderts auszeichnet. Denn mit sicherem Instinkt hat Schinkel die maßstäblichen Bedingungen des räumlich beschränkten Gebäudes erfaßt. —

SEITDEM ihn die architektonischen Aufgaben in Anspruch nahmen, ist er zum Malen selten gekommen. Er hat niemals einen Bauauftrag der Malerei zuliebe zurückgewiesen. Sie blieb den spärlichen Mußestunden vorbehalten. So entstanden während einer Erholungsreise im Sommer 1821 Landschaften von der Insel Rügen und der Stettiner Gegend, die sich zum Teil schon durch das Motiv, die Überschau auf ein weites Gelände, von den früheren Kompositionen unterscheiden (Abb. 67). Er verzichtet auf einen Bildbau im Sinne der heroischen Landschaft, verzichtet auch auf Stimmungsfaktoren Friedrichschen Gepräges. Er sucht den Eindruck des Landes schlicht, ohne Kulissengliederung zu fassen. Zugleich erzielt er in der Farbe eine Frische und Unmittelbarkeit, wie sie seiner Malerei, als er sie noch als Beruf ausübte, selten eigen gewesen war. Das gilt auch von einer Ansicht der Stubbenkammer, die ihrem Stil nach und auf Grund einer brieflichen Bemerkung Schinkels an Rauch in die gleiche Zeit gesetzt werden darf.

Mit der „Blüte Griechenlands“ kehrt er 1825 wieder zu den kulturgeschichtlich lehrhaften Darstellungen früherer Jahre zurück. Aber es ist ein kunstvollere Bau, eine klarere Formanschauung, auch im Figürlichen. Auf großer Fläche bindet er die mannigfaltige weite Szenerie zu einem festeren Gefüge als ehemals. Anders aber nun als in seinen architektonischen Meisterwerken, wo er mit wenigem viel zu sagen wußte, vermag er als Maler nicht auf gegenständlichen Reichtum zu



66. Berlin, Entwurf zur Friedrich Werderschen Kirche



67. Rugard auf Rügen, 1821

verzichten. Es kam ihm nicht in den Sinn, sein Thema durch ein großes Motiv sprechen zu lassen. Er gab vielmehr gleichsam ein Kompendium dessen, was er als Bildungsideal in sich trug. Und wie in den älteren Gemälden dieser Richtung schildert er auch jetzt nicht das Land, das trümmerbedeckt von Vergangenen redet, sondern das tätig fruchtbare Wirken des hellenischen Tages, der ihm unvergängliche lebendige Gegenwart bedeutet. Dieses Bild, das uns mehr als ein lauterer Bekenntnis Schinkels zum Griechentum denn als schöpferische Leistung der Malerei gilt, erregte bei den Zeitgenossen, wie Bettina gelegentlich einer enthusiastischen Beschreibung an Goethe berichtet, „allgemeine Bewunderung und Verwunderung“. Als Geschenk der Stadt Berlin zur Hochzeit der Prinzessin Luise mit dem Prinzen Friedrich der Niederlande ist es in den Haag und von dort nach Neuwied gekommen.

In den folgenden Jahren wagt sich Schinkel auf ein Gebiet, dem er sich bisher nur selten zugewendet hatte, das der Historie und Allegorie. Im Jahre 1826 überreicht er dem König Entwürfe mit biblischen Darstellungen für die Kapelle im späteren Kronprinzenpalais. Sie verdienen ebensowenig aus der Vergessenheit hervorgezogen zu werden wie die figürlichen Kompositionen, die er aus Anlaß der Befreiungskriege erdacht hatte. Auch das antikische Idyll eines Knaben und Mädchens in lebensgroßen Figuren von 1827 zeigt die Grenzen seiner Begabung.

Schinkel mag es als eine Vorstudie betrachtet haben zu dem großen Unternehmen, mit dem er im nächsten Jahre begann und das ihn bis 1832 beschäftigte: den figurenreichen Entwürfen für Treppenhaus und Wandelhalle des Museums. Sie sind nach seinem Tode unter Cornelius' Leitung, der diesen Arbeiten innerlich fernstand, mit wenig Verständnis auf die Wand übertragen worden, überdies heute von der Witterung arg mitgenommen. Um einen Begriff von Schinkels Absicht zu gewinnen, hat man sich an die in Deckfarben ausgeführten Entwürfe zu halten, die das Schinkel-Museum aufbewahrt. Die Fülle des Gegenständlichen ist bei Kugler und Waagen ausführlich beschrieben. Hier muß ein kurzer Hinweis genügen. Die Hauptdarstellungen gehören der Rückwand der Halle zu beiden Seiten des Treppenhauses. Auf der einen ziehen die Götter Griechenlands in lockerer Folge am Himmel dahin, von Saturn und Jupiter, die aus dem Dunkel aufsteigen, bis zu Helios, der im kühlen Morgenlicht mit seinen Rossen einherfährt (Abb. 69). Alle sind von einer milden Idealität, auch „der schlummernde Krieg“. Die „Entwicklung des Lebens auf der Erde“ ist das Thema des anderen Bildes, ein Hymnus auf das goldene Zeitalter. An bewaldeten Hängen und Gewässern reihen sich mannigfaltige Gruppen zu einer beweglich schwingenden Kette aneinander. Nicht in der einheitlichen Bewegung, von der der Götterzug getragen ist — doch besteht auch hier eine fortlaufende Folge über den langen Streifen, sowohl durch das gedankliche Programm und die figürliche Verknüpfung wie durch das Wirken des Lichts. Wohl drängt es Schinkel in erster Linie zur Figur: in der menschlichen Gestalt sah der Klassizist in ihm die höchste Aufgabe bildnerischen Strebens. Aber zugleich verbindet sich damit wie beim ersten Bilde das Verlangen, der Farbe und dem Licht eine kompositionelle und sinnbildliche Rolle zuzuweisen: „Vom Morgen zum Abend, vom Frühling zum Winter“ vollzieht sich die Entwicklung des Lebens. Die Darstellung beginnt mit der im Frühlicht, unter jungem Grün ruhenden Sibylle, in der Mitte des Weges liegt der unter Pegasus' Hufschlag entsprungene Quell im sommer-



68. Blick auf das Adriatische Meer bei Triest, 1830

lichen Glanz des Mittags, und am Ende tanzen die Musen ihren Reigen im nächtlichen Dunkel unter entlaubten Bäumen. Psyche entzündet die Lampe einem Alten, der im Anblick des gestirnten Himmels versunken sitzt . . .

Bei der Sensibilität, mit der das Atmosphärische vorgetragen ist, kann man sich an Otto Runge erinnert fühlen. Einem strengen Klassizisten wie Carstens wäre die Bedeutsamkeit, die Schinkel der Farbe und dem Licht einräumt, befremdend gewesen, und auch Cornelius hat „an den unpassenden koloristischen Effekten und dem Unarchitektonischen der Komposition“ Anstoß genommen.

Daß er den Hauptstreifen der Wand nicht in Felder teilt mit in sich geschlossenen Bildgefügen, ja auch innerhalb der Komposition von bestimmenden Zäsuren absieht zugunsten eines fortlaufenden Geschehens, weist auf eine Anschauung hin, die sich vom klassizistischen Kanon zu befreien trachtet. Das ist ein neues Moment in der gleichzeitigen Malerei. Aber es darf nicht übersehen werden, daß es sich im ganzen mehr um die gedankenvolle Poesie eines empfindsamen Geistes handelt als um die Äußerung eines ursprünglichen bildnerischen Gestaltungsvermögens.



69. Entwurf zu den Museumsfresken (Teilansicht)

Man denke beim Tanz der Musen etwa an die Stärke sinnlicher Phantasie eines Schwindschen Elfenreigens! Bei Schinkel geht die Mehrzahl der figürlichen Motive auf bereits einmal Geprägtes zurück, abgeleitet mit einer liebenswürdigen Befangenheit, die sich wesentlich unterscheidet von dem schöpferischen Verhältnis, mit dem der Architekt Schinkel der Vergangenheit gegenübersteht.





ANHANG  
PLASTIK UND KUNSTGEWERBE

**I**N der Überzeugung, daß der Architekt „in seinem Wirkungskreise die gesamte schöne Kunst umfassen müsse“, hat Schinkel auch den figürlichen Schmuck seiner Bauten in seine Entwürfe mit einbezogen und auch für Standbilder Ideen zu Papier gebracht. Er selbst hat sich als Bildhauer nicht betätigt. Sein Anteil an der Geschichte der Plastik beschränkt sich im wesentlichen darauf, daß er die besten Bildhauer seiner Zeit zur Mitarbeit heranzog und sie seinerseits bei den ihnen gestellten Denkmalaufträgen als Architekt unterstützte. Unter allen Künsten war Schinkels Generation für Skulptur verhältnismäßig am wenigsten begabt, und daß auch Schinkel keinen starken Sinn für plastische Körpergestaltung besessen hat, das bezeugen seine architektonischen Werke.

War er sich selbst immer über die Grenzen seiner bildhauerischen Fähigkeit im klaren? Man möchte daran zweifeln, wenn man den um 1815 entstandenen Entwurf zum Siegesbrunnen mit der Kolossalfigur des preußischen Genius betrachtet, den er in seine Sammlung architektonischer Entwürfe aufgenommen hat. Oder wenn er im Jahre 1817 für Wittenberg „ein großes Sculptur Monument für Luther“ zeichnet, ein Standbild in einer mit figurenreichen Reliefs geschmückten Halle, und die Befürchtung äußert, die Welt werde mit Schadows einfacher Statue abg gespeist werden – wie es denn auch geschah. Schinkels Anteil beschränkte sich auf den gotischen Baldachin aus Gußeisen.

Am glücklichsten ist er dort, wo der Nachdruck auf dem Architektonischen liegt: beim Denkmal für Louis Ferdinand auf dem Schlachtfeld von Saalfeld (1821. Abb. 70), beim Grabmal für Scharnhorst auf dem Berliner Invalidenfriedhof (1821. Abb. 71). Oder dort, wo er wie zu Rauchs Standbildern für Blücher, Bülow und Scharnhorst die Sockel zu zeichnen hatte. In diesen Arbeiten bewährt sich sein sicheres Empfinden für Proportion und Relief, wobei zu bemerken ist, daß der Standort der Feldherren am Opernplatz ursprünglich beträchtlich höher projiziert war – das Verhältnis von Sockel zu Figur sollte zwei zu eins betragen. Die Korrektur erfolgte auf Befehl des Königs.

Problematischer erscheinen Schinkels Bemühungen um die das Zeitalter am meisten beschäftigende Aufgabe, das Denkmal für Friedrich den Großen. Gilly hatte das Standbild in einen geschlossenen Raum hineingestellt, weil er im architektonischen Körper allein die Möglichkeit einer monumentalen Wirkung erkannte. Schinkel verlangt auch hier nach einer aufgelockerten Form, einer bewegteren Silhouette. Friedrich, in vergoldeter Bronze frei gegen den Himmel als römischer Imperator auf einer Quadriga: so lautet der Entwurf von 1822, wobei die Aus-



70. Entwurf zum Denkmal für Prinz Louis Ferdinand

führung des Figürlichen, wie aus dem ständigen Gedankenaustausch der beiden Freunde über das Thema zu entnehmen ist, Rauch zuge-dacht war. Als im Jahre 1829 neue Vorschläge gewünscht werden, legt Schinkel alsbald eine reichhaltige Musterkarte vor. Die Fassung des Themas als Trajanssäule gibt er nur, weil Friedrich Wilhelm III. sie von ihm verlangte. Dagegen empfiehlt er von neuem jenes Viergespann, diesmal auf hohem Unterbau, der eine Cella für Reliquien umschließen sollte (Abb. 72). Die Wahl des Platzes, im Lustgarten unmittelbar neben der Schloßbrücke, also nicht in einer achsialen Beziehung zu Platz oder

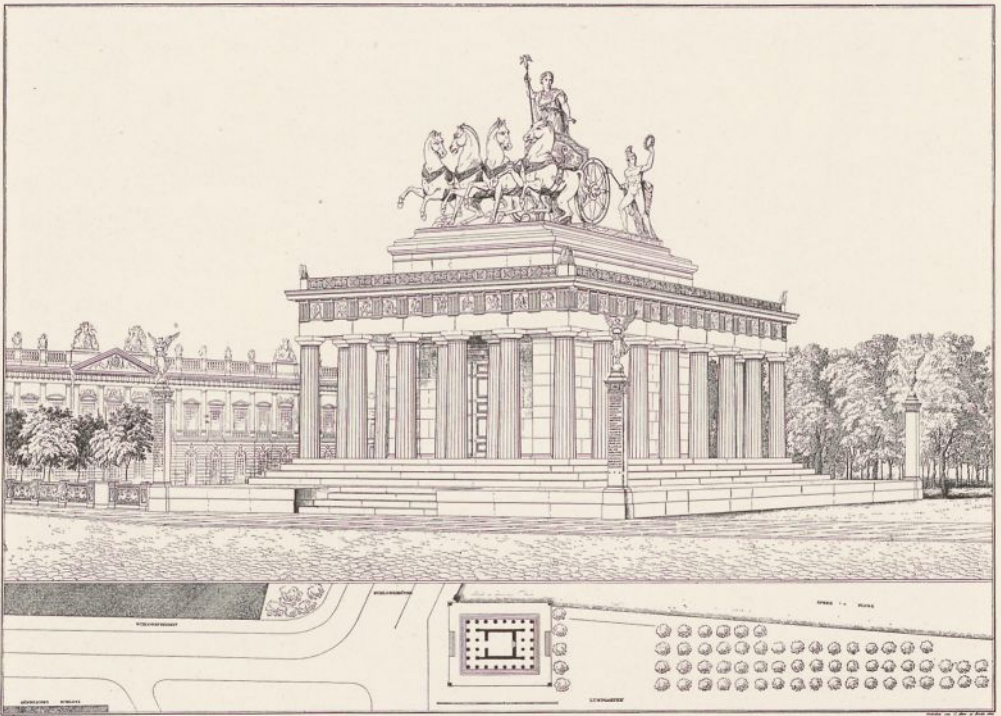
Straßenzug, erinnert eher an die Art mittelalterlicher Anordnung als an die im Barock übliche. Vielleicht haben wir hier den glücklichsten Einfall Schinkels für das Thema. Denn der andere Entwurf, eine Reiterfigur, die sich aus der Mitte eines dreiflügeligen Portikus erheben sollte, erscheint als eine zu starke Belastung für diese Stelle. Noch bedenklicher aber in räumlicher Hinsicht ist der Plan, die Quadriga zwischen Schloß und Dom vor einem mächtigen architektonischen Hintergrund aufzustellen, Terrassengärten über Säulenhallen, in der Mitte hoch thronend ein Peripteros. Diese im Maßstabe mit der Schloßfassade wetteifernde Anlage würde, nach einer Äußerung Schinkels an Rauch, „erst die große Partie der Stadt vom Brandenburger Tor her vollenden und das schönste Point de vue abgeben“. Hatte doch Schinkel damals auch sonst für das Bildmäßige, die landschaftliche Wirkung eines Bauwerks ein feineres Organ als für seine körperlich-plastische Haltung im Raum! Das gilt auch von den übrigen Entwürfen, auf die hier nicht eingegangen wird.

Die seinen Denkmälern zugrunde liegende Idee ist noch die des Klassizismus: die Huldigung an einen überpersönlichen Heros — während dann Rauch seinen Helden in eine individuell bedingte, historische Wirklichkeit gerückt hat. Schinkels Entwürfe sind bezeichnend für das Suchen nach neuen Möglichkeiten, das in diesen Jahren für seine gesamte Tätigkeit charakteristisch ist und das ihn auch auf dem Gebiet des Denkmalbaues zu Ideen geführt hat, die im späteren Verlauf des Jahrhunderts wieder auftauchen — dann allerdings in einer theatralischen Verwandlung, die Schinkels Entwürfen fremd ist.

In seinem eigentlichen Element bewegt er sich, wo es eine sinngemäße Bekrönung seiner Bauten durch Skulptur galt und er aus dem Geist des Gebäudes heraus den Bildhauern Motiv, Maßstab und Umriß des figürlichen Schmuckes zeichnete. Den verständnisvollsten Interpreten seiner Ideen hat er hier in Friedrich Tieck gefunden. Von ihm stammen die Figuren auf dem Schauspielhaus: Pegasus, Apollo und die Musen; auf dem Museum: die Rossebändiger und der erst nach Schinkels Tode aufgestellte Pegasus.



71. Berlin, Grabmal für Scharnhorst

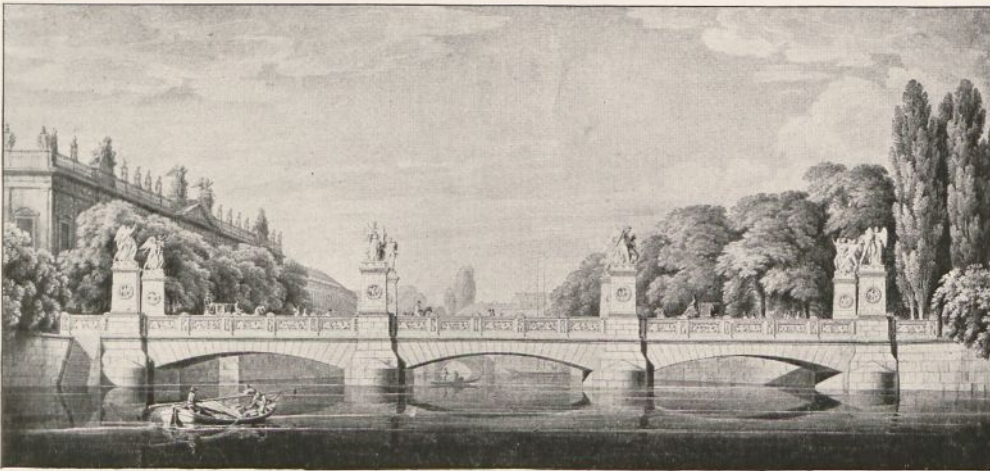


72. Entwurf zum Denkmal Friedrichs des Großen, 1829

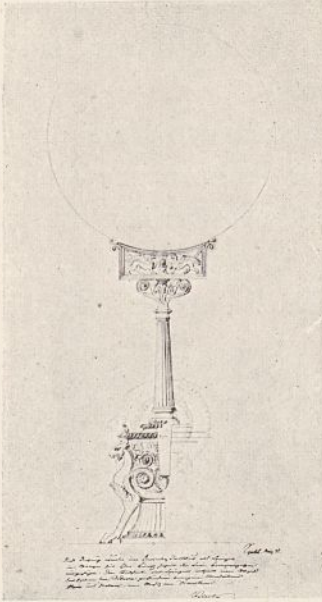
Die Begrenztheit von Schinkels körperlich-plastischem Ausdrucksvermögen läßt ihn sich in der Bauornamentik, im Relief, unbefangener bewegen als in der Freiskulptur. In guter Stunde entstand der Entwurf zum Geländer der Schloßbrücke mit Seepferden und Tritonen (Abb. 73 u. 75), ausgeführt 1824 in der Berliner Königlichen Eisengießerei, für die Schinkel seit seinem Eintritt in die Bauverwaltung bis gegen Ende der dreißiger Jahre Vorlagen verschiedenster Art gezeichnet hat. Unter den für seine Bauten verwendeten Entwürfen sind die durch Tieck modellierten Türen der Werderschen Kirche bemerkenswert, auch insofern, als die in kreisrunde Felder komponierten Engel in ihrer antikischen Erscheinung sich nicht dem Stil des Gebäudes anpassen. Wie denn ja auch die Figuren am Kreuzbergmonument von Rauch, Tieck und Wichmann in ihrem romantisch idealisierenden Gepräge sich von der architektonischen

Formensprache des Denkmals sondern: Es ist bezeichnend für das lockere Verhältnis der Zeit zum Mittelalter, daß die Plastik der Baukunst auf ihren neugotischen Wegen niemals gefolgt ist.

Der kleine Maßstab war der Schinkelschen ornamentalen Begabung, ihrer gefälligen Eleganz, von Vorteil. Darum gehört der bronzene Brunnen, der 1827 nach seinem Entwurf für den Hof des Gewerbeinstitutes modelliert, später im Vestibül von Charlottenhof aufgestellt wurde, zu seinen erfreulichsten Arbeiten dieser Art (Abb. 78). Nach einer Bemerkung Beuths wurden von den zierlichen Gruppen der Wassergötter auf dem Schalenrand zwei unter Aufsicht von Tieck, je eine unter der von Rauch und Wichmann ausgeführt. Allgemein gilt der hier von Beuth nicht erwähnte junge Oberschlesier August Kiß, den Schinkel seit Ende der zwanziger Jahre häufig beschäftigte, als Bildhauer des Brunnens. Die Mehrzahl der späteren Arbeiten, die nach Schinkels Zeichnungen durch Kiß ausgeführt wurden, ist von geringerem Wert: die Altarfigur eines Christus auf der Weltkugel, blutlos wie alle religiösen Darstellungen Schinkels (1833), die Gruppen im Giebel des Steuergebäudes am Museum (1832) und der Sternwarte in Berlin (1835), die Kanzel in der Potsdamer Nikolai-kirche u. a. m. Schinkel bestimmte in den meisten Fällen als Material den



73. Berlin, Schloßbrücke



74. Entwurf zu einem gußeisernen Spiegel

Zinkguß, von dessen Vorzügen er durch die Versuche des Moritz Geiß alsbald überzeugt war. Er trat für das unerquickliche Material mit der Anteilnahme ein, die er neuen Techniken stets entgegengebracht hat. Sind doch auf seine Veranlassung schadhafte Dachfiguren auf Potsdamer Schlössern durch Zinkgußkopien ersetzt worden, hat er doch Bilderrahmen, die „Schinkel-Rahmen“ des Berliner Museums, mit Zinkpalmetten verziert und sogar Möbel in Zinkguß herstellen lassen! Als Geiß 1840 ein Vorlageheft mit Zinkgußornamenten herausgab, konnte er ein empfehlendes Gutachten des Meisters zum Abdruck bringen.

Es gibt keinen Bezirk bildnerischen Schaffens, auf dem Schinkel sich nicht von früh auf versucht hat. Dabei trieb ihn gewiß nicht persönlicher Ehrgeiz, vielmehr die Überzeugung, im Bereich seines Könnens der künstlerischen Kultur seines Volkes dienen zu müssen. Neben der Gestaltungsfreude mag das Gefühl, eine Pflicht zu erfüllen, bei der Übernahme mancher Aufträge mitbestimmend für ihn gewesen sein.

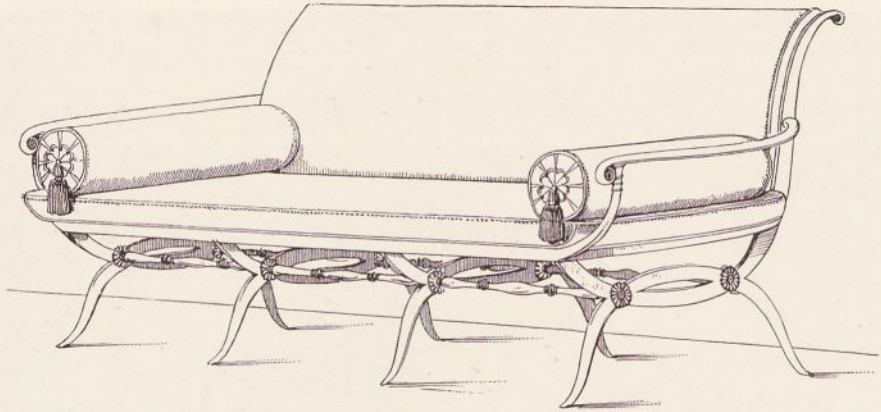
Zumal auf dem Gebiet des Kunstgewerbes wird er immer lebhafter empfunden haben, daß alle Kraft notwendig sei, um die drohende Krisis zu überwinden. Sein guter Wille war vergeblich. Auch Schinkels Eingreifen hat die Entwicklung zu gefühllosem Surrogat in Form und Material nicht aufhalten können. Ja, man muß sagen, daß die Mehrzahl seiner kunstgewerblichen Entwürfe sich kaum durch eigentümliche Formgebung vor anderen auszeichnet. Seine ornamentale Phantasie war nicht bedeutend. Und wie der ganzen Zeit, so fehlte auch Schinkel die Sinnlichkeit, einen Gegenstand aus den Bedingungen eines bestimmten Materials bildnerisch zu erfassen. Seinen Vorlagen zu Vasen, Schalen





75. Füllung vom Geländer der Schloßbrücke

und Leuchtern kann man nicht ansehen, ob sie für Metall oder Porzellan gedacht sind. Die Zeit freilich empfand es als einen Vorzug, wenn ein Entwurf für verschiedenerlei Material verwendet werden konnte. In den „Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker“, die von 1821 bis 1837 auf Beuths Veranlassung von der Königlich Technischen Deputation für Gewerbe heftweise herausgegeben, in der Hauptsache Schinkel'sche Ideen enthalten, wird z. B. bei dem „Entwurf zur Verzierung eines Teppichs oder Tafeltuchs“ bemerkt, das Muster stamme von einem römischen Gefäß, und bei der Zeichnung zu einer Damastserviette hebt Beuth lobend hervor, daß hiernach musivische Fußböden ausgeführt seien. Das kennzeichnet die abstrakte Denkweise der Epoche. Einzelne unter Schinkels Entwürfen, namentlich zu Gefäßen, erfreuen durch den gefälligen Umriß und die geschmackvolle Verteilung der schmückenden Akzente. Es ist mehr das lineare als das plastische Element, worin er sich fruchtbar ausspricht.

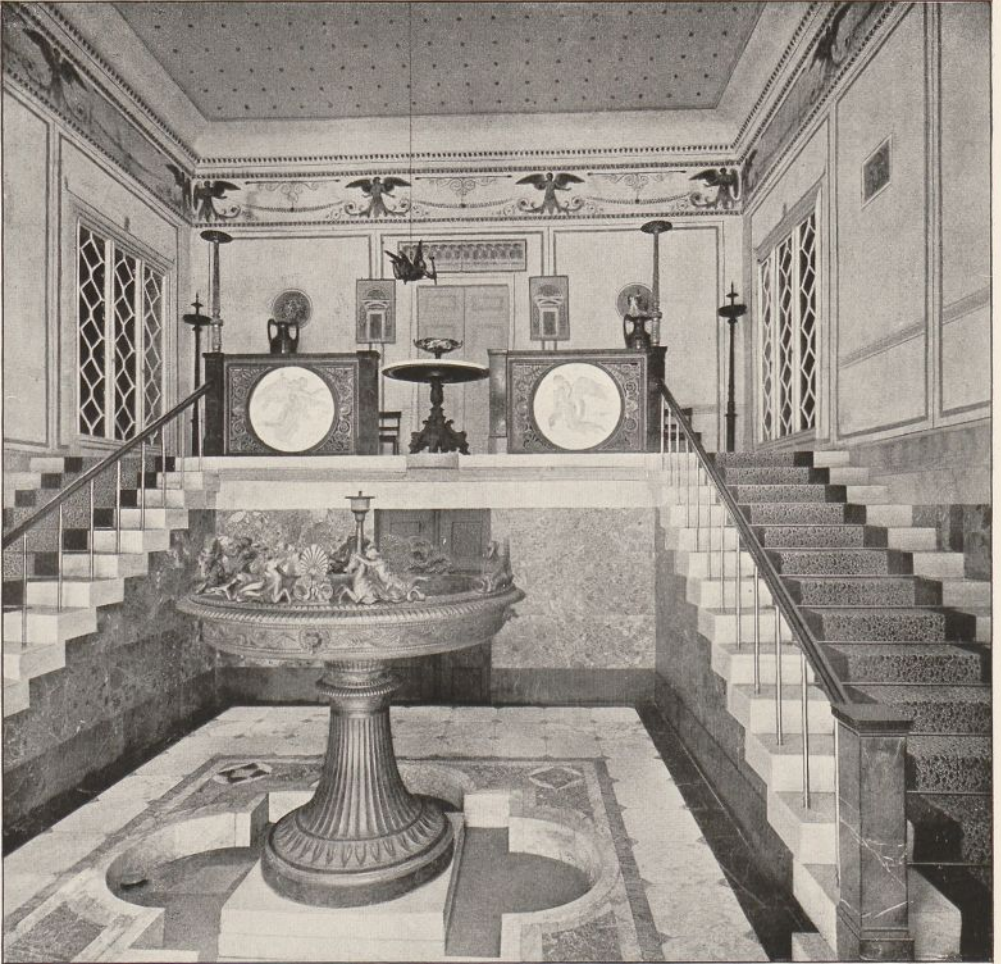


76. Sofaentwurf

So steht es auch mit seinen Möbeln. In Entwürfen seiner Frühzeit hält er sich getreulich an die schwere prunkhafte Gestaltung, wie sie Gilly aus Frankreich übernommen hatte (Abb. 7). In den Sesseln und Stühlen, die dann gegen Ende der zwanziger Jahre nach Schinkels Zeichnungen für die prinzlichen Palais ausgeführt wurden, haben sich — der Entwicklung seiner Architektur entsprechend — die Formen ins Leichtere und Feingliedrige gewandelt. Sie erscheinen, wie E. von Sydow bemerkt, „zierlicher, zarter, anscheinend zerbrechlicher und blutloser als die prächtigen Kolosse des französischen Empire“. Der Eindruck des Dürren steigert sich dort, wo die Gliedmaßen aus Eisen oder Zinkguß hergestellt sind. Die Ornamentik wird durch Akanthus, Palmetten und Sphinxen bestritten, ohne daß hierbei Schinkels eigene Phantasie wesentlichen Anteil hat. Die maßvolle Verwendung von Schmuck und die Feinsinnigkeit in der Durchbildung des Gerüsts — darauf beruht in der Regel die Qualität dieser fürstlichen Möbel. Einfache bürgerliche Exemplare haben sich auf Grund von verwandten Zeichnungen bisher nur vermutungsweise auf Schinkel zurückführen lassen. Ob die Schreibsekretäre, an denen Motive seiner Bauten, Wache und Museum, verwendet sind, nach seinen Angaben gearbeitet wurden, ist nicht sicher. Ja, es erscheint zweifelhaft, daß Schinkel selbst derartige Anleihen aus seinem architektonischen Werk gemacht hat. In der bedachtsam er-



77. Charlottenburg, Wohnzimmer im Kasino



78. Brunnen im Vestibül von Charlottenhof

rechneten, ausgewogenen Proportionierung und dem zurückhaltenden Relief ihrer Glieder stimmen sie allerdings mit seiner Ausdrucksweise überein. Neben einem Sekretär des David Roentgen wirken auch sie als Zeugen eines kühleren, reflektierenden Empfindens.

NEUE WEGE

**M**AN hat gemeint, Schinkels Entwicklung verlaufe, seitdem er mit Wache und Schauspielhaus seinen baumeisterlichen Weg gefunden habe, ohne erhebliche Wandlung bis zum Ende. Nun gibt es allerdings Bauten der späteren Zeit, die sich auf den ersten Blick nicht wesentlich von den Meisterwerken der zwanziger Jahre unterscheiden. Doch wird bei näherer Betrachtung auch in ihnen ein Wandel der Anschauung spürbar.

Eine große Anzahl seiner Arbeiten aber zeigt mit unmittelbarer Deutlichkeit, daß in den Jahren, die auf den Aufenthalt in Frankreich und England folgen, sich ein Umschwung in Schinkels Auffassung vollzieht. Ihm, der sich von Anbeginn an nie in sklavischer Abhängigkeit von der Historie gefühlt hat, immer beflügelt von vorwärts treibenden Kräften, scheint damals, als er aus Paris und London und den englischen Industriestädten nach Hause kam, besonders lebhaft zum Bewußtsein gekommen zu sein, daß in einer ehrfürchtigen Nachfolge, gleichviel ob der Antike oder der Gotik, die Gegenwart nur unvollkommen bestehen und gewiß nicht für die Zukunft den Boden bereiten könne. Das ist nicht so zu verstehen, als habe er von der französischen und englischen Kunst bestimmte Weisungen aufgenommen. Er verfolgt durchaus einen eigenen Weg. Aber der Umgang mit den ausländischen Architekten und die Bekanntschaft ihrer Werke hat ihn veranlaßt, sich selbst neue Ziele zu setzen und um neue Probleme zu ringen.

Unter den von ihm aufgeschriebenen Gedanken gibt es mehrere, von denen wir annehmen dürfen, daß sie in diesen Jahren entstanden sind. So der Satz: „Überall ist man nur da wahrhaft lebendig, wo man Neues schafft“, und vor allem die bedeutsame Überlegung, die Mackowsky ans Licht gezogen hat: „Warum sollen wir immer nur nach dem Styl einer anderen Zeit bauen? Ist das ein Verdienst, die Reinheit jedes Styls aufzufassen — so ist es noch ein größeres, einen reinen Styl im allgemeinen zu erdenken, der dem Besten, was in jedem andern geleistet ist, nicht widerspricht. Nur Mangel an Muth und eine Verwirrung der Begriffe und der Sitten, eine Scheu vor gewissen Fesseln der Vernunft

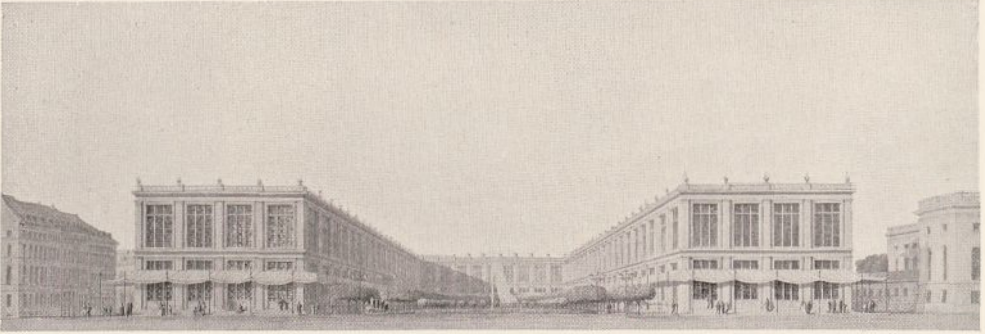


79. Entwurf zu einem Marstall

und eine Vorliebe für dunkles Gefühl und die Einräumung von dessen unbedingter Gewalt über uns ohne eigene Rücksicht auf die Verhältnisse im allgemeinen, die uns umgeben, und auf den Fortschritt, welchen wir auf unserem Standpunkt für die allgemeine Entwicklung des Menschengeschlechtes zu machen durch die Vernunft verpflichtet werden, kann von solchem Unternehmen abhalten.

Dieser neue Styl wird deshalb nicht so aus allem Vorhandenen und Früheren heraustreten, daß er ein Phantasma ist, welches sich schwer allen aufdringen und verständlich werden würde, im Gegentheil, mancher wird kaum das Neue darin bemerken, dessen größtes Verdienst mehr in der konsequenten Anwendung einer Menge im Zeitlaufe gemachter Erfindungen liegen wird, die früherhin nicht kunstgemäß vereinigt werden konnten.“

Die Wendung gegen das „dunkle Gefühl“ kann als eine Absage an die Romantiker gedeutet werden. Daß auch Schinkel bis zuletzt, und in den modernen Bestrebungen seiner Spätzeit mehr noch als in den Werken aus den Museumsjahren, mit der romantischen Geistesrichtung der

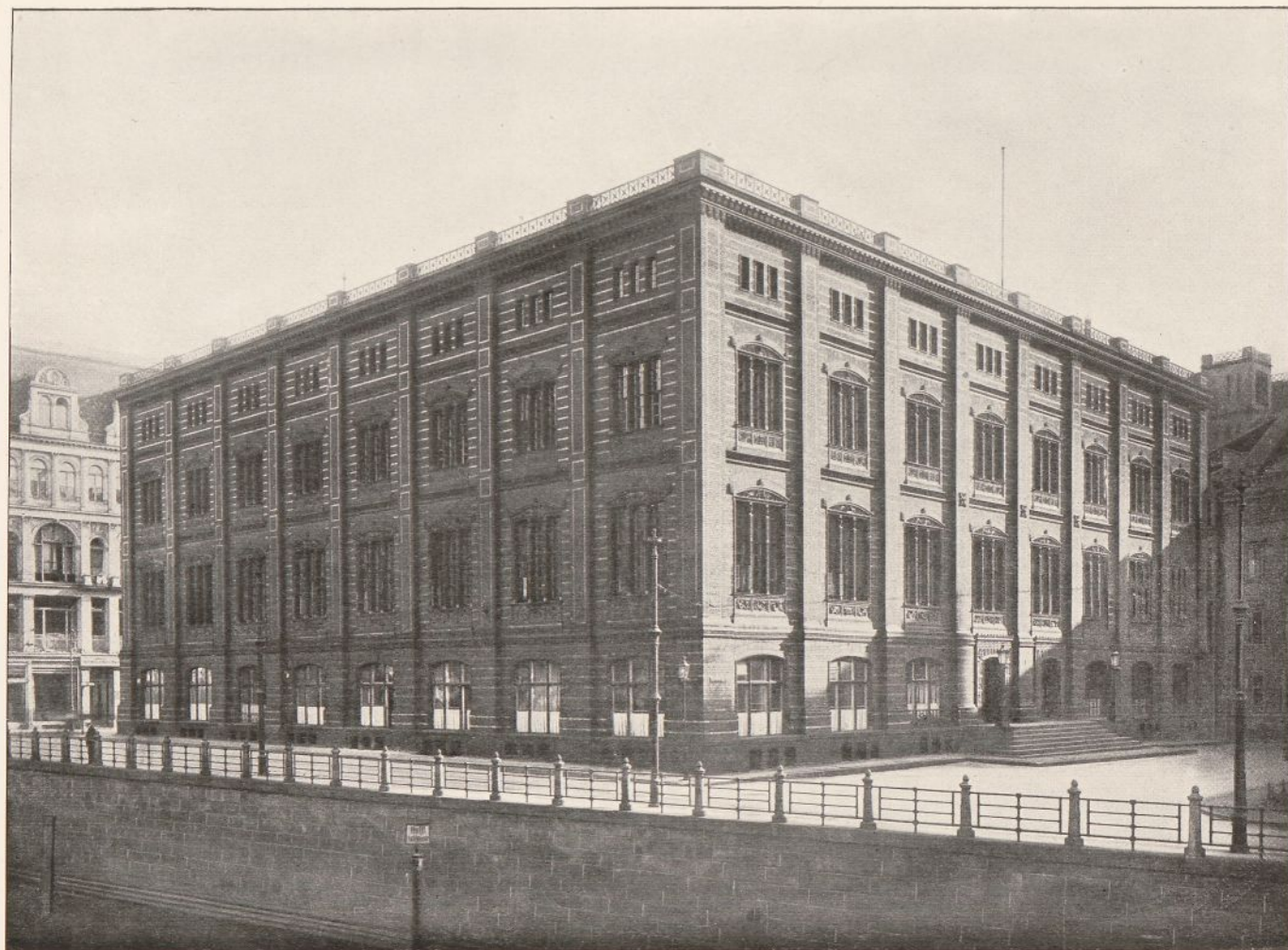


80. Entwurf zu einem Kaufhaus

Epoche verknüpft blieb, konnte ihm selbst nicht bewußt sein. Wogegen er sich sträubte, das war die unbedingte Hingabe an die Vergangenheit. Wie ein Echo Schinkelscher Gedanken klingt es, wenn Kugler 1835 im „Museum“ schreibt: „Die Geschichte kann nur unsere Schule sein. Die Form für die Gegenwart kann nur in der Gegenwart geboren werden.“

Auf ein bestimmtes Jahr läßt sich die Wandlung nicht festlegen. Ein neuer Zug kündigt sich bereits an im Entwurf zu einem königlichen Stallgebäude, das triangelförmig auf dem später von der Bauakademie besetzten Platz entstehen sollte (Abb. 79). Die dekorative Betonung seiner Fronten rechnet mit der Nachbarschaft des Schlosses, ohne daß dabei die Bestimmung des Gebäudes vergewaltigt wird. Stärker aber noch ist der frische Impuls zu spüren in dem aus demselben Jahre 1827 stammenden Plan zu einem Kaufhaus, das leider ebenfalls Entwurf geblieben ist (Abb. 80). Auf dem Grundstück der heutigen Staatsbibliothek gedacht, sollte sich der dreiflügelige Bau nach den Linden zu öffnen. Ein Gerüst von Pfeilern und bündig durchlaufendem Gebälk gliedert die gesamte Fassade in eine gleichmäßige Folge großer Rechteckfenster auf. Das Innere sollte in vier Geschosse geteilt werden, das zweite und vierte mezzaninartig für Wohnungen dienen. Vor dem Erdgeschoß sind „Zelte von Blech“ angebracht, dergleichen Schinkel kurz zuvor in Paris gesehen hatte. Mag sein, daß er von dieser Reise auch für das Thema als solches





81. Berlin, Bauakademie

die Anregung mitgebracht hat. In der Gestaltung aber völlig sein Werk, der Idee nach durchaus modern, soviel wir wissen ohne Auftrag, allein aus innerem Trieb entstanden, steht dieser Entwurf verheißungsvoll am Beginn der neuen, an fruchtbaren Gedanken reichen Phase der Schinkelschen Entwicklung.

Die Entwürfe zu einer Kirche in der Oranienburger Vorstadt von 1828 gehören schon völlig ihr an. Von ihnen wird nachher die Rede sein. Voran stehe der zur Ausführung gelangte Bau, der am markantesten für die neue Gesinnung zeugt: die Bauakademie, die 1831 entworfen, im folgenden Jahre begonnen und 1835 vollendet wurde (Abb. 81 u. 82). Auch hier war wie beim Museum der von Schinkel gewählte Bauplatz neu zu schaffen. Im Text zu seiner Publikation legt er ausführlich die praktischen und künstlerischen Vorteile dar, die durch den Neubau dem umliegenden Stadtteil erwachsen: bequeme Straßenverbindung, Erschließung weiteren Baugeländes, „Gewinn einer geregelten und besseren Ansicht dieses bis jetzt mit vielen verworren durcheinander gebauten Schuppen und schlechten Gebäuden belasteten Winkels der Stadt“ von der Lustgartenseite aus. Für diese Situation kam die Betonung einer einzelnen Schauseite nicht in Frage, alle vier Fronten des um einen Hof geordneten, auf quadratischer Grundfläche aufwachsenden Körpers sind gleichmäßig durchgebildet. Der für die Anlage wichtige Binnenhof ist dem heutigen Treppenhaus zum Opfer gefallen.

Die eigentümliche Bedeutung der Bauakademie beruht auf der Verbindung konstruktiver Prinzipien der Gotik mit der Flächengliederung und Formensprache klassischer Herkunft. Schinkel gibt dem gotischen Gerüst, das die gewölbten Räume verlangen, durch Strebepfeiler sichtbaren Ausdruck. Er folgt der mittelalterlichen Denkweise, von innen heraus die Fassade zu gliedern, auch darin, daß er im oberen Geschoß aus Rücksicht auf die andere Raumbestimmung – Dienst- und Wohnräume lagen über den Zeichen- und Hörsälen des ersten Stockwerks – die Fenster verkleinert und sie im Mezzanin zu Dreiergruppen sondert. Aber sein klassisches Empfinden fordert zugleich, daß eine Flächen-



82. Berlin, Portal der Bauakademie

proportion für die Fronten in Geltung bleibt, die, ohne den inneren Organismus zu vergewaltigen, doch ihr eigenes rhythmisches Leben nicht opfert. Wie ein Symbol des Schinkelschen Strebens erscheint im Relief der Türleibungen der Akanthus verbunden mit dem Eichenblatt und dem Ahorn. Im übrigen sind der schöne Terrakottaschmuck und vor allem die architektonischen Glieder, mit Ausnahme von einzelner mittelalterlichen Lehnung, klassischen Gepräges. Denn das unterscheidet ein Werk wie die Bauakademie von früheren Stilexperimenten aus der Zeit der Petrikerche, daß das Problem nun nicht mehr in einer Verknüpfung heterogener Formen gesehen wird, vielmehr in einer Durchdringung architektonischer Prinzipien, der gotischen Struktur mit der Flächenproportionierung des klassischen Fassadensystems. So kommt in der Bauakademie, die schon F. Adler als ein Erstlingswerk synthetischer Richtung bezeichnet hat, jenes Streben nach einem Ideal zum Ausdruck, das in der Geistesgeschichte der Epoche eine bedeutsame Rolle spielt: der Vermählung des Heidnischen und Christlichen, des Hellenischen und Vaterländischen, des Klassischen und Romantischen. Schinkel glaubte auf diesem Wege zu einer neuen „Renaissance“ zu gelangen, einer Renaissance, die der nordischen Kunst des 16. Jahrhunderts grundsätzlich verwandt ist, so andersartig auch die historischen Voraussetzungen und die künstlerischen Ergebnisse lauten.

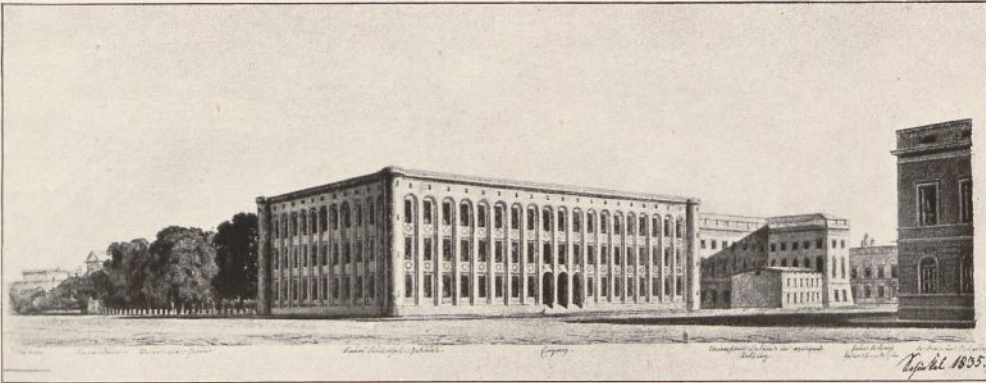
Von den Architekten der nachfolgenden Generation als ein in die Zukunft weisendes Werk gerühmt, steht die Gegenwart der Bauakademie fremder gegenüber als Schinkels anderen großen Schöpfungen. Liegt das daran, daß wir in ihr bei aller Anerkennung der feinsinnig überlegten Durchbildung und der bestrickenden handwerklichen Sorgfalt, die auch unter Schinkels Arbeiten hervorrage, doch in diesem „Euphoriongedanken“ einen erkältenden Hauch der Theorie verspüren, ein Bildungsprodukt? Oder rührt es daher, daß dieser Bau mit seiner differenzierten Flächengliederung seine Qualität nur in der Nahansicht zur Geltung bringt und als Körper noch weniger spricht als andere Schinkelsche Werke? Vielleicht hat auch das Material mit schuld. Gerade das,



83. Berlin, Feilnersches Wohnhaus

was die Zeitgenossen Schinkels bewunderten: das Scharfkantige der Ziegel, ihre vollendete Glätte, der matte Glanz der abgehobelten Flächen — „einem Marmor von sanfter rötlicher Färbung vergleichbar“ (Notizblatt des Architektenvereins zu Berlin 1833) — widerstrebt dem modernen Auge, das nach einer rauheren Oberfläche und einer gesättigteren Farbe des Backsteins verlangt. Schinkel selber hat die Wirkungsmöglichkeiten des neuen Materials bis ins einzelne durchdacht. So bemerkt er, er habe die Fläche mit glasierten Steinschichten durchzogen, „teils um die rötliche Farbe der Ziegel in der Masse etwas zu brechen, teils um durch diese horizontalen Linien, die das Lagerhafte des ganzen Baus bezeichnen, eine gewisse Ruhe zu gewinnen“.

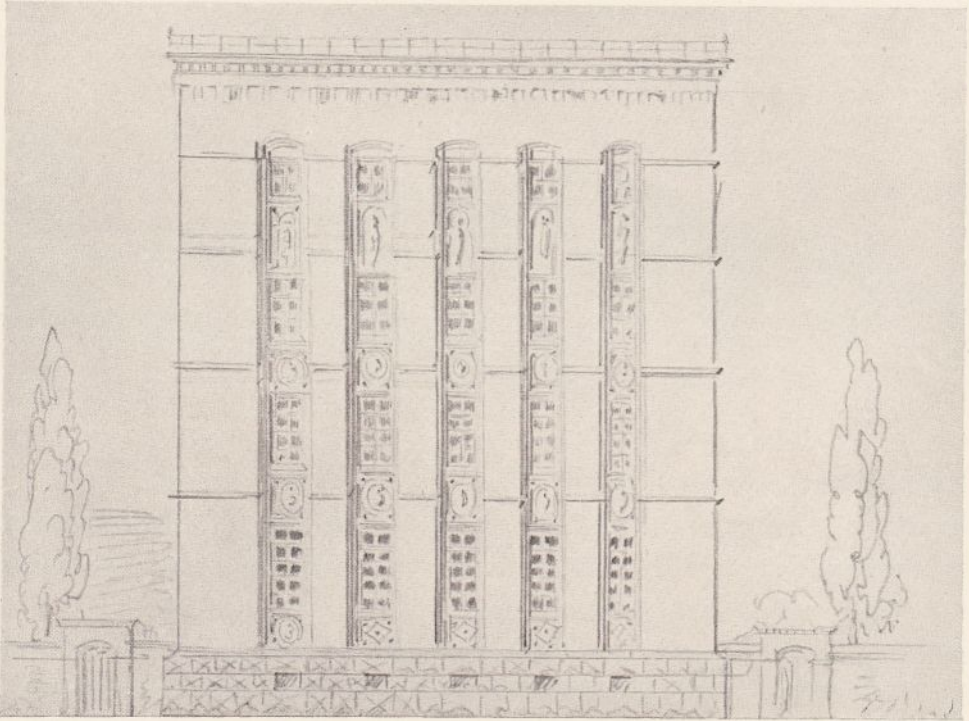
Die künstlerische Ausdrucksfähigkeit des unverputzten Ziegels hatte Schinkel bereits 1829 an einer kleinen Aufgabe, dem Wohnhaus des Ofenfabrikanten Feilner, dessen Werkstätten auch die vorzügliche Ausführung der Formziegel und Terrakotten für die Bauakademie zu danken ist, erproben können (Abb. 83) und hatte festgestellt, daß eine solche Front „weit dauerhafter, genauer, schärfer und charakteristischer“ sich darstellt als in irgendeiner anderen Fassung. Das kann die Fassade des Feilner-Hauses mit ihrer „reizvollen Bindung von Würde und Anmut“ (Mackowsky) noch heute bestätigen. Als unverputzter Ziegelbau geplant war auch das Bibliotheksgebäude, das 1835 entworfen, hinter der Universität seinen Platz finden sollte (Abb. 84). An den allseits gleichmäßig entwickelten Fronten ist die senkrechte Gliederung stärker betont als an der Bauschule. Man wird an das Thorner Rathaus erinnert. Aber Rundbogen verbinden die durchlaufenden Pfeiler, und von einer fest ruhenden Sockelbank steigen sie auf. Dem Sockel entspricht das kräftige Hauptgesims über dem Dachgeschoß, hinter dem sich, in der für Schinkels Spätzeit regulären Formulierung, das zum Binnenhof abfallende Pultdach verbirgt. Auch die runden Treppentürmchen an den vier Ecken überschneiden den wagerechten Abschluß nicht. Und schließlich dienen auch die Quadrat- und Kreisblenden unter den Fenstern einer den Aufstieg dämpfenden Tendenz. Ist also auch hier noch jenes



84. Entwurf zum Bibliotheksgebäude

klassizistische Abwägen spürbar, wieviel freier und kühner als an der Bauschule schaltet nun Schinkel mit dem, was ihm die Historie bietet! Er drängt nach einem Ausdruck, der erst zu Beginn unseres Jahrhunderts von neuem aufgefaßt und verwirklicht wurde. Und mit einem ihm sonst fremden, fast rücksichtslosen Selbstbewußtsein stellt er ihn neben das alte Universitätsgebäude. — In einer Variante dieses Entwurfs, die statt des rechteckigen Grundrisses ein Quadrat vorsieht, steigen an Stelle der Pfeiler dünne Runddienste auf, wie denn bei gleichartiger Gesamthaltung das Detail ins Kleingliedrige und Reichere umgesetzt ist. An den Portalen übernehmen Karyatiden die Funktion der gotischen Vertikalen. In diesen Zusammenhang wird auch die Fassade (Abb. 85) gehören, die mit ihrer straffen Pfeilergliederung und dem rhythmisch belebenden Wechsel der Stockwerkhöhe wie ein Entwurf des zwanzigsten Jahrhunderts wirkt. Für welche Art Gebäude sie gedacht war, ist unbekannt.

Für einfache „Nutzbauten“ war von Schinkel schon früher der unverputzte Backstein verwendet worden. An den Flanken der Wache hatte er nur als Füllmauerwerk gedient, am Leuchtturm in Arkona jedoch, im Jahre 1825 erbaut, bestimmt er den flächig und scharf geschnittenen Ausdruck. Ihm verwandt ist das im gleichen Jahre nach Schinkels Angaben errichtete Militärgefängnis in der Lindenstraße, dessen Front durch flache Blenden und breite Lisenen, zwischen Sockel



85. Fassadenentwurf

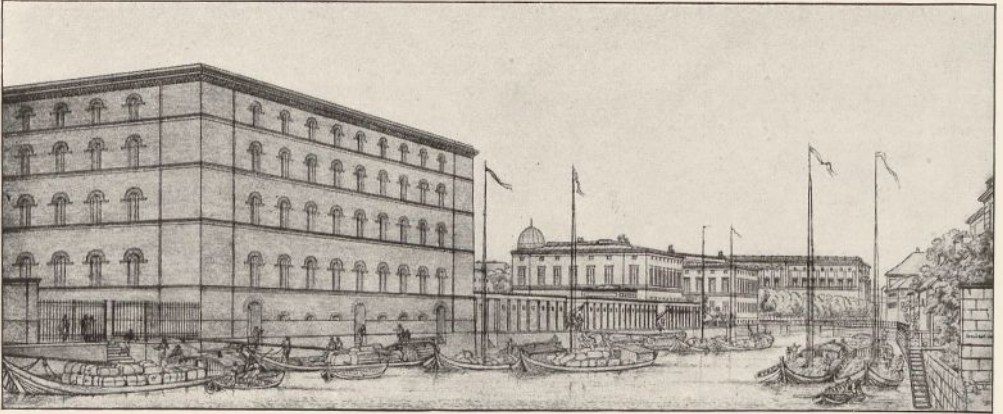
und vorragendes (hölzernes) Dachgesims eingespannt, ein militärisch schmuckloses, preußisch markantes Gesicht bekommt (Abb. 86).

Gegen Ende der zwanziger Jahre fand Schinkel für ein ebenso anspruchsloses, aber an seiner Stelle für das Stadtbild bedeutsames Thema eine Lösung, die für seinen von jeher auf das Zweckmäßige gerichteten Sinn ebenso Zeugnis ablegt wie für die frischen Kräfte, die damals seiner beweglichen Phantasie zuströmten: es sind das die Zollabfertigungsgebäude für Auslandsgüter, die sog. Packhofanlagen am Kupfergraben (1828–1832. Abb. 87). Vorhanden ist heute nur noch ein kleiner Teil der Wohn- und Bureauhäuser, bei deren Putzfassaden Schinkel auf die Nachbarschaft seines Museums Rücksicht nahm. Sie waren durch einen „galerieartigen Schuppen“, der sich unmittelbar am Wasser hinzog, mit einem fünfstöckigen Speicherbau verbunden, der auf quadratischer





80. Berlin, Militärgefängnis



87. Berlin, Packhofgebäude

Grundfläche als ein mächtiger, klar gegliederter und fest gefügter Block aus unverputztem Backstein emporstieg, dort, wo heute das Kaiser-Friedrich-Museum steht. Neben einem Salzmagazin, das 1834 auf der anderen Seite des Geländes hinzukam, ist er der architektonisch wertvollste Teil der Anlage. Spricht sich doch in ihm der Wille und die Fähigkeit Schinkels aus, eine Aufgabe, die noch bis in die Gegenwart hinein von Technikern als eine ausdruckslose Nützlichkeit behandelt wird, künstlerisch zu gestalten, ohne dem Sinn des Gebäudes durch formale Phrasen Gewalt anzutun. Zugleich kommt für die Einordnung dieses Speichers in die Gesamtanlage jene gelöste Einheit in Betracht, auf die Schinkels „landschaftliche“ Anschauung gestimmt ist. Sie wurde von Waagen empfunden, wenn er die schöne Wirkung dieser Gebäude in der Ansicht von der Schloßbrücke aus rühmt, „bei welcher sie in Verbindung mit dem Museum in glücklichen Verhältnissen hintereinander vortreten“.

Schinkels Wunsch, das Feilner-Haus möge Nachfolger finden, ist nicht in Erfüllung gegangen. Um so zahlreicher sind die Entwürfe, die sich aus dieser Zeit zu unausgeführten Wohnbauten erhalten haben. Einige davon hat er in seine große Publikation und in die „Grundlage der praktischen Baukunst“ aufgenommen, die Mehrzahl liegt in den Mappen

des Schinkel-Museums. Er, der damals vorausschauender vielleicht als bisher den Blick in die Zukunft richtete, war sich im klaren darüber, wie bedeutsam gerade dieses Thema für das zur Großstadt sich entwickelnde Berlin sein mußte. Er beschäftigt sich mit Reihenhäusern und frei stehenden Gebäuden, mit Einfamilienhäusern und Mietkasernen. Und auch hier überrascht die vordem in diesem Maße nicht vorhandene Mannigfaltigkeit neuer Ideen.

Neben Anlagen, die man als normal im Sinne der Zeit bezeichnen kann, gibt es solche, die einen fast extravaganten Charakter tragen, gewiß etwas, was dem Schinkel der klassischen Meisterwerke fremd war. So plant er z. B. ein Wohnhaus mit ineinandergreifenden Stockwerken, derart, daß Zimmer von verschiedener Höhe die Fassade zu einer eigentümlich bewegten Physiognomie veranlassen.

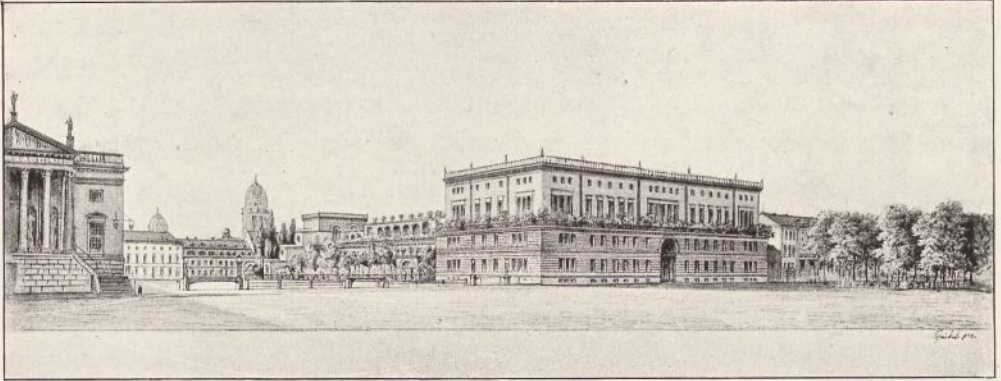
Sehr intensiv hat er sich damals um das Grundrißproblem bemüht, vor allem auch um das damals neu auftauchende, seitdem aktuell gebliebene: wie die Räume in der Etagenwohnung eines eingebauten Hauses am günstigsten aufzuteilen seien. Man tut Schinkel unrecht, wenn man seine Lösungen nach heutigen Anforderungen beurteilt. Aber man wird zugeben müssen, daß weder in der Frage des „Berliner Zimmers“ noch in der Anordnung der Nebengelasse sein sonst bewährter Sinn für Disposition sich besonders hervorgetan hat. So glücklich Schinkel in der Gestaltung einzelner Wohnräume gewesen ist, für ihre Verknüpfung, und noch dazu bei schwierigen Grundrißbedingungen, fehlte es ihm an plastisch-räumlichem Vorstellungsvermögen. Aus dem romantisch-klassizistischen Grundgefühl der Epoche ist es zu erklären, daß derartige Versuche gerade damals nicht, auch nicht von einem sonst umsichtigen Praktiker wie Schinkel, sogleich zu fruchtbaren Ergebnissen geführt werden konnten. —

Der Drang nach neuen Ausdrucksweisen hatte so tief Wurzel in ihm geschlagen, daß er auch dort, wo es sich um Aufträge von Bauherren handelte, die ihrem Herkommen nach konservativ gestimmt, Gewohntes erwarteten, wenn irgend möglich an seinen Intentionen festhielt: Wäh-

rend er noch beim Umbau des Palais Prinz Karl am Wilhelmsplatz (1827f. Abb. 88) sich klassizistisch verhalten hatte, sucht er in den Entwürfen zum Palais des Prinzen Wilhelm nach einer von der bisherigen abweichenden Gestalt. So zeichnet er 1830 für das Eckgrundstück am Opernplatz, auf dem dann Langhans' d. J. etwas trockener Bau entstand, einen Palast, der, „um die Beschränktheit des Bauplatzes zu verbergen“, in einer bis dahin bei Schinkel unerhörten dekorativen Auflockerung emporsteigt: über hohem Rustikageschoß ein giebelgekrönter Portikus als breiter Mitteltrakt, von Säulengängen umfaßte Türme in der Art des römischen Septizoniums (das bereits für einen Entwurf zum Friedrichdenkmal auftauchte) als hochragende Eckbauten. Die Wahl korinthischer Säulen bekundet die neue Phase seines formalen Empfindens gegenüber Schauspielhaus und Museum. Und indem er das Schema der Barockgliederung in Mittel- und Eckrisalit aufnimmt, kommt neben dem alten Bibliotheksgebäude seine Vorstellung von kontrastreicher Gelöstheit mit fast erschreckender Entschiedenheit zum Ausdruck. In einem zweiten Entwurf von 1832 wird die Möglichkeit angenommen, den „düsteren“ Bibliotheksbau zu beseitigen und an seiner Stelle durch Terrassen- und Gartenanlagen „der ganzen Gegend ein heiteres, freundliches Ansehen“ zu geben. Damit stand zugleich für das Palais eine größere rechteckig geschlossene Grundfläche zur Verfügung, auf der sich nun der Körper zu einem festeren Gefüge bindet. Aber auch diesmal entfernt Schinkel sich in der Aufgliederung der Fassade, in der Gruppierung der Fenster weiter von der klassizistischen Norm als bisher (Abb. 89). Er trachtet nach einer stärkeren Lebendigkeit. Daß er bei seinen damaligen Entwürfen eine neue typische Formulierung erstrebt habe, kann man nicht sagen. Man hat vielmehr den Eindruck eines Erprobens von vielerlei Möglichkeiten. Und das entspricht ja durchaus dem allgemeinen Zustande der Zeit, die über die strenge Gesetzlichkeit hinaus nach freierer Entfaltung drängt, ohne dabei mit jenem sicheren Instinkt früherer Epochen einen einheitlich bestimmten Weg einzuschlagen. Aus diesem tastenden Suchen erklärt es sich, daß



88. Berlin, Palais Prinz Karl



89. Entwurf zum Palais Prinz Wilhelm

Schinkel gleichzeitig mit dem ersten dieser Palaisentwürfe einen ganz anders lautenden für ein Eckgrundstück am Pariser Platz vorlegt. Gewiß sprach die andersartige architektonische Umgebung dabei mit: dem Brandenburger Tor gegenüber, am Eingang der Straße Unter den Linden, hätte jener säulendurchgliederte Bau den Platzraum zerstört. Aber so sprunghaft in seiner Ausdrucksweise wie Schinkel damals wäre ein Architekt des Barock, der doch auch die Besonderheit einer Situation zu würdigen wußte, nicht gewesen.

Dieser Entwurf Schinkels ist in seinem geschlossenen, wehrhaften Charakter verwandt dem auf der gegenüberliegenden Ecke 1832 errichteten Gräflich Redernschen Palais (Abb. 90). Wenn man sich angesichts dieses stolzen Baues, der 1906 dem Hotel Adlon weichen mußte, an italienische Paläste erinnert fühlt, so liegt das mehr an seiner unterschiedlichen Haltung gegenüber klassizistischen Werken und an Einzelheiten, wie den (geputzten) Quadern, dem kraftvollen Abschluß und der Füllung der Rundbogenfenster, die der am Palazzo Pitti zu rekonstruierenden ähnlich ist, als in der Komposition. Ihre wesentlichen Züge sind Schinkels Eigentum. In der Differenzierung der Stockwerkhöhe schlägt er eine Bewegung an, die in dem Aufstieg der hohen Fenster vom Hauptgeschoß zum Mezzanin eine imposante Steigerung erfährt. Hier macht sich in verwandelter Gestalt jenes Grundempfinden geltend, das auch dem

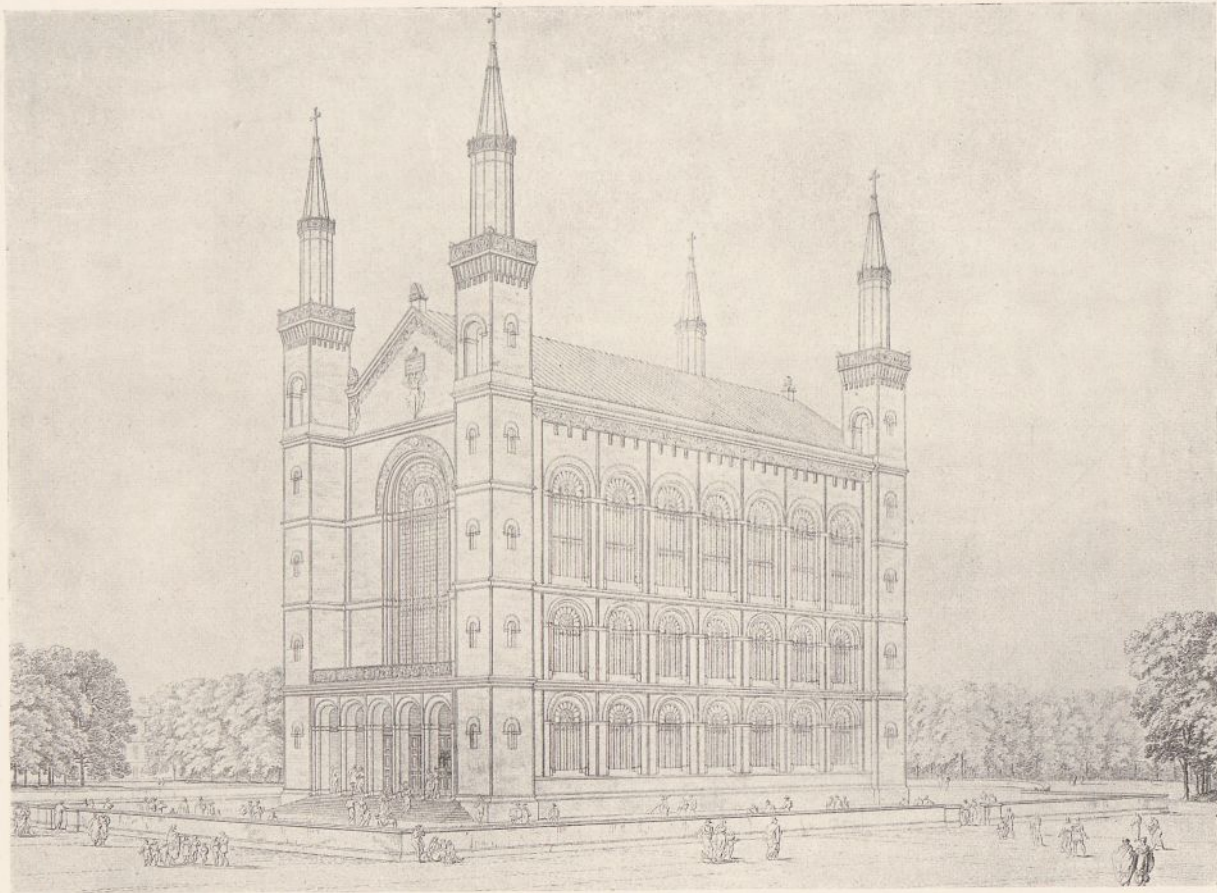


90. Das Palais Redern. Nach einem Stahlstich von Finden

deutschen Barock sein besonderes Gepräge gegeben hatte — eben das Empfinden, das die Schranken des Klassizismus durchbrechen mußte. Zugleich spricht Schinkel mit der asymmetrischen Verteilung der großen Fenster eine Anschauung aus, die weder im Barock noch im Klassizismus vorgebildet war: Er will nicht die einzelne Front, sondern den Bau in seiner kubischen Erscheinung, wie er sich in der Ansicht übereck darstellt, aufgefaßt wissen. Soviel ich sehe, ist dieses für Schinkel ungewöhnliche Gefühl für körperhaften Ausdruck an keinem seiner andern Bauten derart realisiert worden wie am Redernschen Palais. In der Durchbildung des Innern, die sich vor allem auf das repräsentative Hauptgeschoß erstreckte, hat sich gegenüber der Schinkelschen Raumgestaltung der zwanziger Jahre grundsätzlich nichts geändert. Der auf Zusammenschluß gerichtete Wille, den das Gebäude nach außen dokumentiert, fehlt der Raumfolge: die Säle liegen als gesonderte Charaktere nebeneinander. —

IN dieser Periode seines Lebens, in der es ihn auf allen Gebieten künstlerischer Betätigung zu neuen Ufern lockt, mußte Schinkel ein Auftrag willkommen sein, der ihm Gelegenheit bot, sich mit dem Problem des protestantischen Kirchenbaus von neuem auseinanderzusetzen. Allerdings standen für die im Jahre 1828 ihm gestellte Aufgabe, in der Oranienburger Vorstadt zwei weiträumige, 2000 bis 3000 Plätze umfassende Kirchen zu errichten, nur beschränkte Mittel zur Verfügung. Auch auf Türme sollte verzichtet werden. Aber Schinkel hat ja in dieser Hinsicht sich von jeher bescheiden müssen, und es ist nicht sein geringstes Verdienst, daß er sich nach den Mitteln des verarmten Staates zu richten wußte, ohne jemals dürftig zu wirken. Und nun macht sich wie beim Projekt zum Friedrichdenkmal seine Schaffensfreude und der Reichtum an Einfällen geltend, indem er sogleich fünf verschiedene Entwürfe einreicht zu Zentral- und Langhausbauten. Aber jetzt handelt es sich nicht mehr wie bei den Plänen zur Werderschen Kirche um die formale Gegensätzlichkeit von Klassischem und Gotischem. Dieses Entweder-Oder gibt es für ihn nicht mehr. So mannigfaltig auch die

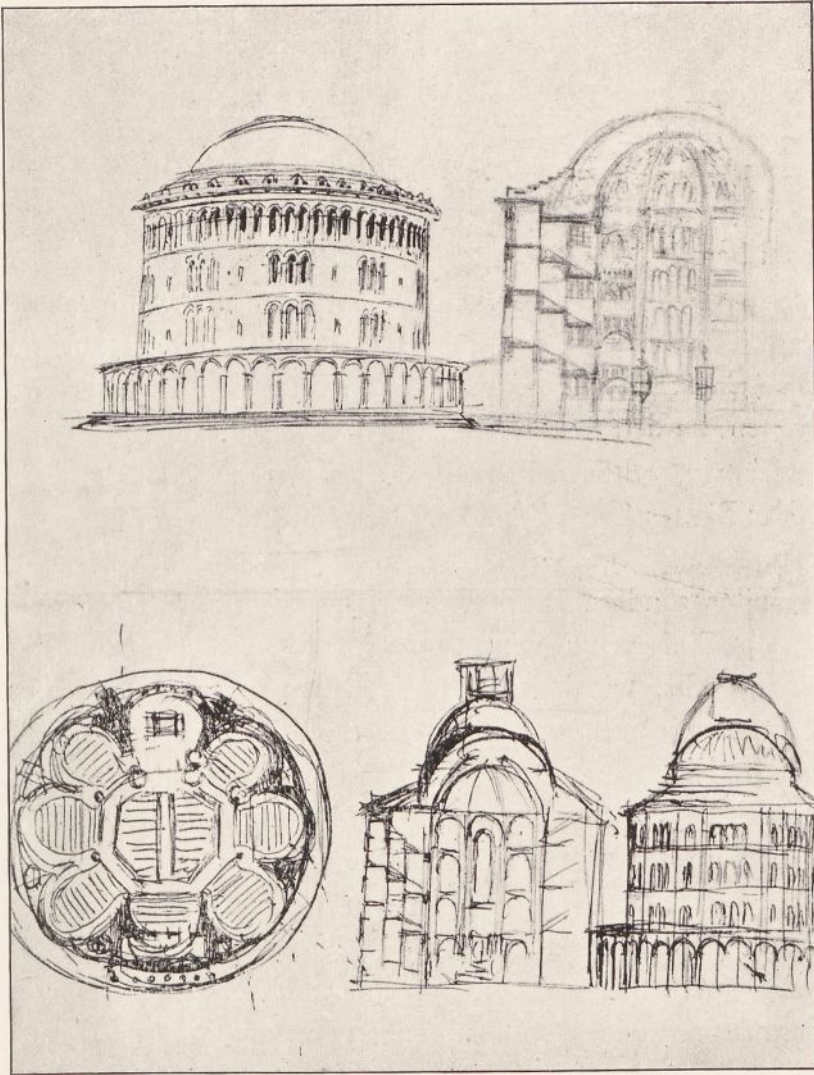




91. Entwurf für eine protestantische Kirche in der Oranienburger Vorstadt

Lösungen für Raum und Körper sind, es durchdringt sie doch alle jetzt ein wesentlich einheitlicherer Ausdruck. Es ist der nämliche, der sich auch in seinen Profanbauten dieser Zeit ausspricht. Der Vergleich des einen Entwurfs (Abb. 91) mit dem für die Werdersche Kirche (Abb. 66) zeigt, bei ähnlichem Grundriß und gleichem Material, unverputztem Backstein, deutlich Schinkels Entwicklung zur bewegteren und zugleich historischen Vorbildern gegenüber eigenwilligeren Ausdrucksweise. Die Dreiteilung der Langhauswand entspricht der Anordnung von zwei Emporen, denn es war Schinkels Bestreben, im Gegensatz zu Predigtkirchen des 18. Jahrhunderts, die Emporengeschosse am Außenbau zu verdeutlichen: auch hierin denkt er jetzt anders als die Architekten um 1800. Das konstruktive Gerüst der Emporen, Säulen und horizontale Träger, sollte aus Eisen hergestellt werden — die Wahl dieses damals noch wenig erprobten Baumaterials an Stelle des bis dahin für derartige Einbauten üblichen Holzes kennzeichnet Schinkels Modernität auch in den technischen Mitteln.

Für den Zentralraum hat er neben einer Anlage auf griechischem Kreuz einen zylindrischen Bau auf kreisrundem Grundriß vorgesehen, für den Abb. 92 eine Variante des veröffentlichten Entwurfs zeigt. Man mag sich hierbei der Dresdener Frauenkirche erinnern, mit der Georg Bähr ein Jahrhundert früher dem protestantischen Zentralbau denkwürdige Gestalt gegeben hatte, um das Eigentümliche der Schinkelschen Idee zu erkennen. Der nicht nur gestilltere und aufgeklärtere, sondern auch magerere Charakter, der geringere Sinn für plastische Ausdruckskraft sind vom Allgemeingefühl der klassizistischen Epoche bestimmt. Bezeichnend aber für die neue Phase der Schinkelschen Entwicklung ist — abgesehen von der unklassizistischen Formenwelt — jenes Verlangen nach einem unmittelbaren Ausdruck der inneren Disposition am Außenbau, das schon bei seinem Langhausentwurf zu bemerken war. Der „Maskencharakter“, den man mit einem gewiß ungerechtfertigten Ton moralischer Entrüstung an Bauten des Klassizismus gerügt hat, ist einer beziehungsreichen Korrespondenz zwischen



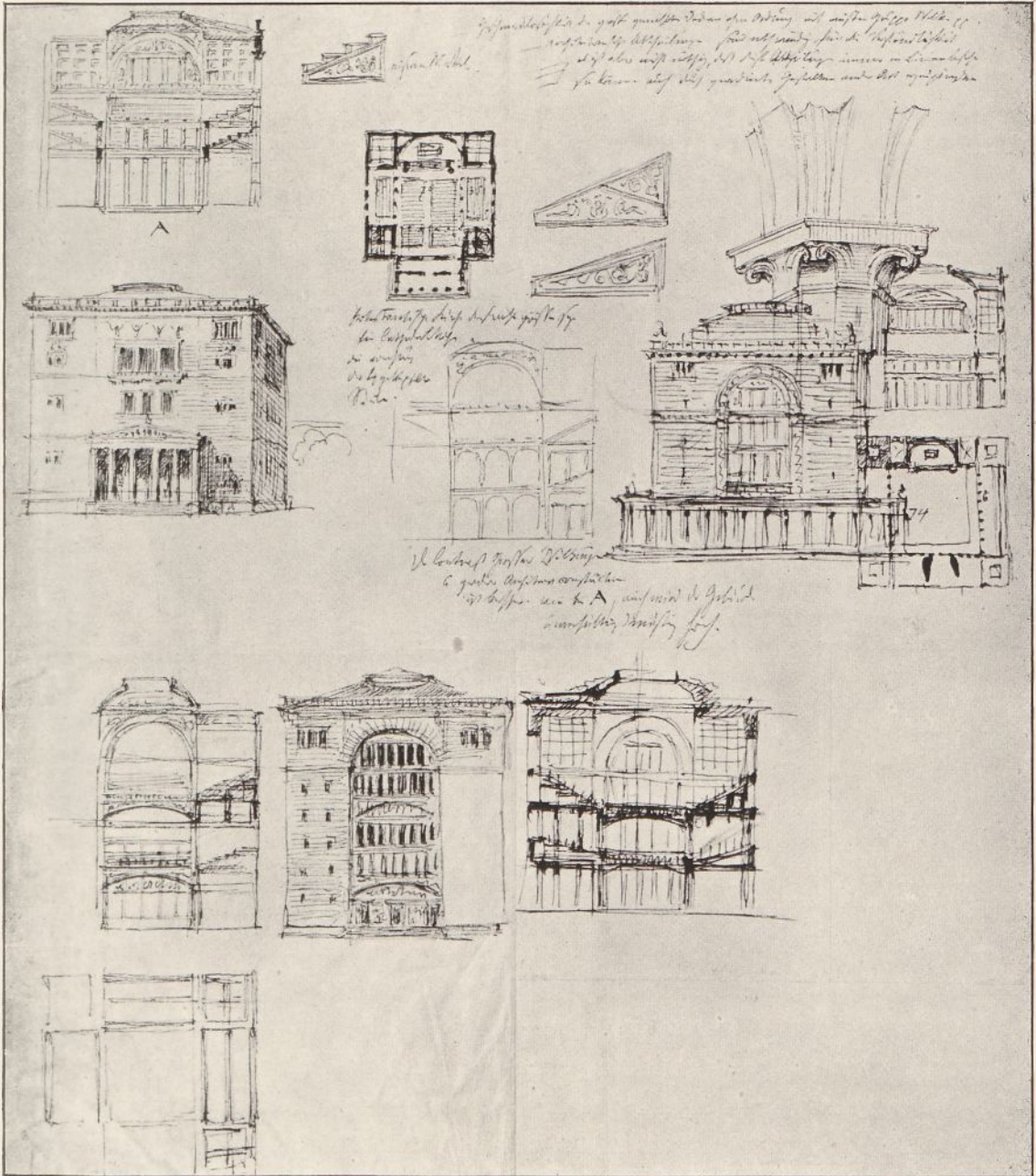
92. Kirchenentwürfe

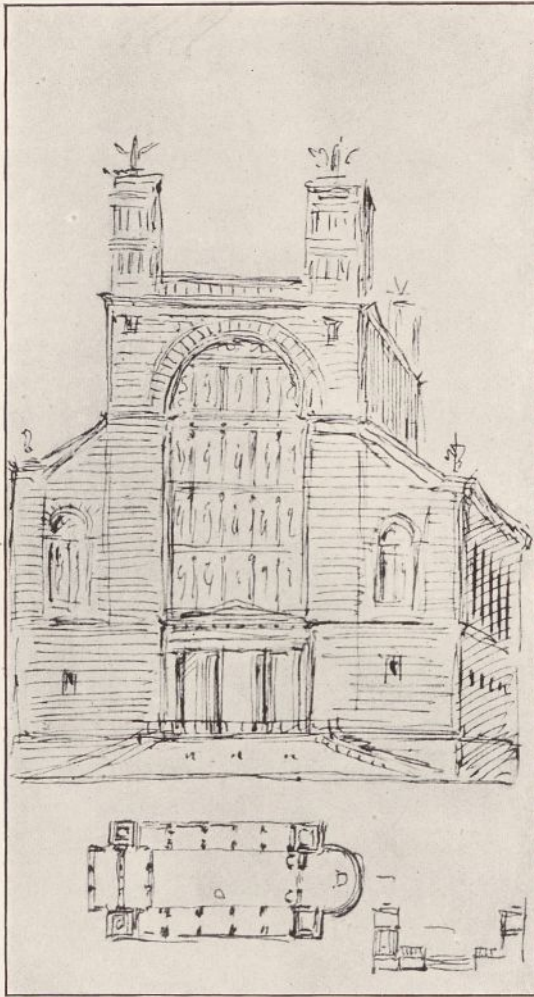
Innen- und Außenbau gewichen. Wenn man will, kann man auch dies eine „heimliche Gotik“ nennen.

Bei der endgültigen Fassung dieses ebenfalls für Backstein gedachten Entwurfs hat Schinkel eine höhere Schutzkuppel mit einem Tambur errichtet, wie das die abgebildete Zeichnung (unten) bereits andeutet.

Durch eine Öffnung in der inneren massiven Schale sollte man auf ein in der Holzkuppel aufgehängtes, aus unsichtbarer Lichtquelle beleuchtetes Gemälde hinaufblicken: mit diesem Lieblingseffekt des Barock sagt er deutlich, wie entschieden er sich von der festen Raumbegrenzung des Klassizismus losgesagt hat.

Um die Vorstellung von der Vielfältigkeit seiner Ideen zu diesem Thema zu bereichern, seien noch zwei weitere Skizzenblätter mitgeteilt, die ihrem grundsätzlich verwandten Inhalt nach wahrscheinlich aus derselben Zeit stammen. Das eine mit Zentralbauten auf quadratischem Grundriß gehört vielleicht, wie die begleitenden Erläuterungen vermuten lassen, zu den Vorbereitungen für das Lehrbuch (Abb. 93). Wie bei diesen höchst seltsamen Phantasien, so stehen auch bei der Basilika des anderen Blattes (Abb. 94) — im Gegensatz etwa zu dem frühen Entwurf zum Kreuzbergdenkmal — Antike und Mittelalter nicht spröde nebeneinander, sondern klassische Form wird mit gotischer Struktur zu einer neuen Einheit zu verschmelzen versucht. Denn es kann hier auch nicht mehr, wie bei der Werderschen Kirche, von einer klassizistisch empfundenen Gotik die Rede sein. Das große Fenster, das die Wand so weit aufreißt, daß gleichsam nur eine Brücke zwischen den durch kurze Türme belasteten Eckpfeilern übrigbleibt, kehrt in reduzierter Form an der Westfront der Johanniskirche in Zittau wieder, für deren Umbau Schinkel 1833 den Entwurf geliefert hat. Sie ist als Ganzes kein hervorragendes Werk, doch insofern bemerkenswert, als Schinkel hier zeigt, wie er Altes mit Neuem verbindet: Einer der beiden Fassadentürme stammt aus dem 18. Jahrhundert, der andere ist noch mittelalterlicher Herkunft. Schinkel hat nun, wie er sagt, „um den geschichtlichen Reiz zu bewahren und ein malerisches äußeres Ansehen zu gewinnen“, auf eine Umgestaltung des gotischen Turmes nach dem Muster des neueren, auf eine „langweilige Regelmäßigkeit“ verzichtet und für die Frontmitte „einen vermittelnden Stil“ gewählt. Wie wenig entspricht dies Verfahren einer „stilreinen“ Denkmalpflege! Es deckt sich durchaus mit Schinkels gleichzeitigen Kompositionsgedanken für Neubauten.





94. Entwurf zu einer Basilika

Die Kirchen für die Oranienburger Vorstadt sind nicht zur Ausführung gekommen. Die vier kleinen Bauten, die statt dessen in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre im Norden Berlins errichtet wurden (St. Elisabeth, St. Paul, die Nazareth- und die Johanniskirche), können nur ein unvollkommenes Bild von den Gedanken vermitteln, mit denen Schinkel sich damals trug. Immerhin setzt auch hier die Beweglichkeit seiner Phantasie nicht aus. Für ihn galt wie für Menzel die Forderung: „sich aus allem eine künstlerische Aufgabe machen“. Er sah diese Aufgabe im vorliegenden Falle u. a. darin, ein bescheidenes Programm nicht zu überlasten. Wie schon bei der Werderschen Kirche hat er sich auch jetzt freizuhalten gewußt von einer Verkennung maßstäblicher Bedingungen.

Dem einschiffigen Raum der Johanniskirche in Alt-Moabit, dem er, angeregt durch englische Vorbilder, ein offenes Dachwerk in verzierter Holzkonstruktion gab, hat er die meiste Teilnahme gewidmet.

Gleichzeitig mit diesen in entlegenen Teilen Berlins versteckten Gotteshäusern entstand auf dem Marktplatz in Potsdam die Nikolai-kirche, deren Kuppel über das Stadtbild hinaus ein integrierender Bestandteil der Landschaft geworden ist (Abb. 95). Über ihrer Baugeschichte

hat, wie bei allen wichtigeren Kirchenplänen Schinkels, ein unfreundliches Geschick gewaltet. Die Entwürfe mußten auf persönliche Wünsche des Königs Rücksicht nehmen, der zunächst einen Pariser Reiseeindruck, St. Philippe du Roule, zur Nachahmung empfahl, um sich schließlich mit Kompromißvorschlägen des Architekten zufriedenzugeben. Und als der Bau nach dem 1829 angenommenen Entwurf begonnen, im Jahre 1837 eingeweiht wurde, fehlten ihm noch Tambur und Kuppel. Schinkel hat ihre Ausführung nicht mehr erlebt. Mit den Veränderungen, die sein Schüler Ludwig Persius 1843 bei ihrer Errichtung aus statischen Gründen vornahm, würde er kaum einverstanden gewesen sein: den von ihm nicht vorgesehenen dünnen Pfeilertürmchen und der Zumauerung der Fenstergruppen oben an den Ecken. Aus den äußeren Umständen ist es zu erklären, daß diese Kirche nicht die freie Sprache führt wie die Entwürfe für die Oranienburger Vorstadt oder die des erwähnten Skizzenblattes (Abb. 93). Diesem steht sie im Grundriß nahe, der Einbindung des griechischen Kreuzes in ein Quadrat mittelst Anlage der Treppen in den Winkeln. Auch die großen Tonnengewölbe über den Kreuzarmen, deren mächtige Spannung Schinkel rühmend hervorhebt, — F. v. Quast nennt sie „die bedeutendste, die seit Römerzeiten in Ziegel gewagt wurde“ —, hat er auf jenen Skizzen projektiert. Aber deren bededte Aufgliederung der Außenwände fehlt der Nikolaikirche. Schon Waagen bemerkt, die großen Halbkreisfenster stünden nicht in Harmonie mit den übrigen Teilungen. Auch die Tempelfront wirkt in diesem Zusammenhang als Verlegenheitsmotiv. So kommt es denn auch zu keiner rechten Verknüpfung des Unterbaus mit seiner Bekrönung. Die Kuppel aber läßt dann alle Bedenken zurücktreten. Wenn gesagt worden ist, sie spiele für Stadt und Landschaft dieselbe Rolle wie die Kuppel des Brunelleschi für Florenz und das Arnotal und die Peterskuppel für Rom und die Campagna (F. Stahl), so ist das nicht übertrieben. Und ihre Bedeutung als bestimmender Faktor für Potsdam und das Havelland wird nicht geringer, wenn man weiß, daß ihre klassizistische Prägung, der Tambur mit seinem gleichmäßig gereihten Kranz

korinthischer Säulen und die ruhende Kalotte über dem Sockelring, ein nahverwandtes Vorbild im Pariser Pantheon hat.

Auf dem sicheren Instinkt, mit dem Schinkel den Bau in das Landschaftsbild einfügt, beruht der wesentliche Wert seiner Leistung. Gewiß nicht in dem, was er an kirchlicher Stimmung dem Innern zu geben hatte! Wohl war er sich verstandesmäßig darüber klar, daß ein Kirchenraum anders wirken müsse als ein profaner. Er hat sich wiederholt in Randbemerkungen auf Zeichnungen hierzu geäußert, so wenn er für Kirchen eine „ernsthafte einfache“ Architektur empfiehlt: „Lust- und Vergnügungssäle können eher in sonderbaren und gesuchten Konstruktionen gestaltet werden“, oder wenn er schreibt: „Ein Gebäude, worin man gut hören und sehen kann, ist noch keine Kirche“. Aber sooft er auch, aus eigenem Antrieb oder von außen veranlaßt, kirchliche Gebäude zu gestalten versucht, es geschieht doch nie mit jener intuitiven Gestaltungskraft, die ihn bei architektonischen Themen anderer Art leitet. Gewiß hat sich sein baumeisterliches Vermögen auch hier gefestigt. Das mehr Erschwärmte als anschaulich Empfundene im Mausoleum und Denkmaldom fehlt bereits den Entwürfen der zwanziger Jahre. Aber es fehlt ihnen doch auch jener beseelte Ausdruck, der von den weltlichen Werken ausgeht. Und das gilt, so interessant sie stilgeschichtlich auch sind, von den Kirchenentwürfen um 1830 ebenfalls. Das ist begreiflich. So lebhaft sich Schinkel zeitlebens mit dem Problem des protestantischen Kirchenbaus beschäftigte, das Maß innerer Nötigung, dem frühere Zeiten ihre Gotteshäuser verdankten, besaß er nicht, konnte er nicht besitzen in einer Epoche, der weder die Frömmigkeit des Mittelalters noch die kämpferisch werbende Kraft der Gegenreformation im Blut saß. Einzelnen ist die Erkenntnis schon damals schmerzlich bewußt geworden. So klagt Otto Runge angesichts des Meißner Doms: „... dann macht's mich wieder recht angst, daß so gar keine Kirchen mehr gebaut werden, und ich denke immer: Will's Gott! und wenn ich's auch nicht erlebe, soll's einmal wieder kommen. Denn wenn die Leute Kirchen wieder bauen sollen, müssen sie auch erst wieder wissen, was eine Kirche zu bedeuten hat.“





95. Potsdam, Nikolaikirche



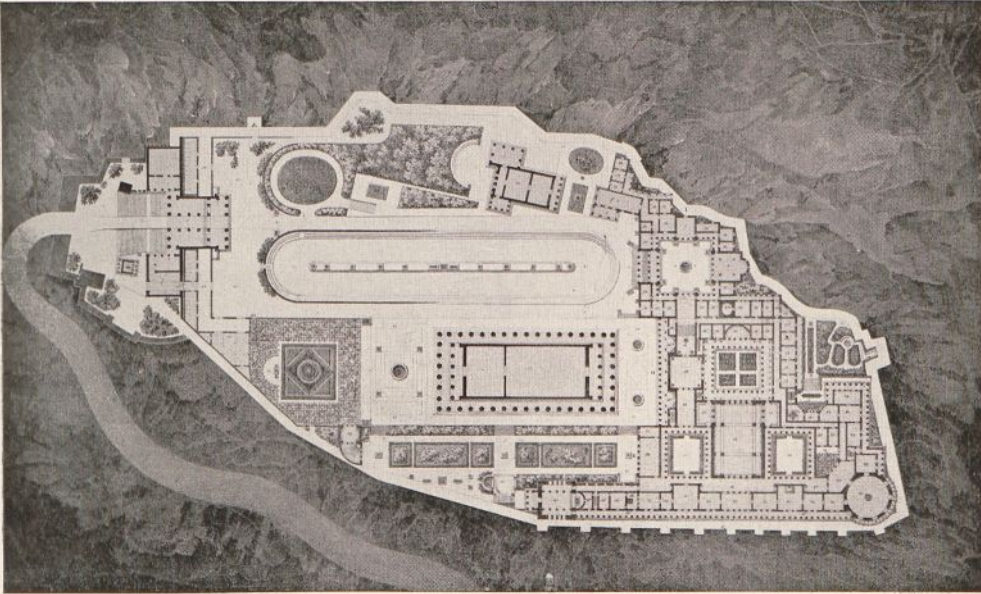
# AUSKLANG

SO sehr ein Werk wie die Bauschule und die ihr verwandten Arbeiten aus einem inneren Drange entstanden sind — denn gegen den Verdacht, spielerische Laune oder Neuerungssucht habe ihn geleitet, erhebt sich alles, was wir von Schinkels Persönlichkeit wissen —, es handelt sich doch nicht um eine vollständige Umwandlung seiner künstlerischen Überzeugung in dem Sinne, als habe er fortan gar nicht anders denken und bauen können als in der gekennzeichneten Richtung. In diesem Betracht unterscheidet sich Schinkels Wirksamkeit grundsätzlich von dem in ganz anderem Maße einheitlich geschlossenen Werke eines Künstlers früherer Zeit. Wenn Schinkel in den nämlichen Jahren, in denen jene nach einem neuen Stil verlangenden Ideen entstanden sind, Bauten konservativen Gepräges entworfen hat, so ist hierfür seine gelegentliche Willfährigkeit gegenüber den Auftraggebern kein zureichender Grund. Das Entscheidende ist vielmehr jene innere Unsicherheit, in welche die Architekten um 1830 insgesamt verfallen und von der auch Schinkel nicht frei ist. Nicht mehr getragen von einem gefestigten Allgemeingefühl, herausgehoben aus dem Boden einer entwicklungsfähigen Überlieferung, war auch er nicht stark genug, um in diesem kritischen Stadium das Schicksal der Baukunst so zu wenden, wie er es ersehnte. Kein einzelner wäre dazu imstande gewesen. Franz Kugler klagt damals in seiner Zeitschrift, dem „Museum“: Es herrscht ein Mangel an gemeinsamer künstlerischer Gesinnung, wie ihn kein Volk, keine Zeit vor uns kannte. — Das hat auch Schinkel empfunden. Auf Kuglers Frage, für welchen Stil man sich entscheiden solle, folgt Schinkels resignierte Antwort: Wir haben nur zuviel Heil.

Wer würde ohne Kenntnis der Daten annehmen, daß die Bauakademie und der Bibliotheksentwurf demselben Jahrfünft angehören wie das Wachgebäude in Dresden? Wir wissen nicht, ob Schinkel hier ein Stilprogramm vorgeschrieben war. Vielleicht hat die Nachbarschaft von Hofkirche und Zwinger, vor den Semper damals mit seinem Museum noch keinen Riegel geschoben hatte, ihn veranlaßt, ein klares Bekenntnis zur Antike abzulegen. Die Wahl jonischer Prägung entgegen

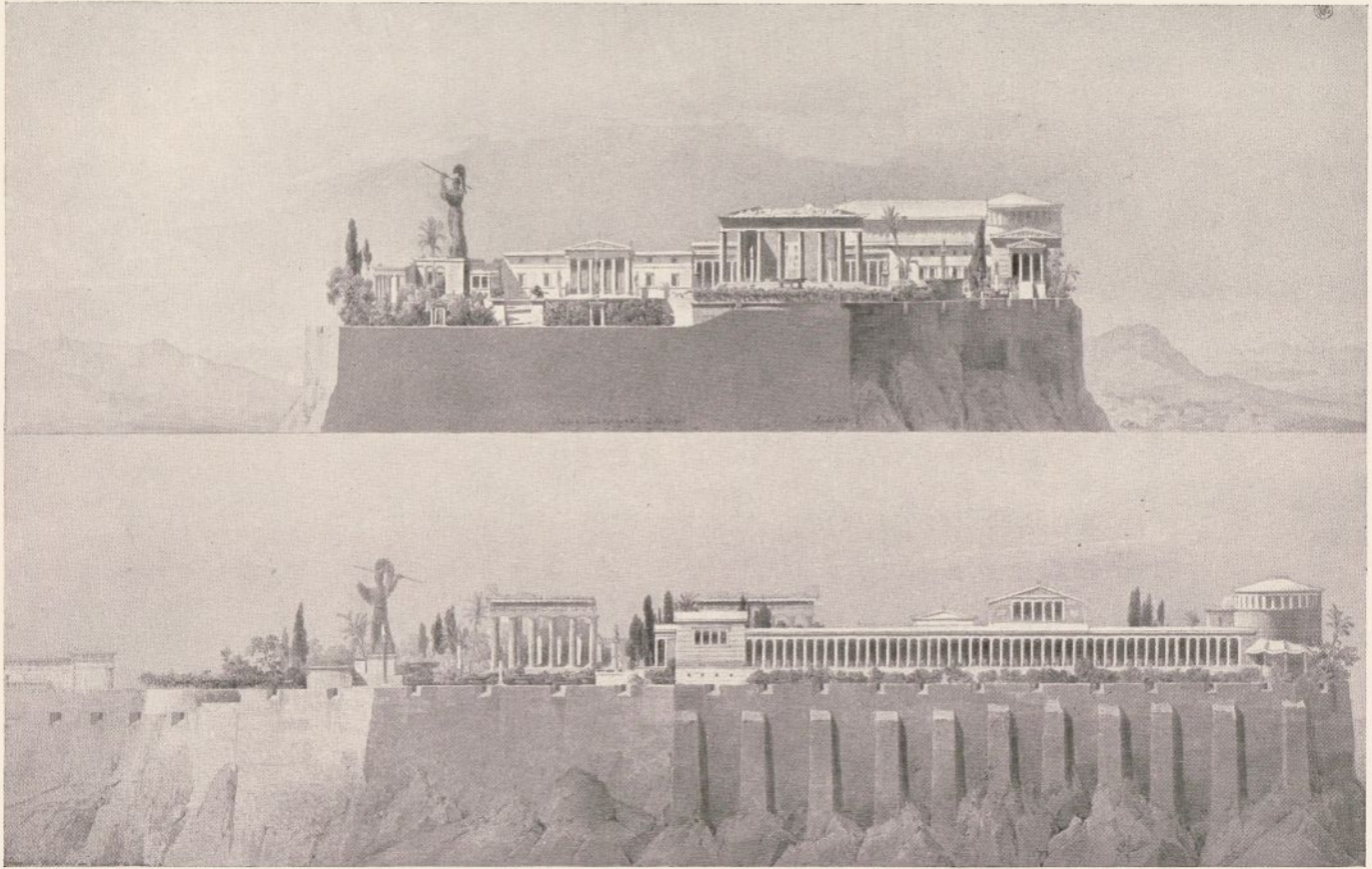
der Berliner Wache mag durch die unpreußisch heitere Stimmung der Stadt mitbedingt worden sein. Entscheidend aber für die andere Fassung des Themas ist der Wandel seines Körpergefühls. Die dorische Gedrungenheit, die ihm vor fünfzehn Jahren gemäß war, wäre ihm jetzt an jedem Orte zu schwer und blockhaft erschienen. Er verlangt nach einem leichteren, feingliedrigen Gefüge, einer schmiegsameren Einordnung in die Umgebung. Den Charakter zwingender Notwendigkeit, jene kraftvolle Einheit der Komposition, die dem Werke seiner Jugend eigen ist, hat Schinkel in der Dresdener Wache freilich nicht mehr erreicht.

Bei dem Entwurf für den Königspalast auf der Akropolis in Athen, mit dem er im Jahre 1834 betraut wurde, ist allein schon das grundsätzliche Verhalten zum Auftrag bemerkenswert (Abb. 96 u. 97). Der Barock war auch in geschichtlich geheiligte Stätten selbstherrlich eingedrungen. Dafür fehlte der Schinkelschen Zeit das Organ. Sie stand der Vergangenheit ehrfürchtig gegenüber und vollends hier, wo es sich um die unmittelbare Nachbarschaft von Denkmälern handelte, die als das höchste



96. Königspalast auf der Akropolis

Ideal schlechthin empfunden wurden. Mit der Ehrfurcht verband sich das Gefühl der eigenen Unzulänglichkeit, und es war an dieser Stelle für Schinkel selbstverständlich, in seiner Ausdrucksweise sich dem Vorhandenen anzugleichen. Daß er es aber überhaupt wagte und eine Bebauung der Akropolis nicht als Sakrileg empfand, erklärt sich daraus, daß seine Zeit noch nicht die archäologische Pietät unserer Gegenwart besaß, und zudem war Schinkel davon überzeugt, der griechischen Kunst so im Tiefsten verbunden zu sein, daß er durch sein Werk aufs neue ihr Wesen verkünden könne. Überheblichkeit war ihm auch in diesem Falle fremd. Er läßt — das versteht sich für ihn von selbst — die Ruinen unberührt und wählt für seine Architektur einen Maßstab, der dem Parthenon die beherrschende Stellung im Gesamtbild beläßt. Aber er sucht zwischen den Tempeln und seinem Palast eine achsiale Beziehung herzustellen und den ganzen Platz, soweit es der Bergrücken erlaubt, zu regularisieren. Darin wirkt Barockanschauung nach, nur daß entgegen dem straffen Zusammenschluß einer Barockanlage nun auch hier jene Auflockerung bemerkbar wird, die wir von anderen Schinkelschen Entwürfen her kennen. Vor allem verzichtet er bei dem Palast selbst auf eine entscheidende Dominante, er fügt mehrere Komplexe aneinander und verflucht sie durch rechtwinklig sich durchkreuzende Raumfolgen. Was er vermeiden will, ist der „Mißverständnis in dem Begriff von Symmetrie, der soviel Heuchelei und Langeweile erzeugt hat“ — so heißt es in einem Brief, den er, sehr wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem Akropolisprojekt, an den Kronprinzen von Bayern richtete. Für den Aufbau gewinnt er eine Gruppierung mannigfach sich überschneidender Körper. Und im gleichen Sinne eines labilen Gleichgewichts ist die gärtnerische Bepflanzung, sind insbesondere die Bäume angeordnet, die auch diesmal einen integrierenden Bestandteil der Komposition bilden, sowie die ragende Figur einer Athena Promachos (zwischen Propyläen und Erechtheion). Von der Durchbildung des einzelnen Innenraums gilt dasselbe wie von der Gesamtanlage: Auch hier hat sich die Entwicklung zum Gelösteren gewandelt und der nachschinkelschen



97. Entwurf zum Königspalast auf der Akropolis in Athen

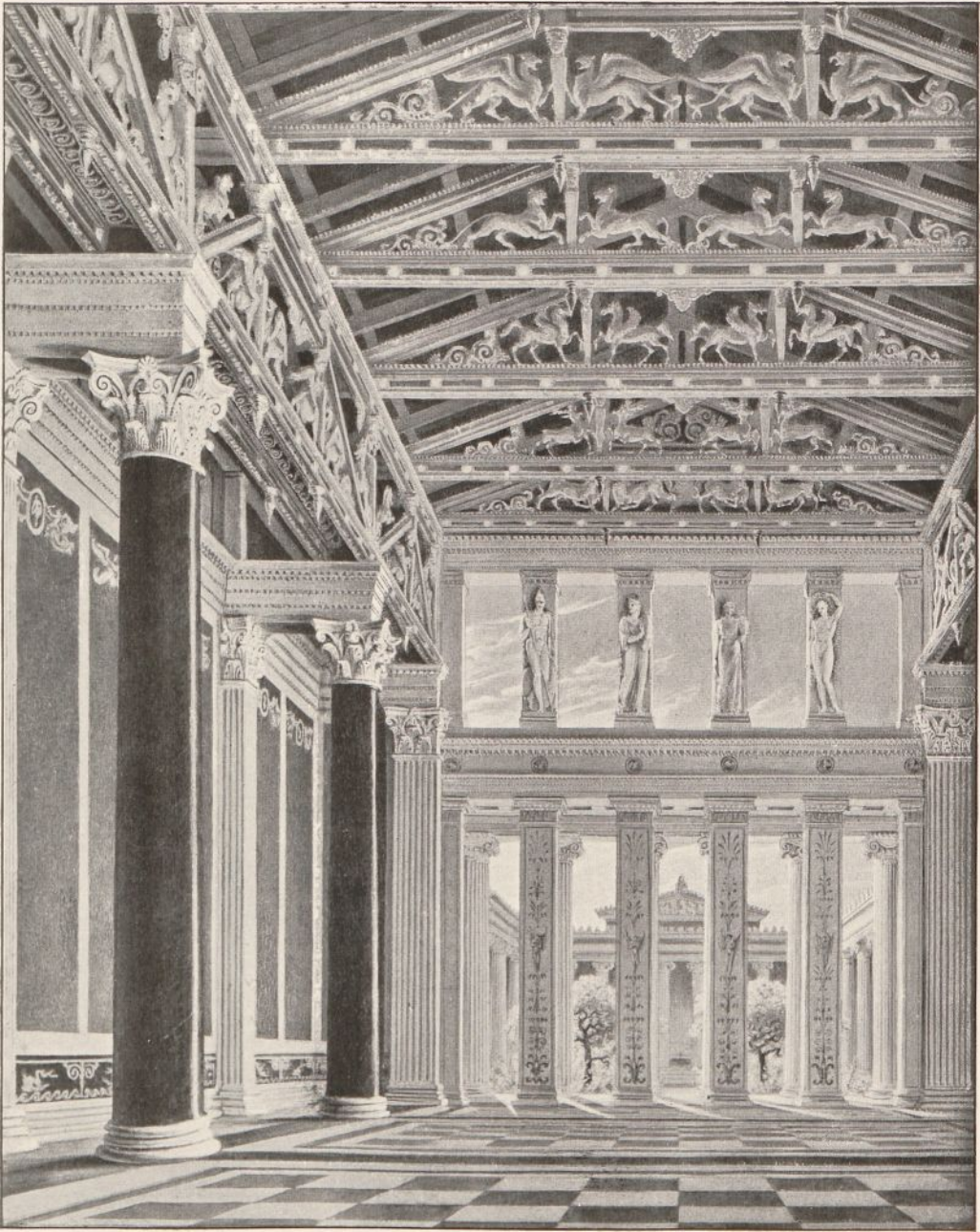
Epoche den Weg gewiesen (Abb. 98). Ein Beispiel der Nachfolgerschaft ist das Treppenhaus im Berliner Neuen Museum, in welchem Stüler die Deckenkonstruktion des Athener Empfangssaals übernommen hat.

In der räumlichen Disposition des Palastes hat sich Schinkel ersichtlich von antiker Wohnweise leiten lassen, und man mag hier des Romantisch-Unsinnlichen seines Raumgefühls in besonderem Maße inne werden. Die Eingliederung der Gebäudegruppe in die Landschaft jedoch läßt jene Seite seiner Begabung erkennen, die einst durch Friedrich Gilly in ihm geweckt, im Lauf der Jahre immer mehr sich entfaltet hatte.

Schon mehrfach ist auf diese Neigung und Fähigkeit Schinkels hingewiesen worden. In einer Reihe von Aufgaben, die zeitlich dem Akropolisentwurf naheliegen, hat er in dieser Hinsicht seine Bestrebungen aufs Reinste verwirklichen können.

Worin besteht das Eigentümliche der Schinkelschen Auffassung? — Der Barock hatte ein Gebäude in seine Umgebung einbezogen dadurch, daß er sie nach denselben Gesetzen formierte wie das Gebäude selbst: er schuf sich im architektonisch gegliederten Garten eine räumliche Situation, die ohne Rücksicht auf das von Natur Vorhandene sich selbstbewußt aus der Landschaft heraushebt. Schinkel aber war in eine Zeit hineingeboren, die aus einem grundsätzlich anderen, sentimentalisch sich hingebenden Verhältnis zur Natur die Umgebung eines Hauses nicht mehr streng gegen die Landschaft abzusondern, vielmehr aus Haus, Garten und Park eine ideale landschaftliche Szenerie, gleichsam ein lebendig sich entwickelndes Landschaftsbild, zu gestalten trachtete. Daran hält Schinkel fest. Aber der Charakter seiner Parklandschaft hat sich gegenüber der seiner Vorgänger ebenso gewandelt wie ein klassizistisches Landschaftsgemälde um 1830 gegenüber der gemalten Idylle vom Ende des 18. Jahrhunderts. An Stelle einer Fülle enggerahmter Motive, wie sie etwa im Wörlitzer Park in dichter Folge miteinander verknüpft sind, geht Schinkel auf eine Komposition aus, die, in den vegetabilen und architektonischen Motiven sich beschränkend, durch Weiträumig-





98. Empfangssaal im Palast auf der Akropolis

keit und maßstäblich größere Gliederungen zu wirken sucht. In seiner architektonischen Staffage fehlt die künstliche Ruine, fehlt der gotische Spielzeugbau. Und dem strengen Klassizismus gegenüber, der Wohngebäude und Gartentempel in gebundner Körperlichkeit mit den gelösten Kulissen von Baum und Busch kontrastieren ließ, treten Schinkels Architekturen der dreißiger Jahre, auf gelockertem Grundriß zu bewegterer Gruppe gestaltet, mit der sie umgebenden Vegetation in engen Kontakt. Rahmen und Füllung verwachsen miteinander.

Gerade damals, 1834, hat Pückler seine „Andeutungen über Landschaftsgärtnerei“ herausgegeben, und man darf annehmen, daß Schinkel, der bereits im Jahre 1811 den Fürsten in Muskau besucht hatte und seitdem in dauernder Verbindung mit ihm geblieben war, durch ihn in seinen eigenen Intentionen bestärkt wurde. „Ich hoffe,“ heißt es in einem Briefe Pücklers an Schinkel aus dem Jahre 1831, „daß Sie in meine Idee der Verbindung des Schlosses, Amtshauses und Comoedienhauses zu einem großen, locker zusammenhängenden Ganzen eingehen, und etwas daraus in einem ganz neuen, eignen landschaftlich architektonischen Styl aufstellen werden, den man in England sieht, aber außer in den Cottages noch nicht gefunden hat, weil man zu sehr am Gothischen sich bindet.“ Nur ein paar Skizzen für Muskau sind im Schinkel-Museum erhalten. Das, was er damals in Charlottenhof, Glienicke und Babelsberg gestaltete, geht mit den Ideen Pücklers überein. In Charlottenhof kamen das „Gärtnerhaus“ 1829/30 und das „Römische Bad“ 1833/34 unter Dach. Es sind bildmäßig empfundene Akzente einer landschaftlichen Komposition (Abb. 99). Die räumliche Gestaltung tritt daneben ebenso zurück wie das praktische Bedürfnis. Ein umfangreiches antikes Landhaus, mit dessen Plan sich der Kronprinz um die Mitte der dreißiger Jahre beschäftigte, sollte das Hauptstück der gesamten Anlage bilden. Es blieb beim Entwurf. Im Zusammenhang damit unternahm Schinkel eine Rekonstruktion der Villen des Plinius und gab damit eine neue Variante zu dem von Architekten des 18. Jahrhunderts beliebten Phantasiespiel, in welchem sich die architektonische Auffassung der jeweiligen

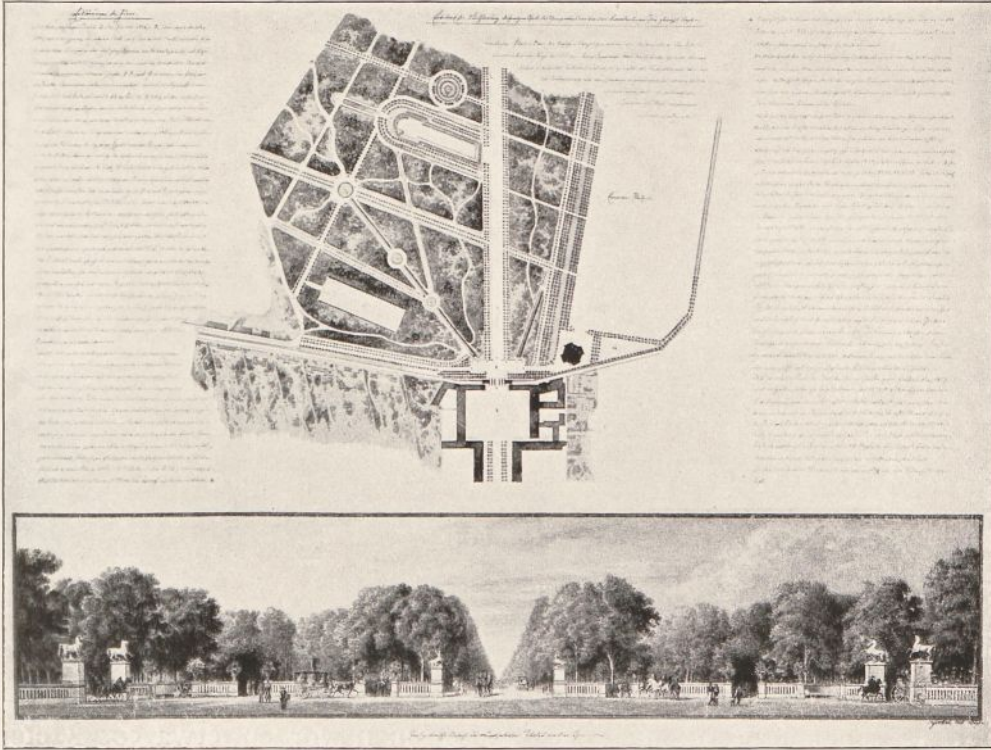


99. Charlottenhof, Römischer Bad

Gegenwart ebenso widerspiegelt wie in den seit der Renaissance sich folgenden bildlichen Interpretationen der Vitruvschen Lehre. In Körper und Raum sind diese Schinkelschen Pläne dem Akropolispalast nahe verwandt.

In Glienicke kam mit dem Belvedere, einer Nachbildung des Lysikrates-Denkmal, 1837 die ein Jahrzehnt vorher begonnene Anlage zum Abschluß. Aber auch in dieser endgültigen Fassung betrachtete Schinkel sie nicht als für sich bestehend und abgesondert: Nicht nur die von ihm 1831 gebaute Havelbrücke, die in unserem Jahrhundert aus Verkehrsrücksichten eine häßliche Nachfolgerin erhalten hat, gehörte für Schinkel mit dazu. Auch der Auftrag des Jahres 1834 für Schloß Babelsberg auf der Nachbarhöhe bedeutete ihm in erster Linie eine willkommene Gelegenheit, das landschaftlich architektonische Bild des Havelufers zu erweitern und zu vervollkommen. Das geht auch aus dem Text seiner Publikation hervor. Von dem stilistischen Ausdruck und vom Räumlichen des Babelsberger Schlosses spricht er nicht. Aber er mag die Gotik englischer Landsitze, zu der er hier vom Prinzen Wilhelm veranlaßt wurde, neben den klassizistischen Gebäuden von Glienicke nicht als Fremdkörper, vielmehr als eine glückliche Bereicherung der Szenerie empfunden haben.

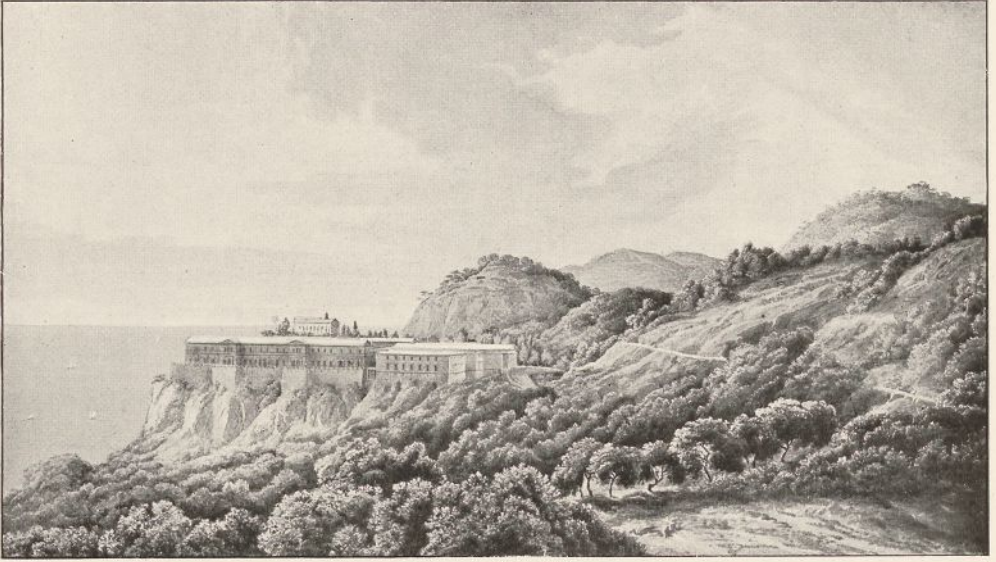
In Babelsberg führt der englische Park bis ans Schloß heran. Ein unbedingter Gegner regelmäßiger Gärten ist Schinkel jedoch im Gegensatz zu den Architekten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht gewesen. In Charlottenhof und anderwärts trachtet er, das Strenge und das Gelöste zu einer Einheit zu verbinden, durchaus im Sinne seiner damaligen Anschauung über die Körpergestaltung von Bauwerken. Ihr entspricht auch der Plan, den er 1835, wie es scheint aus eigenem Antrieb, zur „Verschönerung“ des Platzes vor dem Brandenburger Tor und der benachbarten Teile des Tiergartens entworfen hat (Abb. 100). Der Platz ward rechteckig von niedrigen Schranken umzogen, mit Rundnischen in den Ecken. Zu seiten der Hauptzugänge stehen auf schlanken Postamenten Tierfiguren, die sich locker vor den frei sich entfaltenden Baumgruppen



100. Platz vor dem Brandenburger Tor

abzeichnen. Innerhalb des Tiergartens sucht er die Knobelsdorffsche Gliederung im einzelnen zu korrigieren, ohne indessen deren Charakter grundsätzlich zu ändern. Denn auch Schinkel war es darum zu tun, daß sich hier „die Verfeinerungen der Kunst unter ländlichen Reizen darbieten“, wie das Friedrich der Große von dieser Anlage seines Architekten gerühmt hatte.

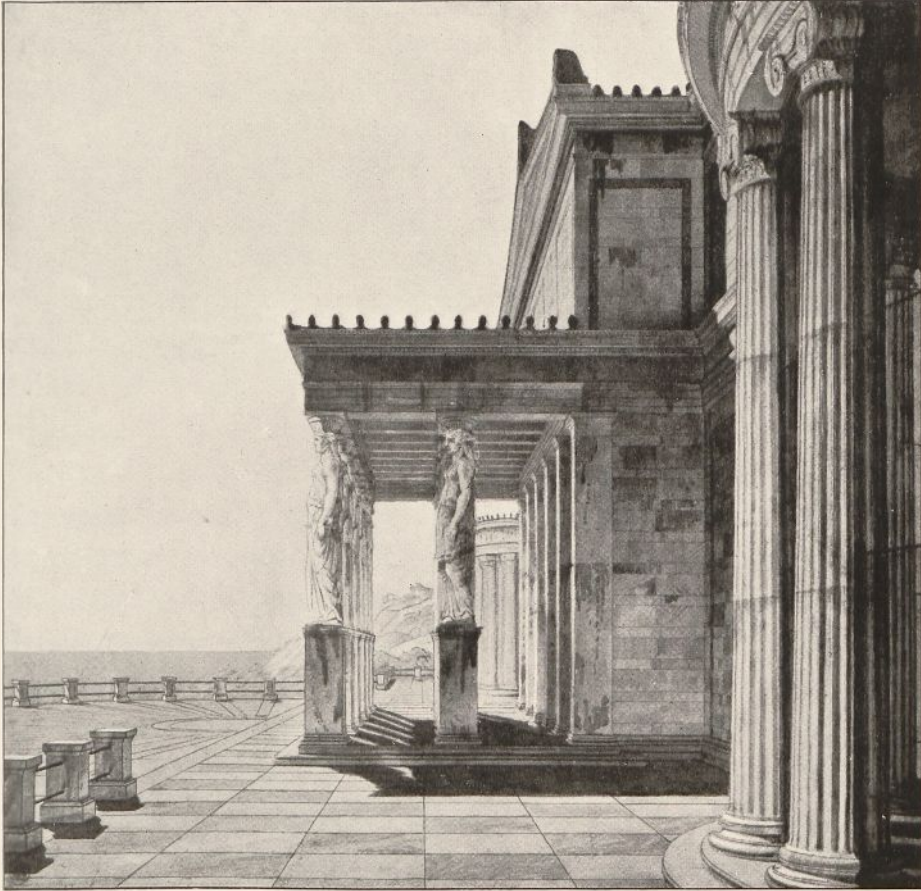
ALS bedeutendste Leistung der Spätzeit hat von jeher Schinkels Entwurf zum Schlosse Orianda gegolten (Abb. 101—104). In der Tat erscheint er eigenartiger in der Idee, freier in der Durchbildung als der Palast für den König von Griechenland, bei dem sich Schinkel doch wohl durch die Örtlichkeit befangen gefühlt hatte. Wie bei jener Aufgabe mußte er sich



101. Orianda

auch diesmal den Bauplatz mit Hilfe von Abbildungen in seiner Phantasie vergegenwärtigen. An der gebirgigen Südwestküste der Krim war von der russischen Kaiserin ein Plateau ausersehen worden, etwa 500 Meter über dem Schwarzen Meer, nur von der Landseite aus zugänglich. Es war groß genug, um einen breitgelagerten Bau aufzunehmen, der sich dem aufsteigenden Gelände kontrastierend einordnet. Ihn in die Landschaft hineingreifen zu lassen, verbot hier der Bauplatz. Auch war Geschlossenheit aus Sicherheitsgründen geboten (im Kellergeschoß sollten Geschütze aufgestellt werden). Aber Schinkels Verlangen nach Lockerung kommt doch insofern zum Ausdruck, als er nicht das Ganze zu einem einzigen Körper zusammenfaßt, sondern die Räume für Gefolge und Wirtschaft in drei gesonderten quadratischen Gebäuden dem Palast vorlegt. Wie in diesen Vorbauten schließen sich auch im Hauptbau die Räume symmetrisch um einen Hof. In diesem großen Binnenhof, der den Garten zu ersetzen hat, erhebt sich auf hohem, für ein Museum bestimmtem Unterbau „ein vermittelst großer Spiegelscheiben fast durchsichtiger Pavillon in Tempelform“. Er überragt die flachen Dächer der

Flügel und war, nach Schinkels Bemerkung, „um die einfachen langen Linien der griechischen Architektur malerisch zu unterbrechen, ganz unentbehrlich“. Aber nicht nur dieser kompositionelle Faktor war für die Idee bestimmend. Bei aller Rücksichtnahme auf die Bedingungen



102. Orianda, Terrasse am Meer

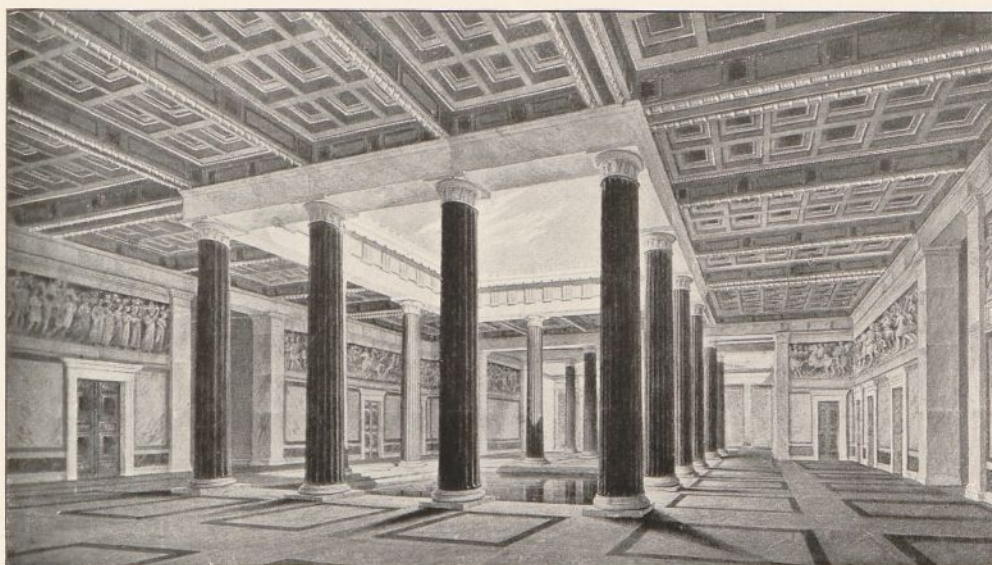
der besonderen Aufgabe will Schinkel doch auch hier an einer Stelle etwas geben, was über das Notwendige hinaus, seiner Vorstellung von einer Idealarchitektur entspricht. Die Anordnung der Räume um Binnenhöfe folgt aus der Überlegung, daß die Lage mit ihrer „reizenden Verführung, den Geist immer nach außen hin schweifen zu lassen“, für

die innere Gestaltung „einen Charakter von Heimlichkeit“ erfordere. Keine mechanische Anlehnung an antike Bauweise also hat ihn zu dieser Anlage veranlaßt.

Für die Durchbildung wird der griechische Stil, den die Bauherrin gewünscht hatte, von Schinkel willkommen geheißen. Doch habe er ihn, weil er mit vielen neuen Lebensverhältnissen direkt in Widerspruch stehe, „vermittelnd modifiziert“. Er hat ihn in der Weise abgewandelt, wie es seinem Empfinden in dieser Periode entsprach. So hat die Abgeschlossenheit der Räume voneinander nicht mehr die prinzipielle Geltung wie früher. Eine breite Durchgangshalle verbindet das Atrium im mittleren Vorbau mit dem Gartenhof. In einigen Sälen an der Terrasse sind große Fenster mit Spiegelscheiben vorgesehen, um durch die weiten Öffnungen möglichst ungeteilte Fernsichten über das Meer zu gewinnen. Andere Räume erschließen sich breit gegen den Hof. Die Überschneidungen, die sich aus dem Tempelbau im Hof ergeben, vermannigfaltigen sich durch die Bepflanzung mit Bäumen und Sträuchern. Sie verschleiert die architektonischen Formen und dient außerdem einem wesentlichen Moment: der farbigen Erscheinung. Zu dem Zusammenklang vielerlei bunten Marmors, dazu Bronze, Mosaik, vergoldetes Metall (auch die Dächer sollten vergoldet werden) tritt das festliche Kolorit tropischer Gewächse.

Die Bedeutung der Farbe für die Architektur hatte Schinkel im Laufe der Jahre immer mehr schätzen gelernt. Damit hatte er sich immer weiter entfernt von den Anschauungen derjenigen Klassizisten, die nur in kühler Einfarbigkeit griechische Form rein zu erfassen glaubten. In seiner Spätzeit wird ihm die Polychromie vollends zu einem wichtigen Ingredienz architektonischer Wirkung. Er war sich bewußt, hiermit den Geist griechischer Kunst nicht zu verletzen, seitdem ihn Hittorf in Paris von der Farbigkeit sizilianischer Tempel überzeugt und der junge Gottfried Semper in einer Abhandlung über vielfarbige Architektur und Skulptur diese Ansicht bestätigt hatte. In einem Brief von 1834 beglückwünschte Schinkel den Verfasser zu seinen Erörterungen über diesen





103. Orianda, Atrium

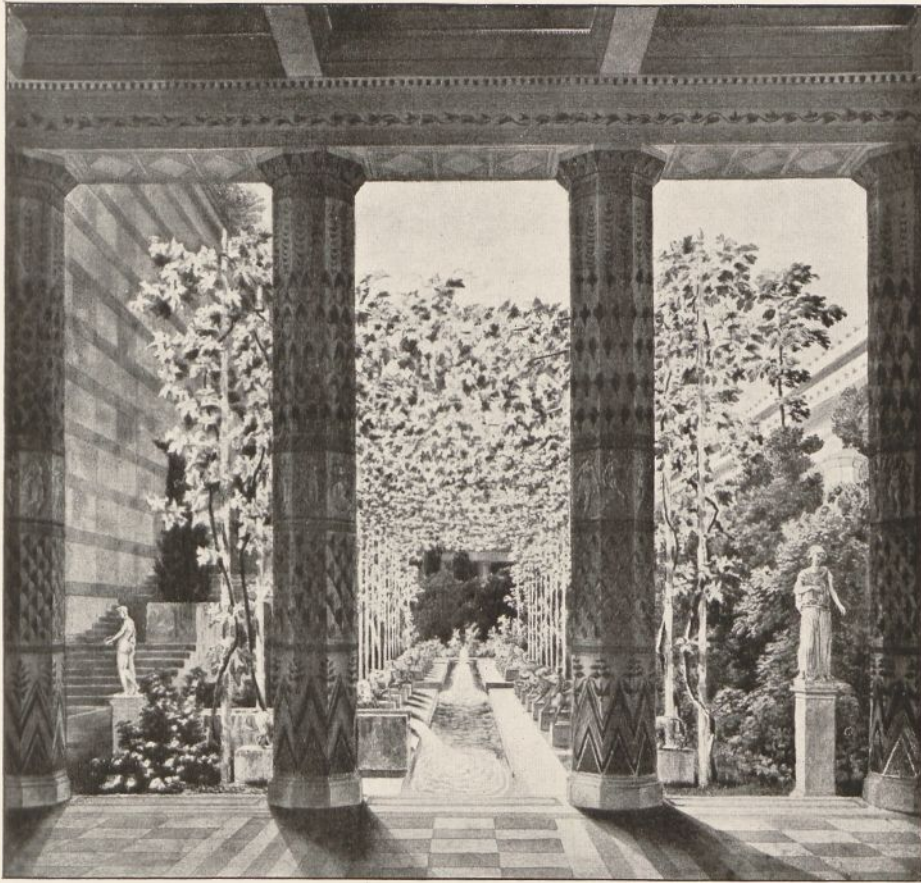
„wichtigen, für unsere moderne Architektur wirksamen Gegenstand“. Denn das Entscheidende war für Schinkel doch, daß die neue Erkenntnis der Archäologie mit dem übereinging, was ihm aus eigenem Antrieb für die Gegenwart wesentlich und erwünscht schien. Hatte er doch seit Mitte der zwanziger Jahre, unabhängig von antiker Gefolgschaft, auch den Backstein mit deutlicher Betonung seiner farbigen Wirkung verwendet. Und gewiß nicht zufällig hat er in späterer Zeit für die Darstellung seiner Projekte – am köstlichsten in den großen Ansichten von Orianda – dem Aquarell vor der Umrißzeichnung den Vorzug gegeben. Beiläufig sei in diesem Zusammenhang auch auf die landschaftlichen Studien hingewiesen, die damals während seiner Kuraufenthalte in Gastein und Marienbad entstanden sind. Vergleicht man diese an sich nicht belangreichen Nebenwerke mit den farbigen Reiseblättern seiner Frühzeit, etwa einer Ansicht der Triester Gegend von 1803, so wird auch hier die Entwicklung von spröder Buntheit zu einer differenzierten Tonskala deutlich.

In seinem Schreiben an die Kaiserin spricht er die Hoffnung aus, Orianda möchte befruchtend auf die allgemeine Kulturentwicklung in

Rußland wirken. Er fühlte auch bei dieser Aurgabe das Bedürfnis, sein Werk in einen großen Zusammenhang einzuordnen. Es hat ihm stets widerstrebt, mit seinem Schaffen abseits vom Wege zu stehen.

Daß das Projekt nicht zur Ausführung kam, ist ihm, der so viele Enttäuschungen in dieser Hinsicht erlebt hatte, besonders schmerzlich gewesen. Hatte er sich doch gerade dieser Arbeit mit voller Hingabe gewidmet und in ihr noch einmal, und nun in der Reife des Herbstes, das zu verwirklichen gesucht, wozu Natur und Bildung ihn am unmittelbarsten hinführten. Wenn er sich hier nicht mehr um ein Stilproblem bemühte, wie bei der Bauakademie und den ihr verwandten Werken, so war dafür gewiß nicht nur das ihm gestellte Programm bestimmend. Dem letzten Hafen entgegenfahrend, vertraute sich Schinkel wieder demjenigen Gestirn an, unter dem allein sein Wesen in den Grenzen, die seinem Gestaltungsvermögen und dem seiner Epoche gesteckt waren, ihren reinsten und vollkommensten Ausdruck finden konnte. Nirgend sonst hat sich die romantische Sehnsucht nach einer Wiedergeburt klassischer Schönheit so ergreifend verkörpert wie in diesem Werk seines Alters. —

Eine andere Arbeit desselben Jahres 1838, der Entwurf zu einem Denkmalsbau für Friedrich den Großen auf dem Mühlenberg bei Potsdam, hat schon darum in Schinkels Schaffen nicht die Bedeutung wie Orianda, weil es sich hier um eine Idee des Kronprinzen handelt, an dessen Skizzen Schinkel sich bei der Durcharbeitung zu halten hatte. Der Denkmalgedanke Friedrich Gillys von 1797, ein auf mächtigen Substruktionen ruhender Tempel, sollte jetzt auf eine freie Höhe übertragen, durch einen Viadukt und eine lange Allee mit Sanssouci verbunden werden. Soweit man nach den Zeichnungen des Kronprinzen, Schinkels und seines Schülers Persius urteilen darf, wäre ein imposantes Schaustück entstanden. In der architektonischen Charakterisierung jedoch ohne sonderliche Eigentümlichkeit hätte sich das Monument seinem Gehalt nach kaum vor den dekorativen Bauten ausgezeichnet, die Friedrich Wilhelm IV. später zur Bereicherung der Potsdamer Landschaft ausführen ließ.



104. Orianda, Gartenhof

**D**IE letzten fünf Jahre vor dem Verlöschen hat Schinkel seine Mußestunden zu Vorarbeiten für die Herausgabe eines großen Lehrbuchs benutzt. Es drängte ihn, ein pädagogisches Werk als Vermächtnis zu hinterlassen. Ein Lehramt hat er nicht innegehabt, aber Unterrichtsfragen haben ihn schon früher beschäftigt. Bereits im Jahre 1818 hatte er Vorschläge zur Reform des staatlichen Architekturunterrichts ausgearbeitet, die eine vollkommene Umwandlung des auf Akademien üblichen Lehrplans verlangten. Sie wirken in ihren Grundzügen überraschend modern. Als Gegner der nach Materien eingeteilten Klassen sieht Schinkel in

der Form von Werkstätten den rechten Weg zur Ausbildung der Schüler. Sie sollen durch Mitarbeit an den Werken der Meister erzogen werden. Er will die Kunstakademie als eine große Staatswerkstatt betrachtet wissen. Für die Methode des Unterrichts erscheint ihm wesentlich, daß das Studium der Einzelheiten durch eine Gesamtidee gehalten werden muß. Als Grundlage fordert er Kenntnis des menschlichen Körpers und der griechischen Baukunst. Aber nicht zur Nachahmung darf die Beschäftigung mit den großen Kunstwerken der Vergangenheit führen, die in ihnen enthaltenen Gedanken sollen lediglich ein Impuls sein für die eignen Versuche. — An den Verhandlungen, die in den nächsten Jahren dieser ersten Anregung folgten, hat Schinkel lebhaften Anteil genommen. Zu einer durchgreifenden Reform in seinem Sinne kam es nicht. Wie die Entwicklung der Architektenerziehung an den technischen Hochschulen zeigt, hat der Staat auch späterhin Schinkels Ideen nicht beherzigt.

Schinkel selbst hat durch seine Werke alles getan, um für die heranwachsende Generation ein Wegführer zu sein. Denn er hat seine Wirksamkeit nie unter dem Gesichtspunkt begrenzt, daß sie bloß Ausdruck seiner Persönlichkeit sei. Er, dem die Sache stets über der Person stand, war sich in hohem Maße der sozialen Verantwortung bewußt, die ein Architekt für den kulturellen Zustand seines Landes zu tragen hat. Diese Gesinnung spricht aus den Erläuterungen zu seiner „Sammlung architektonischer Entwürfe“ und anderen kleineren Veröffentlichungen, an denen er teil hat. Und aus ihr heraus ist auch der Plan zu dem Lehrbuch zu verstehen. Er wollte darin seine Auffassung von Bauen und Baukunst zusammenfassend mit Worten fixieren. Über aphoristische Aufzeichnungen ist er nicht hinausgelangt. Was von diesen nachgelassenen Notizen als Stoff für den geplanten Textband gelten darf, ist bestimmt von dem Verlangen, über die allgemeine Lage der Kunst Klarheit zu gewinnen und aus der bisherigen Entwicklung Richtlinien für die Zukunft zu ziehen. Der Nachdruck sollte jedoch auf dem Anschauungsmaterial liegen, das er in einem Atlas von 150 Tafeln ausbreiten wollte. Nur ein kleiner Teil davon ist druckfertig geworden. Neben einer An-



105. Entwurf zur Kirche der „Residenz“

zahl von Blättern, die verschiedenerlei Konstruktionsarten und formale Einzelheiten behandeln, steht das Hauptstück: der Entwurf zu einer fürstlichen Residenz.

Was er bei Orianda und dem Akropolispalast in den Grenzen eines gegebenen Programms formuliert hatte, das entwickelt er hier, von keinen Vorschriften beschränkt, zu einer Idealgestalt. Mit dem Palast sind Verwaltungs- und Sammlungsgebäude (u. a. ein „Tempel der Nationalmonumente“), Kirche und Theater in gelockerten Gruppen zu einem ausgedehnten Komplex verbunden. Die Kompositionsweise unterscheidet sich nicht von der anderer Entwürfe des letzten Jahrzehnts. Nur wird hier, wo er sich ganz frei bewegen konnte, sein Verlangen nach labilem Gleichgewicht, nach einer Individualisierung einzelner Teile besonders deutlich. Überdies hat der lehrhafte Zweck des Entwurfs ihn veranlaßt, die Mannigfaltigkeit der Charaktere zu steigern. Wesentlich neue Gedanken sind, auch in der Durchbildung der einzelnen Bauten, nicht erkennbar. Ebenso wenig wie bei Orianda nimmt er jene stilsynthetischen Versuche auf, die ihn um 1830 erregt hatten. Obwohl er sich doch diesmal völlig unabhängig aussprechen konnte! War er innerlich darüber hinausgewachsen? Oder hängt es mit der Ermattung seiner Kräfte zusammen, den Vorboten seiner geistigen Erkrankung, wenn er den damals eingeschlagenen Weg auch bei diesem Idealentwurf nicht fortsetzte?

Für die Schloßkirche projiziert er einen zentralen Hallenbau gotischen Gepräges, der aus einem quadratischen Hof emporragt. Schlanke Rundpfeiler tragen das figurierte Gewölbe (Abb. 105). Ein gesonderter Campanile wird — früher vorgetragenen Ideen folgend — durch eine hohe Bogenstellung mit dem Zentralbau verbunden. Die übrigen Gebäude sind in jener dekorativ bewegten Art gegliedert, in der Schinkel auch sonst in der Spätzeit den strengen klassischen Ausdruck abzuwandeln pflegt. Bemerkenswert ist das Theater: Hier folgt er mit der nach draußen halbkreisförmig vortretenden Ummantelung des Zuschauerhauses der Lösung, die einige Jahre vorher Georg Moller am Theater in Mainz und fast gleichzeitig Semper für sein erstes Dresdner Theater gegeben hat. Noch

etwas ist bei dieser letzten Theateridee Schinkels wichtig: Gemäß seinem damaligen Raumgefühl, das über die klassizistische Gebundenheit hinaus nach einer gelösteren, bildmäßigen Gestaltung strebt, sieht er die Möglichkeit vor, die Rückwand der Bühne zu öffnen und dadurch die Aussicht in die freie Natur für die Szene miteinzubeziehen.

Bedeutsamer vielleicht als die architektonische Durchbildung dieser fürstlichen Residenz ist die Wahl des Themas als Lehrgegenstand überhaupt. Die Architekten des 18. Jahrhunderts hatten in ihren Büchern zumeist Pläne vorgelegt, die auf normale Bedürfnisse zugeschnitten waren. Sie wollten unmittelbar der Praxis dienen. Das war auch der Sinn der Werke, die dem jungen Schinkel als Lehrmittel zuerst in die Hand gekommen waren, der Schriften David Gillys. Gewiß hat auch Schinkel eine derartige Unterweisung nicht unterschätzt, und an einer Übermittlung „nützlicher“ Lehren hätte es wohl auch in seiner Publikation nicht gefehlt. Aber seinem romantischen Idealismus war das nicht genug. Wenn er dem heranwachsenden Geschlecht als Vorbild einen Entwurf mitteilte, mit dessen praktischer Verwertung nicht zu rechnen war, so wollte er damit sagen: Ein wahrhafter Baumeister ist nur der, welcher Gedanken nachzusinnen vermag, die über die alltäglichen Ansprüche hinausgehen, gleichviel ob ihre Verwirklichung nur ein Traum bleibt.

Daß er sich den Wohnsitz eines Fürsten, und nicht etwa ein großes bürgerliches Gemeinwesen, als Aufgabe stellte, dazu hat ihn seine nahe Beziehung zum Kronprinzen angeregt. Es war das charakteristische Thema der absolutistischen Epoche gewesen, das nun hier noch einmal eine verspätete Formulierung fand. Immerhin kennzeichnet es die neue Zeit und Schinkels Verhältnis zu ihr, daß die Teilnahme des Volkes an den geplanten wissenschaftlichen und künstlerischen Instituten vorausgesetzt und innerhalb des Residenzbezirks mit „Anlagen für Volksfeste“ gerechnet wird.





# SCHLUSSWORT

SCHINKEL hat nicht einsam unter seinen Zeitgenossen gestanden. Beifall und Bewunderung, die seinem Werke von Anfang an nicht fehlten, haben ihn in steigendem Maße begleitet bis zuletzt. Unter den wenigen, die sich ablehnend verhielten, ist der Karlsruher Architekt Friedrich Weinbrenner der beachtenswerteste. Als er 1821 die Pläne zum Berliner Schauspielhaus kennenlernte, bezeichnete er sie als „ein erbärmliches architektonisches Produkt“. Schinkel, der als „schön Zeichner“ geschätzt werde, gebe durch diesen Entwurf zu erkennen, daß er von dem wahren Studium der Baukunst wenig oder gar nichts verstehe. Und Schinkel, der in seinem Urteil über die Werke anderer zurückhaltend zu sein pflegte, spricht 1824 angesichts der Kurbauwerke in Baden-Baden von Weinbrenners „ungeschickter Architektur“.

Was zu dieser gegenseitigen Abneigung geführt hat, ist neben individueller Veranlagung, neben nord- und süddeutscher Stammesart die verschiedene zeitliche Stellung der beiden innerhalb der allgemeinen Entwicklung. Der fünfzehn Jahre ältere Weinbrenner bleibt bis zuletzt dem Lebensgefühl der voraufgegangenen Epoche verbunden. Das besagt die sinnliche Heiterkeit seiner Fassaden, die robuste Gewichtigkeit und pralle Plastik seiner Körper, seine Kraft räumlicher Gestaltung. Man könnte sich denken, daß er im Klassizismus des 17. Jahrhunderts, wie er im machtvollen Amsterdamer Rathaus des Jacob van Campen auftritt, der eignen Anschauung verwandtere Züge gefunden hätte als in den Bauten Schinkels. Von dessen Werken hat nur die Berliner Wache noch etwas von der schwellenden Körperlichkeit der vorhergehenden Zeit. Was aber auf dieses Frühwerk folgte, das konnte einem Anhänger der älteren Richtung nicht anders als mager erscheinen, mehr gezeichnet als geformt, eher wie ein rechnerisches Gefüge selbständiger Teile als eine in lebendiger Bewegung gewachsene Einheit.

Schinkel jedoch empfand einen Bau Weinbrennerschen Gepräges als derb und schwerfällig, weil er auf einen präziseren tektonischen Ausdruck der Mauer und eine zartere Durchgliederung der Flächen bedacht war. Darum gab er sich willig dem neuen Ideal hin, das in den Gesichtskreis



106. Leo von Klenze, Glyptothek in München

der Zeit getreten war, der griechischen Architektur. Sie ward ihm die ursprüngliche und reine Quelle, alles Spätere erschien abgeleitet und getrübt. In ihr sah er den „Charakter der Unschuld“ bewahrt, eine von fremden Elementen freie Entwicklung. Was Künstler unserer Tage an Werken primitiver Völker reizt, schöpferische Naivität, das fand Schinkel in der griechischen Kunst. Sie kam vor allem dem entgegen, was seiner Wesensart am meisten entsprach. Wenn er sich der römischen Antike nicht oder nur in geringem Maße zugewendet hat, so geschah das aus innerem Widerstreben, nicht nur auf dem Wege der Reflexion. Das Römische in der Form, wie seine Zeit es sah, war ihm zu schwer, zu laut und prunkhaft. Sieht man von zeitlicher Stilbedingtheit ab und läßt allein das künstlerische Temperament auf sich wirken, dann darf man wohl sagen, daß manche Werke Schinkels der klassizistischen Grazie eines Knobelsdorff näherstehen als dem repräsentativen Empire der Architekten Napoleons, Percier und Fontaine. Und ein ähnlicher Gegensatz trennt ihn auch von dem bedeutendsten Baumeister seiner Generation

in Bayern, Leo von Klenze, der in Paris entscheidenden Einfluß erfahren hatte. Klenzes Bauten sind ungebundener in der körperlichen Haltung, lebhaftere dekorative Akzente gliedern die Wand. In seinen Räumen entfaltet er eine festliche Pracht, neben der Schinkel zurückhaltend und karg wirkt. Franz Kugler hat einmal von Klenzes „halber Klassizität“ gesprochen — ein Urteil, das nur in der Schinkelschen Sphäre sich bilden konnte.

Mit der Hingabe Schinkels an das Griechentum hängt es zusammen, daß seine Raumvorstellung keinen fruchtbaren Nährboden gefunden hat. Und da er von sich aus für räumliche Gedanken nicht sonderlich begabt war, hat er nach dieser Seite am wenigsten Schöpferisches geleistet.

Von anderen Neuhellenen aber unterscheidet er sich dadurch, daß er nicht unbeirrt und prinzipienstarr dem einen Ideal verpflichtet blieb, obwohl ihm das Studium des Griechischen „für die höhere sittliche Ausbildung des Menschen“ als Grundlage unerläßlich erschien. Sein Kunstverständnis und sein Gefühl für die Bedürfnisse der Gegenwart sprachen gegen eine unbedingte Nachfolge, seine Phantasie war zu reich und beweglich, seine Natur zu empfänglich, als daß nicht auch er von den sehnsuchtsvoll umherschweifenden Gedanken seiner Zeit berührt worden wäre.

Wenn er sich der Gotik zugewendet hat, so waren hierfür anfangs literarisch-poetische Einflüsse mitbestimmend. Aber immer mehr wurde er sich bewußt, daß in der Gotik über das rein Gefühlsmäßige hinaus fruchtbare Möglichkeiten zu einer Bereicherung und Entfaltung des architektonischen Gestaltungsvermögens vorhanden seien. Ein überzeugter „Gotiker“ aber, zu dem ihn deutschtümelnde Fanatiker bekehren wollten, ist er nicht geworden. Das Verlangen des Ministers Schön, für den Museumsbau die Marienburg als Vorbild zu wählen — die van Eycks könnten doch nicht in ein griechisches Haus kommen —, hat er nicht erfüllt. Sieht man von den Werken ab, die bauherrlichen Programmwünschen folgen mußten, so bedeutete die Gotik nach 1820 für Schinkel gleichsam nur ein Ingrediens bei seinen Bemühungen um einen von den Schranken jedes historischen Kanons freien Stil. In den Entwürfen um

1830 wird dieses Streben am deutlichsten. Der romantische Johannistrieb, der damals den Fünfzigjährigen erregt hat, ist eigentümlich deutscher Art: Während in England Hellenen und Gotiker sich parteiisch gegenüberstehen, während man in Frankreich bereits in den zwanziger Jahren ohne Gewaltsamkeit einen Übergang zu einer Neurenaissance gefunden hat, gerät der Deutsche in ein spekulatives Trachten nach einer Verschmelzung disparater Elemente. Schinkel ist der erste, der diesen dornigen Weg beschritten hat.

In den Hauptwerken seiner Spätzeit überwiegt wiederum die klassische Orientierung. Aber im Vergleich zu der straffen Körperlichkeit seiner Bauten aus der Zeit des Museums sind die Kompositionen seines Alters gelöster und freier. Das Malerisch-Bildhafte tritt stärker hervor als bisher. Von den Architekten jedoch, die in der römischen Kunst das bestimmende Quellgebiet ihrer Ausdrucksweise fanden, unterscheidet sich Schinkel auch jetzt durch seine maßvolle und reservierte Haltung. —

Wie bei allen Künstlern dieses Zeitalters hat man auch bei Schinkel „Klassisches“ und „Romantisches“ zu unterscheiden versucht. Und man ist dabei so verfahren, daß man von der Zeit, wo er überwiegend gotisch entworfen hat, den Jahren vor der Berliner Wache, als von seiner romantischen Periode zu sprechen pflegt, auf die dann, als er sich mehr zum Hellenischen gewendet hat, eine klassische gefolgt sei.

Auch wenn man außer Betracht läßt, daß sein ganzes Leben hindurch gotische und antikische Formulierungen nebeneinander hergehen, bleibt jene Periodisierung eine äußerliche. Die Zeit selber hat freilich in der Wiederbelebung des „altdeutschen“ Stils, der Gotik, eine Bejahung des romantischen Programms gesehen. Aber mit dem Stil der romantischen Dichtkunst hat diese Gotik wenig gemeinsam. Steht sie doch durchaus unter dem Gesetz klassizistischer Optik! Von einer romantischen Darstellungsweise, wie sie in der deutschen Kunst zu Beginn des 16. Jahrhunderts, bei Altdorfer etwa, sich zu erkennen gibt, kann weder in Schinkels Gemälden noch in seinen gotischen Architekturen, auch denen seiner Jugend nicht, die Rede sein.

Soll man nun den Begriff des Romantischen ganz aus Schinkels Schaffen streichen?

Der Grundzug seines Wesens, seiner Einstellung zum Werk und zur Welt ist ohne Frage der des klassisch gestimmten Menschen. Nicht deshalb, weil er in seinen meisterlichen Schöpfungen der Antike gefolgt ist, sondern weil sein Streben auf eine rationale Form gerichtet, weil Klarheit und Ordnung ihm Bedürfnis und alles Subjektivistische ihm fremd war.

Und doch — auch Schinkel ist von der erregenden Erscheinung des romantischen Geistes nicht unberührt geblieben. In den Jahren, als Arnim und Brentano ihm nahestanden, war ihm die Romantik Ausdruck jugendlichen Lebensgefühls. Aber auch in seinem späteren Werk wird man ein romantisches Element erkennen, sofern man unter dem vieldeutigen Begriff nicht die Darstellungsform, die Wahl gotischen oder antiken Stils versteht, sondern die eigentümliche Art der Konzeption. Man kann sie romantisch nennen, weil die Idee nicht rein aus der sinnlichen Vorstellung geboren wird, sondern träumerische Vorstellungen aus Geschichte und Poesie, vergangenen Kulturen und fernen Ländern die Gestaltung mitbedingen, ohne daß das künstlerische Vermögen stark genug ist, um das Werk allein durch seine körperlich-räumliche Existenz unmittelbar sprechen zu lassen.

Diese Anschauungsweise, die der Physiognomie der Baukunst des 19. Jahrhunderts ihren entscheidenden Ausdruck früheren Epochen gegenüber gegeben hat, ist bei Schinkel nicht so ausgeprägt wie bei andern Architekten seiner und zumal der folgenden Generation. Das verdankt er seinem märkischen Sinn für das praktisch Gegebene, vor allem aber seinem überragenden Verständnis für geschichtliche Bedingtheit und für das der Gegenwart Notwendige. Aber trotzdem und trotz des klassischen Grundzugs seines Wesens blieb der Empfängliche nicht völlig gegen die Romantik verschlossen.

Was ihn aus freien Stücken zu ihr hinzog, das war das Schöpferische in ihr, die lebendig strömende Kraft, die sich gegen beengende Norm und akademische Starrheit auflehnte und auf neue Ausdrucksmöglichkeiten hinwies. Aber zugleich hat Schinkels wacher Geist die Gefahren, die zumal

der Baukunst von dieser Seite drohten, nicht verkannt. Aus gelegentlichen Äußerungen klingt es wie ein Sichwehren gegen die beunruhigenden dunklen Gewalten. Der Widerstreit zwischen Klassischem und Romanischem ist auch in Schinkel zeitlebens nicht zur Ruhe gekommen.

MAN hat in ihm ein „Universalgenie“ vom Range der Renaissancekünstler sehen wollen. Aber die Zeit, in der ihm zu wirken bestimmt war, hat auch ihrem vielseitigsten und an Tiefe des Empfindens begnadetsten Meister nicht die schöpferische Fähigkeit verleihen können, die einen solchen Vergleich rechtfertigt. „Was sind wir doch“, hat Goethe einmal zu Heinrich Voß geäußert, „gegen die Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts? Wahre Taugenichtse! Was ist unser Jahrhundert gegen dieses kraftvolle!“ Schinkel selbst hätte sich gegen eine Gleichbewertung seines Schaffens mit dem eines Künstlers einer großen Epoche gewehrt, nicht nur aus Bescheidenheit. Er ist sich oftmals der Tragik des Nachgeborenen bewußt geworden, seiner mit Wissen um das Vergangene, mit „Bildung“ belasteten Zeit. Aber soviel in seinen Kräften stand, hat er darangesetzt, um die Historie in den Dienst des Lebens zu stellen.

Was in den Grenzen der zeitlichen Bedingtheit an fruchtbaren und an unfruchtbaren Gedanken sich gestalten konnte und in der Zukunft fortleben sollte, das alles ist in Schinkels Wirksamkeit enthalten. Ihren unvergleichlichen Ausdruck aber verdankt sie dem Adel seiner Persönlichkeit. Die Diszipliniertheit seiner Lebensführung hat auch seinen Werken ihr Gepräge gegeben. Die Gewissenhaftigkeit, mit der er seine Pflichten als Beamter erfüllte, hat ihn auch bei der künstlerischen Arbeit geleitet. In stetiger Mühe hat er seine Pläne zur Reife gebracht. Auch wenn er nicht selbst eine „zu leichte Produktion“ getadelt hätte, seine Werke bezeugen, daß ihm alles Virtuositentum zuwider gewesen ist. Unaufdringlich, besinnlich und still stehen seine Schöpfungen unter denen seiner Zeitgenossen. Wer aber ein inneres Verhältnis zu ihnen gewonnen hat, der empfindet beglückt und dankbar das Lebenselement dieses männlich beherrschten und zugleich frauulich zarten Geistes.





# ANMERKUNGEN

DAS „grundlegende“ Buch über Schinkel fehlt bisher. Die vorliegende Darstellung kann das Verlangen danach nicht befriedigen. Allein schon Umfang und Art der Reihe „Deutsche Meister“ forderten Beschränkung. Es konnte sich nur darum handeln, das, was dem Verfasser an Schinkel, seinem Werk und dem Menschen, wesentlich erschien, hervorzuheben. Vielleicht hat sich niemand bis jetzt an eine umfassende Behandlung des Themas gewagt, weil es heute noch schwierig ist, die rechte Distanz zu Schinkel und der Kunst seiner Zeit zu gewinnen. Schwierig ist das Unternehmen auch deshalb, weil sich neben den zahlreichen ausgeführten Werken eine solche Fülle von Entwürfen aus allen Gebieten des Schinkelschen Schaffens erhalten hat wie kaum bei einem andren Künstler. Überdies ist der zum größten Teil im Beuth-Schinkelmuseum (im ff. „Sch. M.“) in der Technischen Hochschule zu Charlottenburg aufbewahrte Nachlaß noch immer so unübersichtlich aufgestellt, wie ihn Schinkels Schwiegersohn, Alfred Frh. von Wolzogen, vorfand. Der hiernach verfaßte Katalog muß vorläufig als unentbehrlicher Führer dienen. Er ist von Wolzogen zusammen mit Schinkels Tagebüchern, Briefen, Berichten, Aphorismen usw. unter dem Titel „Aus Schinkels Nachlaß“ in vier Bänden herausgegeben worden, Berlin 1862 – 64. Seit kurzem verdanken wir Hans Mackowsky eine vorzügliche Auswahl des literarischen Nachlasses, wobei der Wolzogensche Text revidiert und durch einzelne wertvolle Stücke ergänzt worden ist (erschienen im Propyläen-Verlag, Berlin 1922). Als wichtiges Quellenwerk kommt ferner in Betracht die von Schinkel herausgegebene und mit Erläuterungen versehene „Sammlung Architektonischer Entwürfe“, deren erste Ausgabe in einzelnen Heften 1820 bis 1840 erschien, zusammen 174 Tafeln. Die späteren Ausgaben sowie weitere Veröffentlichungen Schinkelscher Werke sind bei Wolzogen verzeichnet.

Eine wertvolle biographische Quellenschrift ist neben Franz Kuglers kurzer „Charakteristik“ (Berlin 1842) die inhaltsreiche Abhandlung Gustav Waagens „K. Fr. Schinkel als Mensch und Künstler“ (zuerst erschienen im Berliner Kalender 1844, abgedruckt in W.s Kleinen Schriften, Stuttgart 1875). Der Schinkel-Band der Knackfußmonographien von Hermann Ziller (1897) ist nur durch seine Abbildungen nützlich. Das bei Wasmuth-Berlin 1912 erschienene Sonderheft der Berliner Architekturwelt „Schinkel“ enthält außer guten photographischen Aufnahmen eine Einleitung von Fritz Stahl, die in vortrefflicher Weise Schinkels Bedeutung zumal für die Gegenwart würdigt.

#### ZUR LEBENSGESCHICHTE

Für die Lebensgeschichte kommt außer den genannten Quellen in Betracht: „Schinkel in seinem Verhältnis zur Gothischen Baukunst“ von Joh. Krätchel in der Zeitschr. f. Bauwesen 1892 (Mitteilungen über die Jugend). Über seine freundschaftlichen Beziehungen vgl. die Schriften von Reinhold Steig: A. v. Arnim I. Stuttgart 1894; Arnim und die Gebrüder Grimm; Clemens Brentano und die Gebrüder Grimm. Stuttgart 1914.

In Brentanos Werken (IV, S. 434) findet sich folgende „Schinkel“ überschriebene Skizze: „Als er vom Rhein zurückkam [1816], empfand ich eine eigne Freude und Angst

über das wunderbare, milde Feuer, welches das ganze Wesen dieses kunstreichen Menschen durchlodert und ohne daß er sich dessen innigst bewußt wäre, eine Beziehung auf ein höheres untergegangenes Dasein, wie die Sehnsucht nach einem verlorenen Vaterland und Bürgerrecht ausspricht, zu dessen voller Erkenntnis er vor der Freude und Reproduktionslust des Spiegelfragments dieser verlorenen Herrlichkeit in der Kunst nicht gelangen kann. Und das ist das Rührende in allen ausgezeichneten, geistreichen und genialen Menschen, welche sich nicht Christo von ganzer Seele unterworfen haben . . .“

Vgl. ferner Graf Raczynski, Geschichte der neueren deutschen Kunst III, 162 (Berlin 1841), und Hittorf, Notice historique de Schinkel. Vorgelesen in der Jahressitzung des Instituts. (Deutsch in der Zeitschrift für Bauwesen 1857.)

In Kuglers „Museum“ steht 1833 ein Sonett von Xavier Marmier auf Schinkel, in welchem es heißt:

„ . . . L'art des grecs s'est montré sans voile à ton regard,  
L'art gothique t'a pris dans son saint sanctuaire“.

Abb. S. 21 gibt an Stelle der mehrfach reproduzierten Pastellzeichnung Krügers von 1836 (im Sch. M.) die Lithographie, die Jentzen nach einer Studie Krügers für dessen großes Paradebild 1840 gezeichnet hat. Sie erschien in Groupes Abhandlung „Schinkel und der neue Berliner Dom“ (Berlin 1843).

Hagens Rede ist abgedruckt in der Zeitschrift für Bauwesen 1858.

#### ZUM KAPITEL: ANFÄNGE

Zur Gesamtlage vgl. H. Schmitz, Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin 1914.

Eine gedankenreiche Abhandlung über „Fr. Gilly, Schinkel und den Formbegriff des deutschen Klassizismus in der Baukunst“ veröffentlichte W. Niemeyer in den Mitteilungen des Kunstgewerbevereins zu Hamburg 1912.

Die nach Gilly kopierten Zeichnungen liegen im Sch. M. Mappe XIV und XVI. Bereits Wolzogen bemerkt, daß ein Teil von Fr. Gilly sein könne. Um den Ursprung festzustellen, genügt bei einer Anzahl der Vergleich mit den Gillyschen Originalen in der benachbarten Bibliothek der Technischen Hochschule Charlottenburg. Von Gillys Hand sind auch die 1797 und 1798 datierten Zeichnungen, die Ansichten aus Gotha, Weimar und der dortigen Gegend darstellen. Gilly war dort, bevor er im Herbst 1798 nach Berlin zurückkehrte. Von einer so frühen Reise Schinkels nach Thüringen ist nirgends die Rede. Die Zeichnung mit zwei Wanderern und der Inschrift „von Jena auf Weimar, den 1ten May 97“ (Sch. M. XIV, 8), die in „Kunst und Künstler“, Märzheft 1923, als von Schinkel „Schinkel mit seinem Freunde Steinmeyer“ abgebildet wird, stammt sicherlich von Gilly, schon darum, weil der Gymnasiast Schinkel an diesem Tage nicht auf einer Ferienwanderung gewesen sein kann. Auch das Blatt mit Grundriß und Ansicht des Theaters in Weimar vom „28. Aug. 98“ (Sch. M. XVI, 34), das

A. Doebber im Goethe-Jahrbuch 1912 bespricht, zeichnete m. E. Gilly, nicht Schinkel. Von der flotten Vortragsweise dieser Reiseskizze abgesehen, hätte Schinkel gewiß dem Freunde und späteren Biographen Waagen von einem solchen ersten Aufenthalt in Goethes Stadt erzählt, und Waagen hätte diese Tatsache nicht zu berichten vergessen. — Nachträglich finde ich, daß Doebber im Zentralbl. d. Bauverw. 1919, S. 113 stillschweigend seine frühere Ansicht korrigiert hat, indem er bemerkt, die Kenntnis des damaligen Weimarer Theaters sei den Gillyschen Reiseaufnahmen von 1798 mit zu verdanken.

Als frühesten zur Ausführung gelangten Entwurf Schinkels nennt Kohte im Zentralblatt d. Bauverw. 1916 ein Gartenhaus auf dem Pfingstberg bei Potsdam, zu dem sich ein signierter Grundriß aus dem Jahre 1800 erhalten hat.

Der 1802 entstandne Entwurf zu einem Schloß, wahrscheinlich für den Fürsten Heinrich XLIII von Reuß-Köstritz (farbige Ansichten von Hof-, Gartenfront und Treppenhaus im Sch. M.) ist ein nicht erfreulicher, aber charakteristischer Beleg für Schinkels schülerhaftes Suchen nach motivreicher Aufgliederung des Körpers und sein noch ungefestigtes Empfinden für Proportion.

Über die Tätigkeit in Neu-Hardenberg (ehemals Quilitz) vgl. Schmitz a. a. O. und J. Kohte in den Hist. Monatsblättern f. d. Provinz Posen XVI (1915). Das Schloß Neu-Hardenberg (Abb. 65) wurde erst in den zwanziger Jahren durch Schinkel ausgebaut (Kunstdenkmäler der Prov. Brandenburg VI, 1. 1909).

#### ZUM KAPITEL: INTERREGNUM

Über den Maler Schinkel schreibt 1812 Arnim an Brentano: „Schinkel aus jungferlicher Scheu, weil er noch nicht als Maler, sondern immer nur als Architekt aufgetreten [?!], hat seine herrlichen Landschaften nicht ausgestellt, . . . ein ungemeines Talent und ein eigner Fuchs, der sich immer anstellt, als wollte er von den Leuten lernen, und weiß doch alles besser zu machen . . . Beuth hemmt etwas seine Malwut, die ihn oft hindert, die Zeit des Trocknens abzuwarten, und ganze Stellen dadurch verschwärzt . . .“ — Mit dem Landschaftsmaler Schinkel hat sich zuletzt beschäftigt E. v. Sydow in den Monatsheften für Kunstwiss. 1921. Weitere Literatur ebendort. Die von Sydow in die Jahre 1807–9 gesetzten Bilder: Aussicht aufs Adriatische Meer (Sch. M. A 6) und Stubbenkammer (Sch. M. A 8) sind m. E. später entstanden, die Ansicht der Stubbenkammer Anfang der 20er Jahre (vermutlich identisch mit der im Brief an Rauch 1821 erwähnten Skizze; vgl. Mackowsky, Briefe . . . a. a. O. S. 102), die Aussicht aufs Adriatische Meer (Abb. 68) während seiner letzten Italienreise 1830 (dieses Datum auch auf dem alten Rahmenezettel des Sch. M.).

Wenn Brentanos Äußerung (vgl. S. 16) über Schinkels quantitative Leistung als Landschaftsmaler zutrifft, so muß noch eine beträchtliche Zahl von Bildern in Privatbesitz verborgen sein. Die heute bekannten werden bis auf wenige Ausnahmen in der Berliner Nationalgalerie und im Schinkelmuseum aufbewahrt.

Über die Wandbilder aus dem Hause Humbert vgl. den Aufsatz von Mackowsky in *Kunst und Künstler* 1919, aufgenommen in des Verfassers Buch „Häuser und Menschen im alten Berlin“ (Berlin 1923).

Schinkels Theaterdekorationen behandelt die Greifswalder Dissertation von Paul Mahlberg (Düsseldorf 1916). Sie enthält u. a. ein über Wolzogen hinausgehendes Verzeichnis der Entwürfe.

## VERSUCH EINER ZUSAMMENSTELLUNG VON SCHINKELS GRAPHISCHEN ARBEITEN

### I. LITHOGRAPHIEN

EINE Baumgruppe vor einer Kirche im mittelalterlichen Stil. Mit der S. 49 zitierten Inschrift. „Auf Stein gezeichnet von Schinkel.“ Nach Wolzogen IV, 553 für G. J. Decker, Oberhofbuchdrucker in Berlin, 1810 angefertigt. Der Lithogr. Stein im Sch. M. — In der Sammlung Aufseesser (Versteigerung Amsler und Ruthardt, Berlin 1912) Ex. auf China und auf Tonpapier weiß gehöht. Kupferstichkabinett, Berlin 2 Ex. auf verschiedenem Papier. Wolzogen II, 349. Nr. 1.

Ansicht des Traunsees bei Gmunden. Nach einer Federzeichnung von 1811 (Mackowsky, Schinkel Abb. 25). Wolzogen II, 350. Nr. 9.

Das Schloß Prediana in Crein XII Stund von Triest. Nach einer Federzeichnung aus dem Jahre 1803 (Mackowsky a. a. O. Abb. 9), von Schinkel 1816 auf den Stein gezeichnet und von Fr. Klinmann-Berlin vervielfältigt. Wolzogen II, 350. Nr. 3. Nagler Lex. XV, 261. Nr. 1. „Sehr selten.“ Kupferstichkabinett Berlin.

Capri. Versuch mit der Feder auf Stein. Nach einer Federzeichnung von 1804 (Abb. in Mitt. d. kunsthistor. Instituts in Florenz 1917). Wolzogen II, 236. Nr. 36.

Das Innere von St. Stephan in Wien. „Versuch mit der Feder auf Stein“ (handschriftlich unter dem Blatt im Sch. M.) Wolzogen II, 236. Nr. 39; ebda. IV, 439: „Zwischen 1818–20.“ = „Das Innere eines gotischen Domes mit dem Hochaltar“: Sammlung Aufseesser 2052. — Kupferstichkabinett Berlin (787 — 1912), signiert: „Schinkel inv. et fec.“

Grabmal des Prinzen Louis Ferdinand. „Erster Versuch mit Kreide und Tinte auf Stein“ 1821. Wolzogen IV, 217 u. II, 236. Nr. 34. Ex. im Berliner Kupferstichkabinett (Probedruck) signiert: „Schinkel inv. et del.“ Abb. bei Glaser „Die Graphik der Neuzeit.“ 1922.

Äskulap und Hygiea, in Rund. Inschrift: „Thorwaldsen amico suo Kohlrausch.“ Auf dem Ex. des Kupferstichkabinetts Berlin (477 — 119) handschriftlich: „Schinkel auf Stein.“ Nicht bei Wolzogen.

Flußlandschaft mit einer kleinen Brücke, l. im Vordergrund ein Künstler bei der Arbeit. qu. 4<sup>o</sup>. Sammlung Aufseesser 2049. Kupferstichkabinett Berlin (785 — 1912),

handschriftlich signiert. Der Stein in zwei Teile gesprungen, senkrecht durch die Knie des Zeichners. Nicht bei Wolzogen.

Blättornament mit Genius. Nach einem Bruchstück aus der Sammlung des Bildhauers Cavacezzi in Rom. Gedruckt bei G. Decker. Kl. qu. fol. Sammlung Aufseesser 2051. Kupferstichkabinett Berlin (786–1912). Nicht bei Wolzogen.

Studienblatt. „L. männliches Bildnis und verschiedene Stichel[?]proben, r. der Künstler selbst [?] bei seinem Schreibpult, unter welchem ein heulender Hund. Kl. qu. fol.“ Sammlung Aufseesser 2050, Abb. im Versteigerungs-Katalog. Schinkels Autorschaft fraglich. Nicht bei Wolzogen.

## 2. RADIERUNGEN

Ein Grabdenkmal. Antikes Gebäude von Gesträuch umgeben. „Versuch auf Kupfer zu radiren.“ Wolzogen II, 236. Nr. 35.

Waldweg mit einer Kutsche. – „Dicker Wald. Versuch mit ätzender Dinte auf Kupfer.“ Wolzogen II, 236. Nr. 37; ebda. IV. S. 546 f.: Versuch mit englischer Tinte auf Kupfer zwischen 1818 und 1820. Vgl. auch ebda. II, 350. Nr. 4. = Nagler a. a. O. Nr. 2: „Durchsicht in einem Walde . . .“ – Es gibt spätere Abzüge mit der Inschrift „Zum Schinkel-Fest 1857“ und „Schinkel fec.“ (Sammlung Aufseesser 2047).

Palermo, als Panorama. Kreisrund. „Auf Kupfer radirt von Schinkel.“ Wolzogen II, 236. Nr. 38; ebda. IV, 574: „Das Einzige, was . . . von dem perspektivisch-optischen Bilde noch übrig ist“ (Abb. 9).

Baumgruppen. Wolzogen IV, 559; ebda. II, 236. Nr. 40: „Versuche mit ätzender Tinte auf Kupfer.“

Gegend bei Tivoli. „Mit der Feder auf die Kupferplatte gezeichnet. Von Wittich geätzt. Gr. qu. fol.“ Nagler a. a. O. Nr. 3. Wolzogen II, 350. Nr. 5.

Blick durch einen gotischen Bogen in eine alte Straße mit Säulenhalle, darunter ein Monument mit Springbrunnen, darüber eine Baumstudie. Nach Angabe in Sammlung Aufseesser 2048. Or. rad. 4<sup>o</sup>. Nicht bei Wolzogen.

Neugotische Kirche. Außenansicht. Blick durch einen Spalierbogen. Vorn der Grundriß der Kirche. „Schinkel inv. et fc.“ oben: „Archiv der Baukunst I. B.“ [Verf.: Crelle. Erschienen 1818], Kupferstichkabinett Berlin (249–1902). Nicht bei Wolzogen.

## 3. ZINKDRUCK

Ansicht von Bad Gastein. „Große Gebirgslandschaft mit Wasserfall. Royal fol. Braun gedruckt“ (Sammlung Aufseesser 2055). Originalarbeit Schinkels? Nicht bei Wolzogen.

Über den nicht genau zu scheidenden Anteil von Gentz und Schinkel am Mausoleumbau in Charlottenburg vgl. A. Doebber im Zentralbl. d. Bauverw. 1912 und Kohte ebenda 1916, ferner Doebbers Biographie „Heinrich Gentz“. Berlin 1916.

Die Entwürfe zu Denkmalbauten der Befreiungskriege sammelte M. G. Zimmermann: „Schinkels Kriegsdenkmäler aus Preußens großer Zeit“ (Berlin 1916). Derselbe Verfasser veröffentlichte Schinkels Entwurf für das „Eiserne Kreuz“ (Berlin 1914).

Weitere architektonische Arbeiten aus dieser Zeit: Schloß Owinsk bei Posen, nach Aufzeichnungen der Familie v. Treskow 1804–6 unter der künstlerischen Leitung von L. Catel und Schinkel erbaut. Nach Kohte (Hist. Monatsbl. d. Prov. Posen 1915 und Zentralbl. d. Bauverw. 1916) „mag Catel den Entwurf aufgestellt und den Bau eingeleitet haben; die künstlerische Durchbildung, namentlich des inneren Ausbaus, ist sicherlich Schinkel zuzuschreiben“.

1813 signierter Entwurf zu einer motivreichen gotischen Turmfassade für eine Kirche in Prietzig, Regierungsbezirk Stettin.

#### ZUM KAPITEL: MEISTERWERKE

Entwürfe zur Wache abgebildet in „Kunst und Künstler“ 1914 (Grisebach), vgl. ferner die Würdigung von Seiten eines modernen Architekten, Otto Bartning, mit Photographien des Innern, ebendort 1917. Eine ausführliche, als Kritik aus der Zeit bemerkenswerte Besprechung von Wolff (Cassel) findet sich in den Göttinger Gelehrten Anzeigen 1827, S. 49 ff.

Zum Schauspielhaus vgl. die Festschrift zum 26. Mai 1921 von Georg Droyscher „Der Schinkelbau“ (Berlin, A. Waldheim) und die Kritik des Architekten Wolff in den Göttinger Gelehrten Anzeigen 1827, S. 441 ff. Schinkels Stellungnahme zur Kritik des Berliner Publikums enthält ein an Zelter gerichteter, für Goethe bestimmter Brief, veröffentlicht von Doebber im Zentralbl. d. Bauverw. 1919. Vgl. ferner Max Littmann, Das Charlottenburger Schiller-Theater. O. O. u. J. (1906?) und Ed. Moritz, Das Antike Theater, Berlin 1910.

Eine Baugeschichte des Alten Museums gibt Richard Schöne in der Festschrift z. Geschichte der Kgl. Museen, Berlin 1880. Durands Museumsentwurf abgebildet bei S. Giedion, Spätbarocker und romantischer Klassizismus. München 1922.

Über „Schinkels Ausstattung von Innenräumen“ handeln Friedrich Plietzsch in seiner Heidelberger Dissertation (Mannheim 1911) und M. G. Zimmermann in Wasmuths Monatsheften für Baukunst I, 3. Vgl. ferner H. Schmitz, Vor hundert Jahren, Festräume und Wohnzimmer. Berlin 1920. Einen vorzüglichen Eindruck macht der Bibliotheksraum im Palais Prinz Karl. Vgl. auch das Bibliothekszimmer in Schloß Friedersdorf von 1828 (Kunstdenkmäler der Prov. Brandenburg, Kreis Lebus. 1909. Abb. 95).

Eine Arbeit über das Palais Prinz Karl (vom jetzigen Besitzer Prinzen Leopold dem Auswärtigen Amt vermietet) bereitet Legationsrat Sievers vor, der sich um die Erhaltung des Innern verdient gemacht und Aufnahmen der Räume durch die Staatliche Bildstelle veranlaßt hat.

Einen Führer durch „Das Schloß Tegel und seine Kunstwerke“ hat Waagen veröffentlicht (Berlin 1859). Der Gedanke, an den Türmen Reliefs vom „Turm der Winde“ in Athen zu reproduzieren, stammt von W. v. Humboldt.



107. Idee zu einem Zollhaus, 1834

Über die Baugeschichte von Charlottenhof unterrichtet die eingehende Abhandlung von Kurt Kuhlow, *Das Königliche Schloß Charlottenhof bei Potsdam* (Berlin 1912), worin insbesondere der Anteil des Kronprinzen an den Entwürfen nachgewiesen wird. Vgl. außerdem den Aufsatz von H. Schmitz im *Hohenzollernjahrbuch* 1916.

Außer den im Text genannten Bauten und Entwürfen dieses Zeitraums seien noch erwähnt:

Der Plan zur Erweiterung des Berliner Rathauses von 1817. Veröffentlicht in der „Sammlung Architektonischer Entwürfe“. — Die Durchfahrt Unter den Linden mit Bazarläden in der neuen Wilhelmstraße 1819. Abgebrochen 1867. Photos bei Stahl S. 36.

Der Entwurf aus dem Jahre 1817 (?) zu einem Landhaus in Ulkau bei Danzig, den J. C. Schultz als „im hiesigen [Danziger] Privatbesitz“ erwähnt, bestehend aus elf Folio-Blättern (*Zeitschr. f. Bauwesen* 1868, S. 113), hat sich m. W. bisher nicht wieder auffinden lassen. — Die Sternwarte in Bonn (1820). — Der Entwurf zur Singakademie (1821) wurde 1824 als zu kostspielig beiseite gestellt und der Bau dem Architekten Ottmer übertragen. Vgl. Martin Blumner, *Geschichte der Sing-Akademie* (Berlin 1891).

1823 Entwurf zu einem Lustschloß auf dem Tornow bei Potsdam, nach einer Idee des Kronprinzen. In der Anlage eines auf hohem Unterbau sich erhebenden Peripteros



ist er verwandt dem Entwurf zum Denkmal Friedrichs des Großen bei Sanssouci von 1838 (vgl. S. 174).

Die 1824 in Rom gezeichneten Pläne für ein Palais des Grafen Ingenheim in Berlin scheinen nicht erhalten zu sein.

Aus diesem Jahrzehnt stammt auch das Haus für den Generalstabsarzt v. Graefe „Finkenherd“ im Tiergarten (heute Kaffeewirtschaft „Charlottenhof“). Vgl. Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 1904.

1825 Pläne zum Theater in Hamburg. Mit erheblichen Veränderungen ausgeführt, vgl. den Entwurf in der „Sammlung“ und die Photographie des ausgeführten Gebäudes bei Stahl.

Im gleichen Jahre zeichnet Schinkel Pläne zu einem „Volksaal in den neuen Anlagen bei Magdeburg“. In der handschriftlichen Erläuterung wird die Verknüpfung des Gebäudes mit der landschaftlichen Umgebung betont. Große Baummassen sollen das Ende der Terrassenmauern verstecken. „Die an ihnen hinaufführenden Treppen und das Bestellen derselben mit Blumenvasen aus Thon gebrannt, werden das Mahlerische vermehren.“ Das heute bestehende Gesellschaftshaus weicht nicht unerheblich von Schinkels Entwurf ab.

Kirchenbau: 1817 Ausbau der Kirche in Neu-Hardenberg (Kunstdenkmäler der Prov. Brandenburg a. a. O. Abb. 112). 1820 Müncheberg (Prov. Brandenburg), Turmentwurf für die Pfarrkirche, bemerkenswert die von Schinkel öfters vorgetragene Idee, den Turm einige Meter von der Kirche abzurücken und durch eine hohe Brücke mit dem Langhaus zu verbinden (vgl. S. 178). — 1822 Marienwerder, katholische Kirche. Romanisierende Basilika mit zwei Türmen neben dem Chor. — 1828 Straupitz.

Zur Leidensgeschichte des Domes in Berlin vgl. O. F. Gruppe, Schinkel und der neue Berliner Dom (Berlin 1843) und R. Borrmann, Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin (Berlin 1893).

Eine erschöpfende Baugeschichte der Friedrich Werderschen Kirche verdanken wir L. Giese (Schinkels architektonisches Schaffen, 1. Band. Berlin 1922).

#### ZU: „PLASTIK UND KUNSTGEWERBE“

Bereits 1805 nahm Schinkel an einem Ideenwettbewerb für ein Lutherdenkmal im Mansfeldischen teil. Der Entwurf mit dem Standbild in einer offenen gotisierenden Rundbogenhalle macht einen dürftigen und papiernen Eindruck. (Abb. im Zentralbl. d. Bauverw. 1917.)

Über die gemeinsame Tätigkeit von Schinkel und Rauch vgl. Eggers, Chr. Dan. Rauch, Berlin 1873–91; über Tiecks Mitarbeit die Biographie „Friedrich Tieck“ von E. Hildebrandt, Leipzig 1906.

Mit den Entwürfen zum Denkmal Friedrichs des Großen haben sich beschäftigt H. Mackowsky, Das Friedrichsdenkmal (Berlin 1894), H. Schmitz in der Zeitschr. f. bild. Kunst 1909 und A. E. Brinckmann im Städtebau 1909.

Zu Thorwaldsens Grabmal für Papst Pius VII. zeichnete Schinkel 1824 in Rom einen Entwurf, abgebildet in den Mitt. d. kunsthist. Instituts Florenz 1917, der von der Ausführung (Photogr. bei Stahl) durch seine geschlosseneren Haltung abweicht.

Über Schinkels Arbeiten für die Berliner Eisengießerei vgl. H. Schmitz, Berliner Eisenkunstguß, München 1917.

Schinkels Möbel behandeln E. v. Sydow in Kunst u. Künstler 1919 und H. Schmitz in „Deutsche Möbel des Klassizismus“, Stuttgart 1923.

#### ZUM KAPITEL: NEUE WEGE

Zur Bauschule: Anzeige in Kuglers „Museum“ 1834: „Dies bedeutende, in fröhlichem Styl gebaute Haus . . .“, Besprechung ebendort 1837. Ausführlicher Bericht von E. Flaminus in der Allg. Bauzeitung 1836. Die im Text erwähnte Charakterisierung durch Friedrich Adler ist enthalten in seiner Festrede zur Schinkel-Feier des Architektenvereins zu Berlin 1869. — Die Ornamente und figürlichen Reliefs aus gebranntem Ton wurden nach Schinkels Zeichnungen ausgeführt von Troschel, Braeunlich, Möller und Holbein (Notizblatt d. Arch.-Ver. 1833), die gußeisernen Türen von Aug. Kiß. — Auf dem die Bauakademie darstellenden Gemälde von Ed. Gaertner von 1868 in der Nationalgalerie (Nr. 1229) sind im Erdgeschoß Kaufläden mit Schaufenstern sichtbar, wie sie Schinkel projektiert hatte.

L. Giese führt in seiner Schrift über die Werdersche Kirche die architektonische Idee der Bauschule auf eine Anregung durch ein englisches Schloß, Norwich Castle, zurück, eine Ableitung, die m. E. nicht überzeugt. Vgl. meine Besprechung der Giese'schen Arbeit im Gall'schen Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1924. S. 342.

Von kleineren Backsteinbauten englisch-klassizistischer Prägung haben sich in Berlin erhalten: Marstall und Reitbahn im Garten des Palais Prinz Albrecht (1830–33) und das Luisentor („das neue Stadttor am Charité-Gebäude“), zwei miteinander korrespondierende Wach- und Zollgebäude, die, 1832–36 errichtet, bezeichnend sind für Schinkels damalige Auffassung gegenüber dem Potsdamer Tor, der ein Jahrzehnt älteren Fassung des gleichen Themas.

Unter dem Eindruck englischer Gotik entstand 1829 der Entwurf zum Ausbau der Moritzburg in Halle als Universität. Das ausgeführte Universitätsgebäude ist, wie W. Waetzoldt in „Der Universitätsbau zu Halle und Fr. Schinkel“ (Breslau 1913) nachgewiesen hat, nur Werkstattarbeit.

Die Nachricht, daß das ehemalige Militärgefängnis in der Lindenstraße nach Schinkels Angaben ausgeführt und 1825 vollendet wurde, findet sich bei J. F. Bachmann, Die Luisenstadt, Berlin 1838 (freundlicher Hinweis von H. Mackowsky).

Über das Feilnerhaus und das Redernsche Palais vgl. Mackowsky, Häuser und Menschen im alten Berlin (Berlin 1923). Nach Mackowsky ist das Palais Redern dem Entwurf zum Palais Prinz Wilhelm am Pariser Platz (1829) vorangegangen, während Waagen und Wolzogen den Bau 1832 f. ansetzen. Für die frühere Datierung könnte

Goethes Dank an Zelter für eine Lithographie des Redernschen Hauses im März 1830 sprechen, falls sie nicht nach einer vor Beginn des Baues hergestellten Zeichnung angefertigt wurde.

Der Bauakademie verwandte Ornamentik zeigt das Portal des ehemaligen Leipziger Augusteums, das 1832 nach Schinkels Zeichnung Rietschel ausgeführt hat (E. v. Sydow in der *Kunstchronik* 1920/21 Nr. 9). Sydow hat auch die Skizze Schinkels entdeckt, die für die Fassadengestaltung des Augusteums maßgebend wurde (*Kunstchronik* 1919/20 Nr. 47). Sie ist klassizistischeren Gepräges als die der Bauakademie. Aus dem ebendort abgedruckten Gutachten Schinkels von 1831 geht jedoch hervor, daß es ihm auch in diesem Falle darauf ankam, eine organischere Beziehung zwischen Fassade und Innenbau zu erzielen, als es die schematisch arbeitenden Architekten seiner Zeit zu tun pflegten. Er wendet sich gegen eine Gliederung der Fassade, die nicht aus der inneren Einteilung der Räume hervorgeht, sowie gegen den gedankenlosen Schmuck der Front durch einen Portikus. —

Der Gedanke einer Kirchenanlage auf griechischem Kreuz mit Treppenhäusern in den Ecken erscheint u. a. bereits bei L. Catel, *Grundzüge einer Theorie der Bauart protestantischer Kirchen* (Berlin 1815). Vgl. Fritsch, *Der Kirchenbau des Protestantismus* (Berlin 1893). Über die für Schinkels Nachwirkung nicht unwichtige Berliner Kirchenbaukunst der Jahre 1840–70 unterrichtet ein Aufsatz von W. C. Behrendt in *Kunst und Künstler* 1916.

Dem Wunsch nach illusionistischer Raumerweiterung, wie er sich in dem S. 152 erwähnten Projekt eines Deckengemäldes bekundet, entspricht auch Schinkels Vorschlag vom Jahre 1835, in der Marktkirche in Halle a. S. eine architektonische Malerei ausführen zu lassen, welche entweder eine perspektivische Verlängerung der Kirche oder einen rotunden oder kuppelartigen Abschluß derselben vorstellen könne (Hans Huth in der *Thüring. sächsischen Zeitschr.* XII).

Über Schinkels Stellung zur Denkmalpflege, wie sie sich u. a. im Ausbau der Johannis-kirche in Zittau (S. 152) darstellt, vgl. die Rede von Erich Blunck in der „*Denkmalpflege*“ 1916. Bei allen ihm nachgerühmten Verdiensten bleibt doch mancher Eingriff auf diesem Gebiete zu bedauern, wie z. B. die Wiederherstellung und „Reinigung“ der Marienkirche in Frankfurt a. O. (*Kunstdenkmäler der Prov. Brandenburg* VI, 2. S. 45 ff.)

Die Baugeschichte der Nikolaikirche in Potsdam behandelt Prüfer in der *Zeitschrift für Bauwesen* 1853.

#### ZUM KAPITEL: AUSKLANG

Zu dem Akropolis-Entwurf vgl. „*Mitteilungen über Alt und Neu Athen*“ von Alex. Ferd. v. Quast (Berlin 1834).

In dem im Text erwähnten Brief an den bayrischen Kronprinzen heißt es: „Könnte man, altgriechische Baukunst in ihrem geistigen Prinzip festhaltend, sie auf die Bedingungen unserer neuen Weltperiode erweitern, worin zugleich die harmonische

Verschmelzung des Besten aus allen Zwischenperioden liegt, so möchte man für die Aufgabe [eines Königspalastes in Athen] vielleicht das Geeignetste gefunden haben.“

Unter den weiteren Bauten und Entwürfen der letzten Jahre sind verhältnismäßig wenige von Belang. Beim Stadttheater in Frankfurt a. O. hat man sich überdies nicht an den Schinkelschen Entwurf von 1835 gehalten, vgl. *Kunstdenkmäler a. a. O.* S. 129 ff.

Der Entwurf zu dem Rathaus in Zittau 1833 versucht eine – nicht sehr glückliche – Lösung in Anlehnung an toskanischen Palastbau, der bereits beim Plan zur Erweiterung des Berliner Rathauses von 1817 Pate gestanden hatte.

1835/36 die Sternwarte in Berlin.

1834/35 Schloß Kurnik in Posen. Umbau eines Gebäudes aus dem 17. Jahrh. in englisch-gotischem Burgencharakter, den der Bauherr wünschte.

1837 Entwurf zum Schloß Werky bei Wilna für den Fürsten von Sayn-Wittgenstein. Die Originalpläne, nach Wolzogen, auf Schloß Sayn a. Rh.

1838 Schloß Kamenz in Schlesien für die Prinzessin Albrecht. Ein wenig erfreulicher Bau, zumal in der durch Martius ausgeführten Vergrößerung. Vgl. *Allg. Bauzeitung* 1850, und Kuglers Urteil im *Kunstblatt* (1848): „Einfach imposant, im Charakter etwa die Mitte haltend zwischen den preußischen Ordensschlössern und den sicilisch-maurischen Schloßanlagen.“ (!)

Schloß Babelsberg wurde mit starken Veränderungen ausgeführt von Persius, weitergebaut von Strack.

Der Entwurf zu Schloß Orianda wurde nach Schinkels großen Aquarellansichten zuerst 1846–49 veröffentlicht. Eine den eingereichten Plänen vorangehende Idee (*Sch. M. XXXV*) zeigt in der Gesamtansicht ein freieres und heiteres Geben, eine beweglichere Durchfensterung, an den Ecken des Vorbaus Rundtürme mit Kegelhelmen.

1838 unterbreitet der Architekt Grosch seine Pläne zum Universitätsgebäude in Christiania Schinkels Urteil: „A Domino Grosch . . . talis delineatio confecta celeberrimo Europae architectorum, magno illo viro, Schinkelio Berolinensi, corrigenda est data. Laudavit sane opus . . .“ (*Holst, Beskivelse over de nye Universitets-Bygninger. Christ. 1852*). Schinkel hat sich im wesentlichen auf Verbesserungsvorschläge für die innere Anordnung beschränkt. Die Durchbildung der Fassaden der drei symmetrisch zueinander liegenden Bauten erinnert an die Ausdrucksweise Schinkels zu Beginn der zwanziger Jahre (*Abb. 108*).

Schinkels Vorschläge zu einer Reform des Architekturunterrichts sind auszugsweise wiedergegeben im *Deutschen Kunstblatt*, herausgegeben von Eggers. I. 1850.

Von dem großen Residenzentwurf konnte leider aus technischen Gründen keine zureichende Abbildung hergestellt werden.

#### ZUM SCHLUSSWORT

Einige Bemerkungen über die Architektur des 19. Jahrhunderts enthält meine Einleitung zur „Baukunst des 19. Jahrhunderts“ im Handbuch der Kunstwissenschaft (Neubabelsberg 1915. Nur eine Lieferung erschienen).

Der erste Versuch einer systematischen Behandlung der Entwicklung von 1760 bis 1840 unter dem Titel „Spätbarocker und romantischer Klassizismus“ ist Sigfried Giedion zu danken (München 1922).

Die Abhandlung von E. Gloeden, Die Grundlagen zum Schaffen Schinkels (Berlin 1915), gibt zwar nicht das, was der Titel verspricht, enthält jedoch eine Reihe selbständiger bemerkenswerter Gedanken.

Von den am Schinkeltag im Berliner Architektenverein gehaltenen Reden verdienen außer der bereits zitierten von F. Adler Erwähnung: Hermann Grimm, Schinkel als Architekt der Stadt Berlin, 1874, — Richard Schönes knappe gehaltvolle Würdigung zum hundertsten Geburtstag 1881, gedruckt in den Preußischen Jahrbüchern, Bd. XLVII, — R. Lucaes Reden 1865 und 1873, beachtenswert für die Beurteilung Schinkels von seiten eines begabten Architekten der zweiten Jahrhunderthälfte.



108. Grosch, Universität in Christiania

# VERZEICHNIS DER WERKE

## I. BAUWERKE UND DENKMÄLER

- Antonin, Jagdschloß . . . . . 104  
Arkona, Leuchtturm . . . . . 139  
Athen, Palast auf der Akropolis 161 ff., 199  
Babelsberg, Schloß . . . . . 168, 200  
Berlin, Artillerie- und Ingenieurschule 106  
    Bauakademie. . . . . 136ff., 198  
    Bebauungsplan der inneren Stadt . 88  
    Bibliotheksgebäude, Entwurf . . . 138  
    Brunnen auf dem Schloßplatz, Entwurf . . . . . 118  
    Denkmal für Friedrich d. Gr. 119f., 197  
    Denkmal für Scharnhorst . . . . . 118  
    Dom als Denkmal für die Befreiungskriege . . . . . 62ff., 195  
    Dom am Lustgarten . . . . . 108, 197  
    Durchfahrt Unter den Linden-Neue Wilhelmstraße. . . . . 196  
    Elisabethkirche . . . . . 154  
    Feilnerhaus . . . . . 138, 198  
    Friedrich-Werdersche Kirche 108, 197  
    Graefesches Wohnhaus im Tiergarten. . . . . 197  
    Johanniskirche . . . . . 154  
    Kaufhaus, Entwurf . . . . . 132  
    Kirchenentwürfe für die Oranienburger Vorstadt . . . . . 148ff.  
    Kreuzbergdenkmal. . . . . 66  
    Leipziger Platz . . . . . 89  
    Luisentor . . . . . 198  
    Militärgefängnis . . . . . 139, 198  
    Museum . . . . . 79ff., 195  
    Nazarethkirche . . . . . 154  
    Packhof . . . . . 140  
    Palais Graf Ingenheim . . . . . 197  
        Graf Redern . . . . . 146, 198  
        Prinz Albrecht . . 92, 94, 195, 198  
Berlin, Palais Prinz Karl 92, 94, 144, 195  
    Prinz Wilhelm . . . . . 144f.  
    Paulskirche . . . . . 154  
    Petrikirche, Entwurf . . . . . 62  
    Platz vor dem Brandenburger Tor 168  
    Potsdamer Platz . . . . . 89  
    Prinzessinnenpalais. . . . . 62  
    Rathaus, Umbauentwurf . . 196, 200  
    Schauspielhaus . . . . . 70ff., 195  
    Schloß, Teesalon . . . . . 98  
        Zimmer für die Königin Luise . 97  
    Schloßbrücke . . . . . 122  
    Singakademie, Entwurf. . . . . 196  
    Spittelkirche . . . . . 109  
    Stallgebäude, königliches, Entwurf 132  
    Steinmeyersches Haus . . . . . 32  
    Sternwarte . . . . . 123, 200  
    Wache . . . . . 68f., 161, 195  
    Wohnbauentwürfe . . 29f., 139, 142f.  
Bonn, Sternwarte. . . . . 196  
Buckow, Schloß . . . . . 32  
Charlottenburg, Kasino im Schloßpark . . . . . 100  
    Landhaus Behrend . . . . . 100  
    Mausoleum . . . . . 59ff., 194  
Charlottenhof bei Potsdam 102, 166, 196  
Christiania, Universität . . . . . 200  
Danzig, Landhausentwurf für Ulkau bei Danzig . . . . . 196  
Dresden, Wache . . . . . 160  
Düsseldorf, Gymnasium. . . . . 106  
    Regierungsgebäude. . . . . 106  
Frankfurt a. O., Marienkirche. . . . 199  
    Theater . . . . . 200  
Friedersdorf, Herrenhaus . . . . . 195  
Glienicke, Schloß und Kasino . . . . 100

Glienicke, Belvedere . . . . .	168	Owinsk, Schloß . . . . .	195
Halle, Marktkirche . . . . .	199	Potsdam, Denkmal für Friedrich d. Gr.	174
Universität (Moritzburg) . . . . .	198	Kasino . . . . .	90
Hamburg, Theater . . . . .	197	Lustschloß auf dem Tornow . . . . .	196
Kamenz, Schloß . . . . .	200	Nikolaikirche . . . . .	44, 154ff., 199
Kurnik, Schloß. . . . .	200	Prietitz, Kirche . . . . .	195
Leipzig, Augusteum . . . . .	199	Ratibor, Oberlandesgericht . . . . .	106
Magdeburg, Gesellschaftshaus . . . . .	197	Saalfeld, Denkmal für den Prinzen	
Marienwerder, katholische Kirche . . . . .	197	Louis Ferdinand . . . . .	118
Müncheberg, Kirche . . . . .	197	Straupitz, Kirche . . . . .	197
Neu-Hardenberg, Wirtschaftsgebäude	192	Tegel, Schlößchen Wilhelm v. Hum-	
Kirche . . . . .	197	boldts . . . . .	98, 100, 195
Schloß . . . . .	192	Werky bei Wilna, Schloß . . . . .	200
Oppeln, Regierungsgebäude . . . . .	106	Zittau, Kirche . . . . .	152
Orianda, Schloß auf der Krim	169ff., 200	Rathaus . . . . .	200

## 2. ARBEITEN AUF ANDEREN GEBIETEN

Dioramen . . . . .	12, 51	Kunstgewerbe . . . . .	123ff., 197f.
Gemälde . . . . .	16, 37ff., 110f., 192	Lehrbuch . . . . .	175ff.
Blüte Griechenlands . . . . .	18, 110	Möbel . . . . .	124, 126ff., 198
Entwürfe für die Vorhalle des		Panoramen . . . . .	12, 36
Museums . . . . .	113	Theaterdekorationen . . . . .	51ff., 193
Graphik . . . . .	49f., 193f.		

## VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Titelbild: Schinkel im Jahre 1824. Stich nach einer Zeichnung W. Hensels . . . . .	2
Titelvignette: Entwurf zur Neuen Wache. . . . .	3
1. Selbstbildnis 1815 . . . . .	15
2. Schinkel um 1835. Lithographie nach einer Zeichnung Franz Krügers . . . . .	21
3. Entwurf zu einem Landsitz, 1800. . . . .	26
4. Entwurf zu einer Villa, 1801 . . . . .	29
5. Schloß Buckow, Gartenfront . . . . .	30
6. Berlin, Steinmeyersches Haus, 1803 . . . . .	31
7. Halle am Meer, 1802. . . . .	33
8. Landschaft bei Messina, 1804 . . . . .	36
9. Panorama von Palermo, Radierung Schinkels . . . . .	37
10. Mittelalterliche Stadt am Wasser, 1813 . . . . .	39
11. Landschaft mit Trauerweide . . . . .	40
12. Landschaft mit Pilger, um 1813 . . . . .	41
13. Abendlandschaft. . . . .	42
14. „Mittag“. Wandbild aus dem Humbertschen Hause. . . . .	43
15. „Abend“. Wandbild . . . . .	45
16. „Nacht“. Wandbild aus dem Humbertschen Hause . . . . .	46
17. Der Heilige See bei Potsdam, 1815 . . . . .	47
18. Burg Rauhenstein bei Wien. . . . .	48
19. Federzeichnung von einer Reise ins Salzkammergut, 1811. . . . .	49
20. „Abend“, 1811 . . . . .	50
21. „Morgen“, 1811 . . . . .	51
22. Holzschnitt nach Zeichnung von Runge und Schinkel . . . . .	52
23. Dom hinter Bäumen. Lithographie . . . . .	53
24. Dekoration zur „Zauberflöte“, 1815 . . . . .	54
25. Dekoration zur „Zauberflöte“, 1815 . . . . .	55
26. Dekoration zur „Undine“, 1816 . . . . .	56
27. Dekoration zur „Alceste“, 1817. . . . .	57
28. Dekoration zum „Kätchen von Heilbronn“, 1818 . . . . .	58
29. Mausoleumsentwurf, 1810 . . . . .	60
30. Mausoleumsentwurf, 1810 . . . . .	61
31. Gransee, Denkmal für die Königin Luise, 1810. . . . .	63
32. Entwurf zu einem Dom . . . . .	64
33. Entwurf zu einem Dom vor dem Potsdamer Tor, 1819. . . . .	65
34. Entwurf zum Kreuzbergmonument . . . . .	66
35. Entwürfe zur Neuen Wache . . . . .	69
36. Berlin, Neue Wache . . . . .	70



37. Berlin, Schauspielhaus . . . . .	71
38. Friedrich Gilly, Entwurf zum Schauspielhaus, 1800 . . . . .	73
39. Berlin, Konzertsaal im Schauspielhaus . . . . .	75
40. Berlin, Zuschauerraum des Schauspielhauses . . . . .	76
41. Berlin, „Apollosaal“ im Schauspielhaus . . . . .	77
42. Berlin, Schauspielhaus: Bühnendekoration zum Goetheschen Prolog . . . . .	78
43. Berlin, Altes Museum . . . . .	81
44. Berlin, Altes Museum (Skizze 1. Geschoß) . . . . .	82
45. Berlin, Blick durch das Treppenhaus des Alten Museums . . . . .	83
46. Berlin, Kuppelsaal im Alten Museum . . . . .	85
47. Berlin, Altes Museum . . . . .	87
48. Berlin, Lustgarten . . . . .	89
49. Berlin, Potsdamer Platz . . . . .	90
50. Berlin, Potsdamer und Leipziger Platz . . . . .	91
51. Heinrich Gentz, Saal im Weimarer Schloß . . . . .	92
52. Potsdam, Tanzsaal im Kasino . . . . .	93
53. Berlin, Wanddekoration im Palais Prinz Albrecht . . . . .	94
54. Berlin, Saal im Palais Prinz Albrecht . . . . .	95
55. Berlin, Entwurf für den Saal im Palais Prinz Karl . . . . .	96
56. Berlin, Saal im Palais Prinz Karl (Aufnahme der Staatl. Bildstelle, Berlin). . . . .	97
57. Teesalon im Berliner Schloß (Aufnahme der Staatl. Bildstelle, Berlin). . . . .	99
58. Tegel, Gartenfront des Schloßchens . . . . .	101
59. Charlottenburg, Landhaus Behrend . . . . .	103
60. Schloß Glienicke . . . . .	104
61. Charlottenhof, Zeichnung des Kronprinzen . . . . .	104
62. Charlottenhof bei Potsdam . . . . .	105
63. Jagdschloß Antonin . . . . .	106
64. Charlottenburg, Kasino im Schloßpark . . . . .	107
65. Neu-Hardenberg, Schloß . . . . .	108
66. Berlin, Entwurf zur Friedrich Werderschen Kirche . . . . .	111
67. Rugard auf Rügen, 1821 . . . . .	112
68. Blick auf das Adriatische Meer bei Triest, 1830 . . . . .	114
69. Entwurf zu den Museumsfresken (Teilansicht) . . . . .	115
70. Entwurf zum Denkmal für Prinz Louis Ferdinand . . . . .	119
71. Berlin, Grabmal für Scharnhorst . . . . .	121
72. Entwurf zum Denkmal Friedrichs des Großen, 1829 . . . . .	122
73. Berlin, Schloßbrücke . . . . .	123
74. Entwurf zu einem gußeisernen Spiegel . . . . .	124
75. Füllung vom Geländer der Schloßbrücke . . . . .	125
76. Sofaentwurf . . . . .	126

77. Charlottenburg, Wohnzimmer im Kasino . . . . .	127
78. Brunnen im Vestibül von Charlottenhof (Aufnahme der Staatl. Bildstelle, Berlin)	128
79. Entwurf zu einem Marstall . . . . .	131
80. Entwurf zu einem Kaufhaus . . . . .	132
81. Berlin, Bauakademie . . . . .	133
82. Berlin, Portal der Bauakademie . . . . .	135
83. Berlin, Feilnersches Wohnhaus . . . . .	137
84. Entwurf zum Bibliotheksgebäude . . . . .	139
85. Fassadenentwurf . . . . .	140
86. Berlin, Militärgefängnis . . . . .	141
87. Berlin, Packhofgebäude . . . . .	142
88. Berlin, Palais Prinz Karl . . . . .	145
89. Entwurf zum Palais Prinz Wilhelm . . . . .	146
90. Das Palais Redern. Nach einem Stahlstich von Finden . . . . .	147
91. Entwurf für eine protestantische Kirche in der Oranienburger Vorstadt . . .	149
92. Kirchenentwürfe . . . . .	151
93. Zentralbaugedanken . . . . .	153
94. Entwurf zu einer Basilika . . . . .	154
95. Potsdam, Nikolaikirche . . . . .	157
96. Königspalast auf der Akropolis . . . . .	161
97. Entwurf zum Königspalast auf der Akropolis in Athen . . . . .	163
98. Empfangssaal im Palast auf der Akropolis . . . . .	165
99. Charlottenhof, Römisches Bad (Aufnahme der Staatl. Bildstelle, Berlin) . . .	167
100. Platz vor dem Brandenburger Tor . . . . .	169
101. Orianda . . . . .	170
102. Orianda, Terrasse am Meer . . . . .	171
103. Orianda, Atrium . . . . .	173
104. Orianda, Gartenhof . . . . .	175
105. Entwurf zur Kirche der „Residenz“ . . . . .	177
106. Leo von Klenze, Glyptothek in München . . . . .	183
107. Idee zu einem Zollhaus . . . . .	196
108. Grosch, Universität in Christiania . . . . .	201

## INHALT

Lebensgeschichte . . . . .	7
Anfänge . . . . .	25
Interregnum . . . . .	35
Meisterwerke . . . . .	67
Anhang: Plastik und Kunstgewerbe . . . . .	117
Neue Wege . . . . .	129
Ausklang . . . . .	159
Schlußwort . . . . .	181
Anmerkungen . . . . .	189
Verzeichnis der Werke . . . . .	202
Verzeichnis der Abbildungen . . . . .	204

---

Druck der Spamerschen  
Buchdruckerei in Leipzig

---







INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG



# KLASSIKER- UND GESAMTAUSGABEN

TASCHENAUSGABEN AUF  
DÜNNDRUCKPAPIER

ALS wir vor anderthalb Jahrzehnten die Klassiker-Dünndruck-Ausgaben begründeten, galt es, etwas durchaus Neues in Deutschland einzuführen. Heute stehen sie an Popularität kaum einer anderen nach. Der von Jahr zu Jahr steigende Absatz beweist, wie sehr sich diese schön und klar auf undurchsichtiges Dünndruckpapier gedruckten und schmiegsam gebundenen Bände die Gunst der Bücherliebhaber und wirklichen Leser unserer Klassiker erworben haben. Zu den äußeren Vorzügen gesellen sich die inneren: eine durchaus einwandfreie, von den zuverlässigsten Herausgebern besorgte Textgestaltung, größte Vollständigkeit, so daß z. B. unsere Goethe-Ausgabe an Vollständigkeit nur noch von der Weimarer Sophien-Ausgabe übertroffen wird, und eine musterhafte Anordnung, durch die die einzelnen Werke zunächst nach ihrer Zugehörigkeit in Gruppen geteilt, innerhalb dieser aber zeitlich geordnet sind.



Bisher erschienen:

GEORG BÜCHNERS SÄMTLICHE WERKE UND BRIEFE. Herausgegeben von *Fritz Bergemann*. In Leinen M. 10.—; in Leder M. 18.—

GOETHE SÄMTLICHE WERKE in sechzehn Bänden. Herausgegeben unter Mitwirkung von *Fritz Bergemann*, *Hans Gerhard Gräf*, *Max Hecker*, *Kurt Jahn* und *Carl Schüddekopf*. In Leinen M. 130.—; in Leder M. 250.—. (Einzelné Bände werden nicht abgegeben)

Als Ergänzungsband erschien in gleicher Ausstattung: GOETHE GESPRÄCHE MIT ECKERMANN. Vollständige Ausgabe. 20.—23. Tausend. In Leinen M. 9.—; in Leder M. 16.—

HÖLDERLINS SÄMTLICHE WERKE in einem Bande. Text der kritischen Ausgabe *Franz Zinker-nagels*, der heutigen Schreibweise angenähert durch *Friedrich Michael*. 6.—10. Tausend. In Leinen M. 10.—; in Leder M. 18.—

KANTS SÄMTLICHE WERKE in sechs Bänden. Herausgegeben von *Felix Groß*. In Leinen M. 50.—; in Leder M. 100.—

SCHILLERS SÄMTLICHE WERKE in sieben Bänden. In Leinen M. 55.—; in Leder M. 110.—

SCHOPENHAUERS WERKE in fünf Bänden. Herausgegeben von *Ed. Grisebach*, *Max Brahn* und *Hans Hennig*. In Leinen M. 40.—; in Leder M. 80.—

---

Im Jahre 1924 werden erscheinen:

HEINES SÄMTLICHE WERKE in fünf Bänden

KLEISTS SÄMTLICHE WERKE in zwei Bänden

Ebenfalls auf Dünndruckpapier,  
jedoch in etwas größerem Format,  
erschienen:

DICKENS' WERKE in sechs Bänden. Ausgewählt und eingeleitet von *Stefan Zweig*. Mit den Federzeichnungen der englischen Originalausgaben von *Cattermole*, *Hablot K. Browne* und anderen. In Leinen M. 54.—; in Leder M. 110.—

Einzelne sind in Leinen gebunden zum Preise von je M. 9.— lieferbar:

David Copperfield — Der Raritätenladen — Die Pickwickier — Martin Chuzzlewit — Nikolaus Nickleby — Oliver Twist und Weihnachtserzählungen

JENS PETER JACOBSENS SÄMTLICHE WERKE in einem Bande. Autorisierte Übertragung von *Mathilde Mann*, *Anka Matthiesen* und *Erich Mendelssohn*. Mit dem von *A. Helststedt* 1885 radierten Porträt. 22.—25. Tausend. In Leinen M. 12.—; in Leder M. 20.—

GOTTFRIED KELLERS GESAMMELTE WERKE in vier Bänden. Eingeleitet von *Ricarda Huch*. 11.—14. Tausend. In Leinen M. 35.—; in Halbleder M. 55.—; in Leder M. 85.—

ADALBERT STIFTERS GESAMMELTE WERKE in fünf Bänden. In Leinen M. 45.—; in Leder M. 90.—

Als Einzelausgaben erschienen zum Preise von M. 9.— für den in Leinen und M. 18.— für den in Leder gebundenen Band:

STUDIEN. (Erzählungen.) Zwei Bände — DER NACHSOMMER — WITIKO — BUNTE STEINE. NACHLESE

Als Ergänzungsband erschien in gleicher Ausstattung: AUS DEM ALTEN WIEN. Mit 28 Bildtafeln. In Leinen M. 7.—; in Leder M. 15.—

SHAKESPEARES GESAMMELTE WERKE in Einzelausgaben. Auf Grund der *Schlegel-Tieckschen* Übertragung bearbeitet und vielfach erneuert von *Hermann Conrad, Max Förster, Ludwig Fraenkel, Marie Louise Gothein, Rudolf Imelmann, Fritz Jung, Max J. Wolff.* Jeder Band in Pappband M. 3.50 (Doppelband M. 4.—); in Halbpergament M. 5.— (Doppelband M. 6.—)

Bisher erschienen:

Macbeth — Hamlet — Othello — Ein Sommernachts-  
traum — König Lear — Sturm — Was ihr wollt —  
Cymbelin — Verlorene Liebesmüh — König Hein-  
rich IV. (Doppelband) — Antonius und Cleopatra —  
Komödie der Irrungen — Romea und Julia — König  
Heinrich V. — König Johann — Julius Caesar —  
Troilus und Cressida

Weitere Bände werden folgen, so daß die Aus-  
gabe im Jahre 1925 vollständig vorliegen wird

---

F. M. DOSTOJEWSKIS SÄMTLICHE ROMANE UND  
NOVELLEN in 25 Bänden. Eingeleitet von *Stefan  
Zweig.* Mit einem Porträt und dem Faksimile einer  
Manuskriptseite. 6.—10. Tausend. In Halbleinen M. 130.—;  
in Halbpergament M. 180.—

DOSTOJEWSKIS MEISTERROMANE. Auswahl in  
12 Bänden. Mit einem Porträt. In Halbleinen M. 65.—;  
in Halbpergament M. 90.—

---

LEO N. TOLSTOIS SÄMTLICHE ROMANE in acht  
Bänden. Übertragen von *Adolf Heß* und *H. Röhl.* In  
Halbleinen M. 50.—; in Halbpergament M. 85.—

Inhalt: Anna Karenina — Auferstehung — Krieg und  
Frieden — Kindheit, Knabenalter, Jünglingsjahre

3445

2/3

40/7