

- sich zahlreiche Baumodelle, Pläne und reiches Aktenmaterial. Für die freundl. Erlaubnis zur Einsichtnahme und großzügige Unterstützung habe ich der Abtei und besonders ihrem Archivar, Dr. P. Adelhard Kaspar OSB, geziemend zu danken. Auch Herrn Dipl.-Ing. Erwin van Aaken, Würzburg, bin ich für die Übersendung von Unterlagen zu Dank verpflichtet.
- <sup>38</sup> Münsterschwarzach, Abtei-Archiv, VI, B 2a, Seite 5. Das Raumprogramm der Kirche wird ausführlich und in Details festgelegt nach der 2. Lesung am 8. 1. 1934 in VI, B 3/4a, Planwettbewerb, Baukommission, Grundlagen zur Ideenabgabe, Seite 7ff.
- <sup>39</sup> Münsterschwarzach, Abtei-Archiv, III, 5a 1, Briefakten Neues Münster. Korrespondenz Boßlet 1935–1939. Schr. der Abtei an den Tit. Baukunst-Ausschuß, z. Hd. Min.-Rat Ullmann, München, vom 2. 4. 1935.
- <sup>40</sup> Erläuterungsbericht Albert Boßlets zu den eingereichten Unterlagen vom 15. 9. 1934, S. 2 u. 4 im Abtei-Archiv.
- <sup>41</sup> Münsterschwarzach, Abtei-Archiv B, II, 15, Bericht der Baukommission, 3. Teil – Oktober 1936 – Mai 1937, 7.
- <sup>42</sup> Erläuterungsbericht S. 2.
- <sup>43</sup> Bericht der Baukommission, 3. Teil, S. 7.
- <sup>44</sup> P. L. Dörr u. a. 1965, 55 u. 56.
- <sup>45</sup> P. Th. Bogler OSB: Von benediktinischer Kunst der Gegenwart, in: Das Münster, 4, 1951, (5/6), 162–173; ders.: Künstlerische Arbeiten der Fuldaer Benediktiner-Abtei St. Maria. In: Das Münster, 7, 1954, (5/6), 184–188; L. Schreyer ebenda., S. 188–190; Franz Dambeck: Vom kirchlichen Gerät der Gegenwart. In: Das Münster, 7, 1954, (9/10), 273–312; grundsätzlich dazu H. Schnell: Zur Situation der christl. Kunst der Gegenwart, München–Zürich 1962, bes. 142 u. 206.
- <sup>46</sup> So R. Hoffmann: Kirchenbauten von Albert Boßlet und K. Lochner. In: Die Christl. Kunst, 26, 1929/30, 328.
- <sup>47</sup> Ein erster Versuch in dieser Richtung ist – soweit ich sehe – erst für Ragnar Östberg gemacht worden bei Elias Cornell: Ragnar Östberg. Svensk Arkitekt, Stockholm 1965, Karte S. 17.
- <sup>48</sup> Man hob z. B. in S. Apollinare Nuovo 1514 wegen des stark angestiegenen Grundwasserspiegels Fußboden und Säulen-Arkaden um 1,20 m, indem man einen entsprechenden Wandstreifen des Obergadens herausnahm. Niedrigere (weil nicht mit angehobene) Ostarkaden in S. Francesco und S. Giovanni Evangelista. Die Akten dazu in Ravenna, Archivio Comunale, Part A. Cancelleria, Nr. 28C, 98, verso vom 31. 12. 1514. An neuerer Literatur vgl. C. Ricci: Per la storia di S. Apollinare Nuovo I. L'alzamento delle colonne. In: Felix Ravenna Suppl, 2, 1916, 33–39 und G. Bovini: La nuovo abside di S. Apollinare Nuovo in Ravenna. In: Felix Ravenna, 3, 1951, (6), 5–27.
- <sup>49</sup> Münsterschwarzach, Abtei-Archiv, III, 5a 2, Brief von A. Boßlet an Br. Adalbert v. 22. 8. 1936. Die erwähnten Reiseskizzen und Entwürfe alle bei H. Schnell, 1940.
- <sup>50</sup> Für die frdl. Überlassung des undatierten Schreibens bin ich Herrn Architekt E. van Aaken, Würzburg, zu besonderem Dank verpflichtet.
- <sup>51</sup> Vgl. J. J. Morper: Kathol. Kirchenbauten an der Saar. Saarbrücken 1935, 27–28, mit Abb.
- <sup>52</sup> Vgl. W. Schulte: Herz-Mariä-Kirche in Elmstein. In: Das Münster, 5, 1952, (11/12), 329–330.
- <sup>53</sup> Fr. Dambeck: Die Kirchenbauten Hans Beckers. In: Das Münster, 6, 1953, 269–275.
- <sup>54</sup> A. Henze: Gottesburg oder Gotteszelt. Zu neuen Kirchenbauten im Bistum Münster. In: Das Münster, 6, 1953, (5/6), 125ff.
- <sup>55</sup> So würdigt – bei allen grundsätzlichen Vorbehalten – N. Pevsner das Stockholmer Stadshuset von Ragnar Östberg, in: Europ. Architektur, München 1957, 686.
- <sup>56</sup> H. Beenken: Der Historismus in der Baukunst. In: Histor. Zs., 157, 1938, (1), 27–68, bes. 53 u. 66.
- <sup>57</sup> C. L. V. Meeks: Wright's Eastern-Seaboard contemporaries: Creative eclecticism in the United States around 1900. In: Problems of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries Studies in Western Art. Acts of the 20<sup>th</sup> Intern. Congress of History of Art. Vol IV. Princeton, New Jersey 1963, 64–77.
- <sup>58</sup> G. Hartlaub: Zur Sozialpsychologie des Historismus in der Baukunst. In: ders.: Fragen an die Kunst, Stuttgart 1950, 45–65.
- <sup>59</sup> L. Bartning: Paul Schultze-Naumburg. Ein Pionier deutscher Kulturarbeit, München 1929, 3.
- <sup>60</sup> E. Lang: Wir bauen keine Kathedralen mehr. Der Weg zur Kath. Gemeinde-Kirche. In: Baukunst und Werkform, 12, 1959, (3), 137–140, mit Beispielen einer Aufnahme von Kirchentypen der Renaissance und des Barock. H. Schnell: Konzil u. Kunst, München 1964, bes. 3–11. H. Schnell: Zur Situation der christl. Kunst der Gegenwart, München–Zürich 1962. Ferner: Richtlinien für die Gestaltung des Gotteshauses aus dem Geiste der römischen Liturgie. Im Auftrag und unter Mitwirkung der liturgischen Kommission zusammengestellt von Th. Klausner. In: Das Münster, 7, 1954, (9/10), 314–317; Heinr. Kahlefeld, in: Konzil und Kirchenbau. = Christl. Kunstblätter, 1964, (3), 86–88.
- <sup>61</sup> Aus dem Nachruf auf A. Boßlet von F. M., in: Fränkisches Volksblatt, Nr. 250 v. 31. 10. 1957.
- <sup>62</sup> So der Titel der programmatischen Rede Paul Schmitthenners in Freiburg/Br. anlässlich seiner Auszeichnung mit dem Erwin-von-Steinbach-Preis; als Buch erschienen Straßburg 1943 und Stuttgart 1954.

## Schinkels Entwurf zum Luisenmausoleum

von Joachim Gaus

Als im Sommer des Jahres 1810 die Königin Luise von Preußen starb, wurde Karl Friedrich Schinkel, der soeben Geheimer Oberbauassessor der preußischen Oberbaudeputation geworden war, von Friedrich Wilhelm III. mit der Planung einer Begräbnis- und Gedenkstätte beauftragt. Er entwarf einen Mausoleumsbau im Stil gotischer Kirchenbauten. Neben dem Grundriß<sup>1</sup> und einer perspektivischen Ansicht der Fassade mit einer schlichten Dreiportalanlage<sup>2</sup> verdient vor allem die perspektiv-

ische Ansicht des Innenraumes besondere Aufmerksamkeit<sup>3</sup>.

Im Typus schließt sich dieser Raum an die Lösungen spätgotischer Hallenarchitektur an. Sechs freistehende schlanke Bündelpfeiler, deren Basen und Kapitellzonen dem aus Stäben zusammengesetzten Schaft entsprechend vierteilig abgestuft und mehrfach ausladend herausmodelliert sind, tragen ein vierteiliges Sterngewölbe. Dies weist zwar eine ge-

wisse Jocheinteilung auf, jedoch tritt die Akzentuierung zugunsten einer fließenden Raumwirkung weitgehend zurück.

Ein kurzer dreischiffiger Raumteil im Vordergrund, in völligem Dunkel gehalten, geht in eine anschließende breitere Choranlage über, die polygonal ausgebildet ist und in drei apsisähnliche, gleich große Nischen ausschwingt. Die Hauptnische befindet sich in der Längsachse des Baues und wird von rechtwinklig gebrochenen Wandabschnitten gerahmt. An sie schließen in der Querichtung die beiden anderen Nischen an. Jede Nische ist dreiseitig gebrochen und bis auf eine schmale Sockelzone gänzlich durchfenstert, nur von schlanken Zwischenstützen und zartgliedrigem Maßwerk unterteilt.

Bezeichnend bleibt, daß die Konzeption zentralisierende Züge aufweist und trotz ihrer hallenartigen Tendenz zur allseitig gleichen Ausrichtungsmöglichkeit auf eine Mitte hin komponiert ist. Den Mittelpunkt bezeichnet eine dreifach gestufte Bodenerhöhung, die die gesamte Breite des Mittelschiffes umfaßt und von vier freistehenden Pfeilern umgrenzt wird, die gleichzeitig die Ecken des niedrigen Sockels wie die Stützen eines darüber befindlichen Baldachins markieren. Auf dem Unterbau steht der Sarkophag für die verstorbene Königin. Ihr ganzfiguriges Bild erscheint liegend auf dem Sarg und wird seitlich zu Häupten von zwei geflügelten Genien umringt, die über Lilienkelchen stehend Palmwedel halten und Blumen auf das Grab legen. Vor der Bahre zu Füßen der Toten kniet in strenger Frontalität ein dritter geflügelter Genius mit vor der Brust überkreuzten Armen.

Schinkel fügte dem Entwurf eine ausführliche Beschreibung zur Erläuterung seines Charakters und seiner Bestimmung bei. Besonders zur Gestaltung des Innenraumes bemerkt er: »Die Hauptidee, welche ich bei der Entwerfung des vorliegenden Projekts hatte, ist die: ... Man sollte sich in dieser Halle wohl befinden, und jedem sollte sie zur Erbauung seines Gemütes offen stehen, – das wollte ich. Ein jeder sollte darin gestimmt werden, sich Bilder der Zukunft zu schaffen, durch welche sein Wesen erhöht, und er zum Streben nach Vollendung genötigt würde. –

Die irdische Hülle der verewigten Königin soll der Nachwelt aufbewahrt werden; es wird ihr also ein Ort geweiht, der durch eine liebliche Feierlichkeit jeden, der ihn betritt, zu den Gefühlen erhebt,

welche dem Andenken an das verehrte Leben entsprechen. –

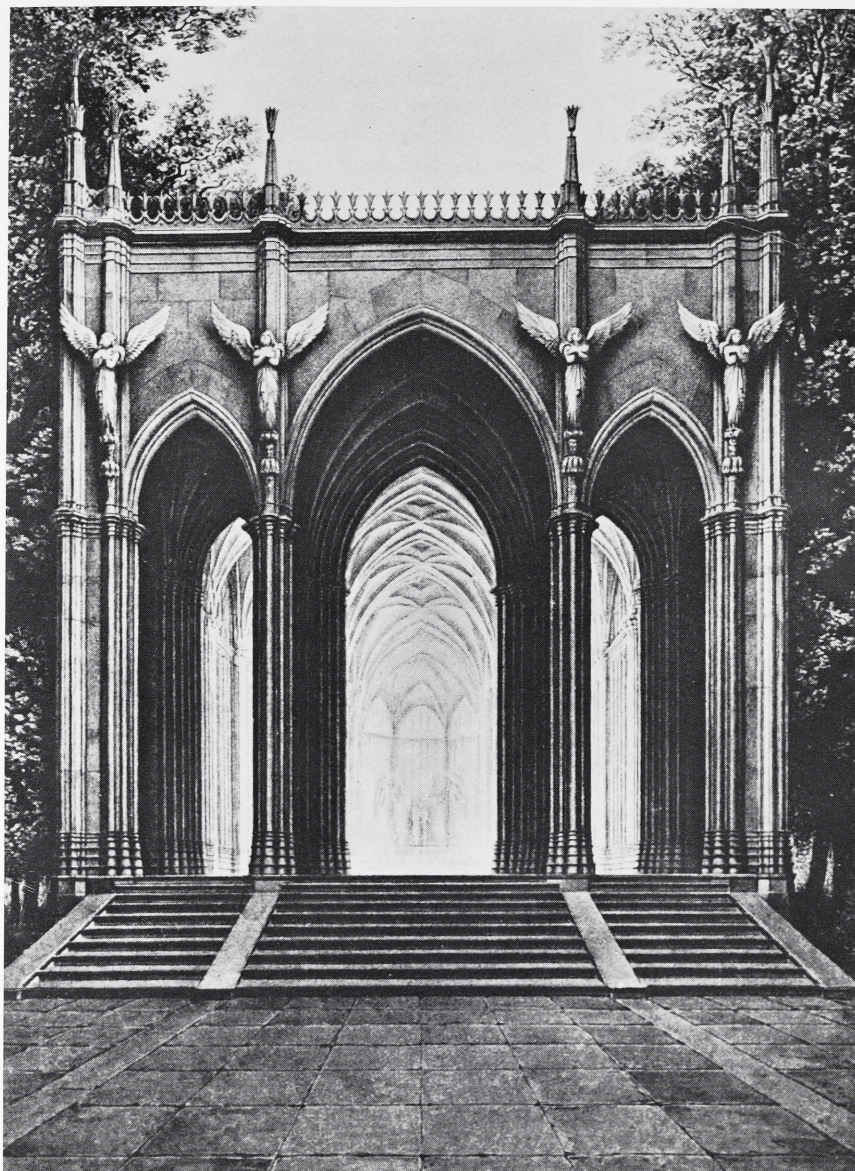
Ein mannigfach gewölbter Raum, dessen Bögen sich auf freistehende Säulen zusammenziehen, so angeordnet, daß die Empfindung eines schönen Palmenhains erregt wird, umschließt das auf Stufen mit vielen sprossenden Blättern, Lilien- und Rosenkelchen sich erhebende Ruhelager. Die schöne Gestalt der Königin liegt mit der Krone auf dem Haupte hier in sanfter Ruhe. Zwei himmlische Genien mit ausgebreiteten Flügeln und Palmzweigen stehen auf sprossenden Linien an der Seite des Hauptes, blicken hold auf dasselbe hinunter und streuen Blumen herab; ein anderer Genius an den Füßen, auf einem Blätterkelch kniend, schaut zum Himmel im Wonnegefühl der Anschauung ihres verklärten Geistes.

Das Licht fällt durch die Fenster von dreien Nischen, die das Ruhelager von drei Seiten umgeben; das Glas ist von rosenrother Farbe, wodurch über die ganze Architektur, welche in weißem Marmor ausgeführt ist, ein sanft rothes Dämmerlicht verbreitet wird.

Vor dieser Halle ist eine Vorhalle, die von den dunkelsten Bäumen beschattet wird; man steigt Stufen hinan und tritt mit einem sanften Schauer in ihr Dunkel ein, blickt dann durch drei hohe Öffnungen in die liebliche Palmenhalle, wo in hellem morgenrothen Lichte die Ruhende, umringt von himmlischen Genien, liegt. –«<sup>4</sup>.

Offensichtlich entsprachen solche Gedankengänge nicht den Vorstellungen des Königs. Jedenfalls kam das Projekt nicht zur Ausführung. Die Gründe sind unbekannt, Friedrich Wilhelm zog den Plan eines einfachen antikischen Grabbaues vor, der in Form eines griechischen Prostylos ausgeführt wurde<sup>5</sup>.

Berechtigt diese Tatsache dazu, den Mausoleumsentwurf Schinkels nur als einen Phantasieentwurf anzusehen? Tatsächlich ist er eine durch mehrfache Angaben (Grundriß und zwei Ansichtspläne) gesicherte Anweisung zu einem wirklichen Bauvorhaben, und Schinkel muß an einer Verwirklichung des Planes gelegen haben, nicht umsonst bemühte er sich um eine Erläuterung der für seine Zeit neuen Anliegen, die sich mit diesem Bau verbinden sollten<sup>6</sup>. Von Einem wies darauf hin, daß Schinkels Bauphantasien der späten Jahre wahrscheinlich nie zum Zwecke der Verwirklichung entworfen wurden. Der Autor folgert, daß solche Pla-



*Abb. 1 Karl Friedrich Schinkel, Entwurf zum Luisenmausoleum*

nungen, die die Bindung an die Wirklichkeit übersteigen, zu den Utopiearchitekturen gezählt werden müßten<sup>7</sup>.

Fragt man unter diesen Voraussetzungen nach dem möglichen Wirklichkeitsgehalt des Entwurfes zum Luisengrabmal, so muß man eingestehen, daß hier zumindest phantastische Züge enthalten sind.

Es wird ein Bau vorgestellt, der weit mehr als nur Anhaltspunkte für eine architektonische Lösung enthält. Die einzelnen Elemente, die den Bau auszeichnen, weisen in den Bereich eines Bildes hinüber. Es scheint sich neben dem Projektwert das

Streben nach einer Architektonisierung von Bildwerten zu zeigen, die über den Rahmen des mit traditionellen Mitteln der Baukunst Erreichbaren weit hinausgehen. Die Säulenordnungen und die üblicher Proportionierungskunst oder die verabredeten Vorstellungen von einer »convenance«, des Dekorums und der Kanon einer nach Bauaufgaben festgelegten Ikonographie scheinen für diesen Plan nicht mehr verwendbar zu sein.

Planungen, die neben einem Projektwert auch einen eigenen Bildwert besitzen, sind in der Architekturgeschichte mindestens seit der Renaissance nicht selten. Diese Eigenschaft unterscheidet Schinkels



*Abb. 2 Karl Friedrich Schinkel, Luisenmausoleum, Inneres*

Entwurf kaum von anderen. Was ihn jedoch heraushebt, zeigt sich darin, daß ein Bau mit Vergangenheitswirkung vorgestellt wird, der weniger als Stil, sondern als eine Lösung gewertet werden muß. Hier sind vor allem die Bemühungen der sogenannten französischen Revolutionsarchitekten zu nennen, bei denen sich vergleichbare Darstellungsabsichten finden<sup>8</sup>. Schinkel geht es bei seinem Entwurf um die Darstellung eines höheren Gedankens in der Architektur. »Unter den seltenen Aufgaben, welche das gegenwärtige Zeitalter der Baukunst in höherer Kunstrücksicht gibt, scheint mir die für den vorliegenden Gegenstand geeignet, um an ihr zu zeigen, daß das Wesen der Baukunst

einer höheren Freiheit fähig ist, ...«<sup>9</sup>. Schon Goethe, der den Begriff vom »poetischen Teil der Architektur«<sup>10</sup> geprägt hat, bemerkte in vergleichbarer Absicht, daß die Kunst als ästhetisches Objekt sich zu einem höheren Rang erheben kann. Schinkel schreibt: »Der Zusammenhang in den Kunstwerken darf nicht der Zusammenhang sein, der durch bloß physische Bedürftigkeit geboten ist, die Verbindung der Teile muß stets nur lediglich einer freien Idee dienen, die in jedem besonderen Kunstwerk eine andere sein muß«<sup>11</sup>.

Mit der Annahme, daß die Kunst durch die Darstellung sittliche Wirkung auslösen könne, daß Bil-

der auf Sinn und Gefühl des Menschen wirken, daß sie Eindrücke vermitteln und Ahnungen wecken<sup>12</sup>, entstand zunächst einmal die problematische Frage nach der Stoffwahl in der Architektur.

Der Formenschatz des Luisenmausoleums geht auf gotische Bauvorstellungen zurück. Schinkel hatte sich auf seiner ersten Italienreise von 1804 bis 1805, die ihn auch über Frankreich führte, sehr eingehend mit den Denkmälern mittelalterlicher Baukunst auseinandergesetzt<sup>13</sup>. Pevsner stellte fest, daß die Innenraumgestaltung des Entwurfes formalstilistisch noch Anklänge an die hoch aufsteigenden Proportionen zeige, wie sie in den Studienblättern zur Kathedrale von Mailand von 1804 vorkommen. So lassen sich in der Gestaltung der Bündelpfeiler Entsprechungen zur italienischen Gotik nachweisen<sup>14</sup>. Und dennoch wird keine lokal oder zeitlich bestimmt fixierbare Schöpfung der mittelalterlichen Architektur nachgeahmt. Schinkel wollte auch kaum nur Altes abbilden, das sich im Überdauern als anerkanntswerte Form bewährt hatte, vielmehr versuchte er, die Fähigkeit zum Überdauern alter Setzungen an einem eigenen Entwurf aufzuzeigen.

Schon während seines Italiaufenthaltes zeigt sich, daß über ein Kennenlernen der historischen Monumente eher Anregungen zukunftsweisender Bauvorstellungen angestrebt werden. Dabei war es Schinkels ausgesprochenes Ziel, ein System der eigenen Stilbildung zu entwickeln, das bei weitgehend innerer Freiheit gegenüber den historischen Formstrukturen ein Neues hervorbringen kann. »Der Gegenstand, durch welchen sich die Idee in der Baukunst aussprechen soll, wird nicht unmittelbar vorgefunden in der empirischen Natur«<sup>15</sup>. Dabei wird keineswegs geleugnet, daß auch die Baukunst der Antike und des Mittelalters einen höheren Zweck »unter der Herrschaft des Geistes« angestrebt habe. Letztlich aber war es noch eine unentwickelte Bilder- und Symbolsprache, mit der sich Antike und Mittelalter durch ihre Monumente verständigen konnten. Die Hauptthemen einer architektonischen Darstellung von Welt und Überwelt, die im antiken und christlichen Bilderkreis zu finden waren, die anschaulichen Verständigungsmittel der Vergangenheit mußte Schinkel in ihren historisch einmal so ausgeprägten Formen als unvollkommen ansehen.

Über die wohlbegründeten Grenzen eines an klassischer Baukunst ausgerichteten tektonischen Verständnisses hinaus sollte mit den neu erlebten Werten geschichtlicher Bauformen ein Ausdruck gefun-

den werden, der jenseits des bloß Zweckhaften als Wirkungs- oder Bedeutungsfaktor eingesetzt werden konnte. So verstanden gibt »das Mittelalter einen Fingerzeig«<sup>16</sup> zur Gestaltung des Grabmonumentes. »Das, was früher nur mühsam durch Masse erreicht werden konnte, entstand (im Verlauf der Entwicklung) jetzt freier durch die Kraft des Geistes als Herrscher über die Materie, und indem seine Herrschaft an den Werken sichtbar wurde, erhielten dieselben den hohen Reiz, welcher zum Bewußtsein eigener Freiheit führt und über das Irdische hinweghebt«<sup>17</sup>. Neben der »Verbindung, die zugleich eine den Gegenstand und seinen geistigen Begriff charakterisierende Idee aussprach«, sieht Schinkel in den »feinen aufstrebenden Linien der Türme und Kirchen, die in schönen Verschlingungen oben und unten sich vereinigten und gewissermaßen in ihren Charakter die Höhenanstrebung der Masse des Gebäudes verschwinden und unscheinbar machen ließen, . . . die für den Ausdruck der Idee notwendigen Stücke«<sup>18</sup>. Die formästhetische Begründung für die Wahl der gotischen Bauelemente genügt dem Architekten nicht. Betrachtet man den Innenraum der Grabkapelle näher, so fällt auf, daß die tektonischen Elemente in naturalistische Formen umgedeutet sind. Die harmonische Einheit von Bündelpfeilern und Gewölbe versteht Schinkel im Sinne eines Palmenhaines. Das Gewölbe wird aus fächerartig um jeden Pfeiler ausgebreiteten Palmwedeln gebildet. Damit ist gleichzeitig auch jede Stütze als Einzelstück einem Palmaum gleichgesetzt. Diese Tendenz zur naturalistischen Umdeutung gotischer Formenstruktur zeigt sich auch bei den Fensterdurchbrüchen der Chornischen. Ihre Öffnung besteht aus reiner Verglasung, um den transitorischen Charakter wirksam werden zu lassen, den das Bild von einem Palmenhain mit einschließt. Die Fenster werden nur von Stützen unterteilt und von spitzbogig zusammenstoßenden Palmzweigen nach oben hin abgeschlossen. Das feingliedrige Pflanzengeflecht in den Binnenfeldern untersteht zwar – wie alle übrigen Bauelemente – einer architektonisch abstrakten Gliederung, doch weit entfernt von geometrischen Maßwerkkompositionen soll es ebenfalls vegetabilisches Wachstum zum Ausdruck bringen. Es kommen Rosenmotive hinzu, die bereits an der Kapitellzone der Binnenpfeiler auftreten und im Filigrangitter der Fenster wiederholt werden, durch kleine Knospenbildungen an den oberen Maßwerkbögen bereichert. Endlich finden sich geschichtete Blattformen an den Basen und Kapitellen der Stützen, die neben Lilienkelchen und weiteren Rosenblüten auch als Umkränzung am Stufensockel auftreten, über dem der Sarg für

die Verstorbene Platz findet. Die Umprägung eines architektonischen Innenraumes in ein naturalistisches pflanzenhaftes Gebilde ist bei aller eigenschöpferischen Kraft keine Erfindung Schinkels. Sie geht auf Vorstellungen zurück, die besagen, daß die gotische Baukunst dem Modell des Waldes nachgebildet sei, Vorstellungen, die über mehrere Stufen der Klärung letztlich mit der Entstehungstheorie der Gotik im sogenannten Pseudoraffaelistischen Gutachten zur Erhaltung der römischen Denkmäler an Papst Leo X. verbunden sind<sup>19</sup>. Vermutlich verdankt Schinkel die Idee zu seiner Konzeption den Darlegungen des französischen Architekturtheoretikers Abbé Marc-Antoine Laugier<sup>20</sup>.

Laugier forderte beim Bau von Kirchen im gotischen Stil ein gänzlich naturhaftes Bild des Innenraumes. Er beginnt seine Gedanken demnach auch mit einem Natureindruck: »Voyez le beau berceau de la grande allée des Tuileries. Il paroît très-haute, parce que rien n'interrompt la ligne perpendiculaire, qui se coubre en voute au milieu des airs . . . Il paroît que ces grands berceaux formés par deux rangées d'arbres de haute futaye ont fourni le modèle de l'architecture de nos églises gothiques . . . J'imagine qu'une église dont toutes les colonnes seroient de gros troncs de palmier, qui parteroient les plus hautes sur tous les contours de la voute, feroit en effet suprenant. En serrant ces troncs de palmier fort près les uns des autres on auroit la solidité, et l'allongement occasionné par l'apreté des entre-colonnemens. Les branches entrelassées masqueroient les arcades, et laisseroient des vuides au-dessus pour les fenêtres. Les voutes auroient leurs ogives en branches de palmier, . . . Toutes les voutes porteroient de fond, et la grande élévation ne se trouveroit nulle-part interrompue . . . Cette imagination ne seroit après-tout qu'une imitation de la nature que l'on pourroit rendre très-parfaite et très-intéressante . . . «<sup>21</sup>.

Laugiers Entwurf zeichnet sich besonders durch eine neue räumliche Gesamtvorstellung des Gotischen aus. Wie sehr dieses Konzept bereits im Rokoko und Frühklassizismus sowohl in der Theorie als auch in der Praxis weiterwirkte, können die ähnlich lautenden Textstellen bei Francesco Milizia<sup>22</sup> und die geschichtstheoretischen Erörterungen zur Gotik während des 18. und frühen 19. Jahrhunderts beweisen<sup>23</sup>. Vor allem aber müssen die Umbauarbeiten des spätgotischen Hallenraumes in der Nikolaikirche zu Leipzig von Johann Friedrich Dauthe genannt werden<sup>24</sup>. Wenn im Verlauf des 18. Jahrhunderts mit dem Zitat der Palmenhalle

weniger der gotische Stil objektiv gemeint war und Gotik einerseits als eine Reizwirkung im Sinne des Naturhaften, des vom Regelzwang Befreiten aufgenommen wurde, so bedurfte es andererseits bei der Nikolaikirche der Wiedereinsetzung eines klassizistischen Kunstideals, zu dem nicht nur das Barocke, sondern auch die früheren Stile in einen objektivierenden Gegensatz treten mußten, wenn man nicht an Nachwirkungen einer älteren Ikonographie festhalten will, die Christian Leonhard Sturm in dem schlichten Satz zum Ausdruck bringt: »Der Palmenbaum und der Granatapfel seyen Anzeichen der wahren Kirche«<sup>25</sup>.

Im Gegensatz dazu stellt sich Schinkels Innenraum konsequenter dar, er ist durch einen vergleichsweise pflanzenhafteren Charakter gekennzeichnet. Wenn hier auch das Verständnis der Gotik als einer natürlichen Kunst vorausgesetzt werden muß, will Schinkel kaum nur die Parallelität von Waldvorstellungen und Gotik betonen. Über die naturalistische Auffassung des Innenraumes hinaus, in der die Palmenbäume als idealste Möglichkeit zur Ausprägung von Hallenräumen mit kapitelloser, durch nichts gestörter Einheit von Stütze und Gewölbe begriffen werden, verbindet sich eine andere Funktion mit dem Bild des Palmenhains.

Eva Börsch-Supan hat sich mit dem Typus der Pflanzensäule auseinandergesetzt und dabei auch die verschiedenen symbolischen Inhalte untersucht, die mit dem Palmbaummotiv in Beziehung gesetzt wurden<sup>26</sup>. Der Palmbaum, dessen Ursprung in mediterranen Ländern angenommen wird und dessen natürliches Vorkommen auf klimatisch heiße, aber wasserreiche Gebiete beschränkt bleibt, hat in der Mythologie und den Religionen der frühesten Kulturen bereits symbolische, allegorische und abbildende Bedeutung<sup>27</sup>. Als »Arbor vitae« und »Arbor sacra« in der Genesis, als Symbol des Paradieses<sup>28</sup>, des Sieges<sup>29</sup> und der Ecclesia<sup>30</sup> wird die Palme mehr und mehr Gegenstand religiös-metaphorischer Gehalte. Neben den Möglichkeiten einer künstlerischen Darstellung vornehmlich auf kultischen Gegenständen und in der Malerei werden auch in der Baukunst Palmensäulen verwendet. So bedeuten sie beispielsweise seit frühchristlicher Zeit Träger eines Himmelsgewölbes – wie Börsch-Supan bemerkt –, sowohl im symbolischen als auch in fiktiv architektonischem Verständnis<sup>31</sup>.

Wenn nach den berühmten Rekonstruktionsversuchen des Salomonischen Tempels von Juan Bautista Villalpandus<sup>32</sup> seit Beginn des 17. Jahrhunderts die Wandstützen des Allerheiligsten in

Form von Palmenpilastern vorgestellt werden und Fréart de Chambray, der letzte große französische Säulenspezialist mit Bezug auf Villalpandus die Erfindung einer korinthischen Abart bei Umstilierung des Akanthusblattwerkes in Palmenblätter empfiehlt<sup>33</sup>, so bliebe zu untersuchen, ob mit der Setzung der »salomonischen« Palmensäule und aus der Ähnlichkeit mit der korinthischen Ordnung des Vitruv im europäischen Säulengebrauch bei der Sakralbaukunst korinthisch gleich salomonisch gemeint ist. Sicher lebt die Vorstellung der salomonischen Säulenordnung – als Palme ausgebildet – in den Architekturspekulationen des Manierismus und wirkte bis in die Barocktheorien hinein<sup>34</sup>. Zu bemerken bliebe, daß Leonhard Christian Sturm in Nicolai Goldmanns »Vollständige Anweisung zur Zivildaukunst« die korinthische Ordnung zur Auszeichnung des christlichen Kirchenbaus ausdrücklich hervorhebt, »weil das Corinthische mit der heiligen Ordnung des Tempels zu Jerusalem übereinkommt«<sup>35</sup>. Forssman betont, daß mit der Aufklärung und dem Klassizismus die Vorstellungen von einer Salomonischen Ordnung in der Architekturtheorie fast vollständig aufgegeben wird<sup>36</sup>. Somit muß die Möglichkeit einer Anspielung auf die genannten Inhalte bei Schinkel ausgeschlossen werden. Doch weist die Gestaltung des Luisenmausoleums auf eine Idee hin, und zwar in einer Wiederholung der wirklichen Entwicklung abbildender Formen und symbolischer Gleichsetzungen, jedoch in einem ebenso von der Geschichte abstrahierten wie über das naturalistisch funktionale Verständnis hinausgehenden Sinn.

In den Schöpfungen der historischen Gotik konnte Schinkel »nur noch die allererste, zwar unerläßlichste, aber in geistiger Beziehung niedrigste Voraussetzung finden, ohne welche das wahre Endziel gar nicht erreicht werden könne, das eben kein anderes sei, als daß der Bau das Ideelle auspräge und veranschauliche, daß Idee und Wirklichkeit (Zweckhaftigkeit des Baues) vollständig ineinander verschmelzen, daß in dem äußerlichen Bau dasjenige sichtbar werde, wodurch wir Menschen unmittelbar mit dem Überirdischen, mit Gott zusammenhängen, . . . «<sup>37</sup>.

Schinkel verbindet mit der Assoziation Gotik »Ideen der Erhabenheit, der Entwicklung und des Strebens nach der Höhe, der Feierlichkeit und vor allem des inneren, tiefen, geistigen, organischen Zusammenhanges«<sup>38</sup>.

Über die Anschauung einer Entsprechung von Wald und Gotik kommt der Architekt zu einer

Wertschätzung des gotischen Stils unter Voraussetzung einer Empfänglichkeit für die Stimmungswerte, die mit beiden Erscheinungsformen verbunden werden. Da Schinkel überzeugt ist, daß das Ewige und Unendliche nicht von vornherein zur Darstellung kommen kann, verwendet er das Motiv des Palmenhains. Dieses kann »auf das nicht Darstellbare«<sup>39</sup> hindeuten. Der Bau wird als ein Einstimmungswert begriffen, »denn dieser Zusammenhang wird selbst nicht anders klar, als indem jedes fühlende Gemüt ihn in den dargestellten Formen und Gestalten durch eigene Tätigkeit ergreift«<sup>40</sup>.

Es wird deutlich, daß in Schinkels Betrachtungen sich der Akzent von einer Begründung der formalen Lösung auf das Prinzip verlagert, durch das die inneren Regungen der menschlichen Empfindung angesprochen werden. Der gotisierende Palmenhain ist ein Beispiel dafür, daß mit der Psychologisierung einer im 18. Jahrhundert noch rein ästhetisch aufgefaßten Theorie über die Gotik vor allem der starre klassizistische Objektbezug in der Architektur zugunsten umfassender psychologischer Kategorien eingeschränkt ist. Dahinter steht vermutlich eine Tendenz, die aus der Entwicklung von Bildwerten in den Landschaftsgärten des späten 18. Jahrhunderts verständlich wird. Wenn im Landschaftsgarten beim Durchwandern Bild nach Bild mit nicht nur leicht moduliertem, sondern zum Teil in eine entgegengesetzte Stimmung umschlagendem Thema vorgeführt wurden, so ergaben sich Kontraste des Erlebens. Wenn man danach Kunstformen in Analogie zu Naturformen setzte oder die Kunstformen gar in naturalistische Formen umwandelte, dann sollten bereits hier mit solchen Setzungen weniger bestimmte historische Bezüge hergestellt werden, vielmehr dienten die Elemente zur Weckung von Einbildungskraft und Empfindung des Betrachters<sup>41</sup>.

Schinkel deutet mit seinem Mausoleumsbau einen Erlebniswert an. Er wählt den gotischen Stil, um eine »freundliche und heitere Ansicht des Todes zu geben, welche das Christentum oder die wahre Religion dem ihr Ergebenen gewährt, welche den Tod als das Ende irdischer Verhältnisse und den Übergang zu einem schöneren Leben zeigt, die ganz im Gegensatz steht mit der harten Schicksalsreligion des Heidentums, bei der das Verhängnis der griechischen und römischen Manen in der Unterwelt nicht beneidenswert ist«<sup>42</sup>.

Aufgrund des antithetisch gemeinten Wortes »Unterwelt« darf vermutet werden, daß Schinkel mit

dem Grab für die Königin im Betrachter die Assoziation von einem paradiesischen Ort hervorrufen will, obwohl er an keiner Stelle seines Begleittextes das Wort Paradies verwendet. Zumindest weiht er dem Andenken an die Königin Luise einen Raum, der den Betrachter zu einer stillen Betrachtung der Bereiche anregen soll, die inhaltlich mit Paradiesvorstellungen in Verbindung zu bringen sind: das Freundliche, die liebliche Feierlichkeit des Ewigen und des Unendlichen soll im Anblick des Raumes und der Verstorbenen zur Gewißheit werden.

Auch die Zurückversetzung des gotischen Elementes in ein naturalistisches Bild führt den Beweis über die Vorbereitungen solcher Anliegen, nur daß das in der Natur greifbare Elysium oder Arkadien des 18. Jahrhunderts bei Schinkel im religiösen Sinne sublimiert wird.

Alle Empfindungen eines Höherstrebens vollziehen sich in einer langsamen stufenweisen Entwicklung. Wie das Christentum den Menschen aus der Welt abzieht, um ihn innerlich zu vollenden, so nimmt das Grabmonument das Volk selbst »in sein Heiligtum auf, um es zu geistiger Erhebung abzusondern«<sup>43</sup>. Der an das Bauwerk Herantretende wird zunächst von dunkelbeschattenden Bäumen umgeben, nach Erfassen dieses Eindruckes betritt er »mit leisem Schauer« eine dunkle Vorhalle, erst von dort kann er in die von hellem Licht durchflutete Halle hineinblicken. Schinkel arbeitet also mit einer Differenzierung von Empfindungsschichten, indem er den Weg vom Melancholisch-Traurigen bis hin zum Feierlich-Lieblichen bestimmt. Dem Melancholischen entspricht die Dunkelheit, dem Feierlich-Lieblichen die Lichtfülle. Die angegebenen Lichtverhältnisse stehen in Beziehung zu den Bildwerten und zu den sich daraus entwickelnden Emotionen. Schon im 18. Jahrhundert ist die Bestimmung von Lichteffekten ein Attribut des Sublimen. Die dunklen Bäume im Verein mit dem gotischen Monument suggerieren Dämmerlicht. Dem Wald und der Gotik eignete sublimer Schauer. Insofern wird der Reiz des »gotischen« Dunkels aufgenommen, als er bereits in der vorromantischen Kritik als ein Phänomen der religiösen Ergriffenheit Anerkennung findet<sup>44</sup>.

Allseitige Offenheit, Klarheit und Helligkeit im Innenraum stehen der Dunkelheit in der Vorhalle und der äußeren Umgebung gegenüber. Dahinter verbirgt sich eine klassizistisch orientierte Gotik-Assoziation des 18. Jahrhunderts. Die Ästhetiker standen mit Ehrfurcht vor der beeindruckenden Wirkung, die ein gotischer Kircheninnenraum in

seiner Höhe, Weite und untrennbaren Einheit vermittelte. Sie bemerkten zwar, daß diese Räume Empfindungen der Erhabenheit und Größe in ihnen bewirkten, sie wünschten jedoch, die Räume zur Steigerung des sublimen Effektes von aller überflüssigen Dekoration zu befreien und »weißzuwaschen«. Zu diesem Zweck entfernten sie die farbig verglasten, dunklen Fenster, erweiterten sie und ersetzten sie durch helle, klare Scheiben<sup>45</sup>.

Eine vergleichbare Tendenz, die im Hinblick auf Schinkels Entwurf bemerkenswert ist, findet sich in der romantischen Kunstanschauung. Die Interpretation gotischer Kirchenarchitektur, die Hegel zwischen 1817 und 1818 in Heidelberg zum ersten Mal vortrug<sup>46</sup>, hat hinsichtlich des Gegenstandes im wesentlichen die Position von durchlichteter Gotik nachträglich systematisiert. Unter dem Eindruck der Waldvorstellung ist der Kircheninnenraum als eine »totale Umschließung« erlebt, die sich über das rein Zweckdienliche hinaus zur Unendlichkeit erheben könne, wobei das vollkommene Gefühl der Umschließung und das Umschlössensein mit einem inneren religiösen Erleben des Menschen korrespondiert. Hegel führt als ein hervorragendes Beispiel den hallenartigen Ostchor der Sebalduskirche in Nürnberg an, der doppelt lichtvoll und unendlich erscheint, wenn man aus dem dunkleren und niedrigeren spätromanischen Langhaus kommt<sup>47</sup>.

Zur Licht- und Schattenakzentuierung tritt bei Schinkel außerdem eine Farbbestimmung des Lichtes hinzu: helles morgenrotes Licht, das durch die rosarot gefärbten Glasscheiben in die Grabhalle fällt. Man fühlt sich hier geradezu an Philipp Otto Runge erinnert, der in seiner Farbenlehre schreibt: »roth ist der eigentliche Mittler zwischen Erde und Himmel«<sup>48</sup>.

Vergleicht man die einzelnen Elemente des Mausoleumsentwurfes mit Runges Hauptwerk der »Vier Tageszeiten«, so lassen sich ähnliche Gedanken- und Bildverbindungen feststellen, die, wenn sie schon nicht direkt aufeinander zu beziehen sind, vermutlich einen gemeinsamen Grund in der irrationalen Gesetzlichkeit der Romantik haben. Vor allem sind die Pflanzenmotive wie Palme, Lilie und Rose zu nennen, die neben den Genien wie symbolische Zeichen den Innenraum auszeichnen.

Runges Bilder, die am reinsten die mystisch-paradiesische Weltvorstellung der Romantik verdeutlichen, zeigen die gleichen Blumenmotive und Geniengestalten. Darin konnten sich für den Maler



Vorstellungen einer neuen verschlüsselten Symbolik verdichten, durch die alle menschlichen Empfindungen und Gefühle hervorgerufen werden konnten<sup>49</sup>, was Runge als einen »noch ordentlich vom Paradiese her« kommenden Zug verstand<sup>50</sup>. »Die rothe Rose kommt hervorgeflogen. Sie kündigt nur der Blumen Königin, Und schmückt als Botin ihr den Ehrenbogen; Die Herrlichste kommt bald ihr nachgezogen mit stillem sanften unschuldsvollem Sinn – Der Lilie Stengel strebt hoch in die Lüfte, Aus reinem weißen Kelch ergießend süße Düfte.

Und erst entquillt der Erde nun das Leben. Die Bäume schütten ihr Geschmeid' herab, Des Lichtes Rang der Lilie nur zu geben, Sie soll in einzig süßem Glanze schweben, Die Blüten sinken willig in ihr Grab; Und Blumen sprechen duftend, wie mit Zungen: Das Licht, das Licht ist in die Blumenwelt gedrungen«<sup>51</sup>.

Runge glaubte, daß die beziehungsreichen Naturallegorien der Vier Tageszeiten erst in einem räumlichen Zusammenhang eine höchste Wirkung erreichen würden. Nicht von ungefähr findet sich der Hinweis zu einem »Gebäude für meine Bilder«, dessen Erfindung »noch eine neue Baukunst« sei, »die aber gewiß mehr eine Fortsetzung der Gothischen wie der Griechischen wäre«<sup>52</sup>. Schinkels wie

Runges Blumen und Genien bedeuten jedenfalls nicht Lebensraum im natürlichen Sinn. Bei Runge sind sie »Hieroglyphe«, um die allerhöchste Ahnung unseres Zusammenhanges darzustellen<sup>53</sup>. Man vergleiche hier nur die fast wörtliche Entsprechung bei Schinkel: Ideen des inneren, tiefen, geistigen, organischen Zusammenhanges. Runge schreibt: »... es wird mir bei allen Blumen und Bäumen vorzüglich deutlich und immer gewisser, wie in jedem ein gewisser menschlicher Geist und Begriff der Empfindung steckt«<sup>54</sup>.

Bei Schinkel sind die Eindrücke in einer architektonischen Einheit gesammelt, die der Anschauung als Symbol vorstellbar ist. Die Unmittelbarkeit der einzelnen Elemente wird abgestreift und in einer Konzentration zu einer beherrschenden Idee emporgehoben. Nur aus dem ungeheuren Abstraktionsvermögen heraus, das Schinkel in den folgenden Jahren bei seiner praktischen Bautätigkeit auszeichnen sollte, war es möglich, den Entwurf für das Luisengrabmal zu zeichnen. Der utopische Charakter, den man dem Plan zu einem wirklichen Bauwerk zum Vorwurf machen könnte, wird als Bildwert zu einer künstlerischen Qualität, die unmittelbar das ausdrückt, was Schinkel zum Todesproblem aussagen kann: eine Paradieseserwartung im Sinne des frühen 19. Jahrhunderts.

## ANMERKUNGEN

Nach Redaktionsschluß wurde dem Verfasser der Aufsatz von Koch, Georg Friedrich: Schinkels architektonische Entwürfe im gotischen Stil 1810–1815. Zeitschrift für Kunstgeschichte 32, 1969, 262–316, bekannt. Kochs Ausführungen zum Mausoleum der Königin Luise bestätigen und ergänzen meine Ausführungen.

<sup>1</sup> Aus Schinkels Nachlaß, hg. Alfred von Wolzogen, Berlin 1864, 4, 212, I, A b 45, Kat. Nr. 2377.

<sup>2</sup> Wolzogen 1864, 4, 212, I, A b 43, Kat. Nr. 2375, Aquarell mit Deckfarben, nicht signiert.

<sup>3</sup> Wolzogen 1864, 4, 212, I, A b 44, Kat. Nr. 2376, Aquarell mit Deckfarben, nicht signiert.

<sup>4</sup> Wolzogen 1863, 3. Aus: Entwurf zu einer Begräbniskapelle für Ihre Majestät die Hochselige Königin Luise von Preußen, 1810, 161–162.

<sup>5</sup> Vgl. Peschken, Goerd: Technologische Ästhetik in Schinkels Architektur, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 22, 1968, 50–51. Die Leitung des Baues unterstand dem Lehrer Schinkels, Heinrich Gentz.

<sup>6</sup> Wolzogen 1863, 3, 153, Anm. 1, berichtet: »Wie sich aus dem Eingang der Arbeit ergibt, sollte dieselbe bei einer beabsichtigten, aber wohl unterbliebenen Ausstellung seines Projektes die Rolle eines Commentars spielen, vermutlich aber auch Sr. Majestät vorgelegt werden.«

<sup>7</sup> Einem, Herbert v.: Karl Friedrich Schinkel, Jahrbuch der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 2, 1963, 84–85.

<sup>8</sup> Vgl. dazu Vogt, Max Adolf: Boullées Newton-Denkmal, Sakralbau und Kugelidee, in: Institut für Geschichte und Theorie der Architektur Eidg. T. H. Zürich, 3, Basel–Stuttgart 1969.

<sup>9</sup> Wolzogen 1863, 3, 154, vgl. dazu Aphorismen aus Schinkels nachgelassenen Papieren, Wolzogen 1862, 2, 209–210, Stellung der Baukunst zu den übrigen Künsten »Die Frage: Was ist ein Kunstwerk? würde am gedrängtesten in dem Begriff: Darstellung des Ideals beantwortet werden können.«

<sup>10</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Baukunst 1795, Goethes Werke, hg. Karl Heinemann, Meyers Klassiker Ausgaben, 22, Leipzig–Wien, s. d. 57.

<sup>11</sup> Wolzogen 1863, 3, 160.

<sup>12</sup> Zur Frage eines Einflusses der Architektur auf den Bereich der menschlichen Empfindungen haben sich schon im 18. Jh. sowohl Architekturtheoretiker ausgesprochen, z. B. Lécamus des Mézières: Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations, Paris 1780 und Theoretiker zur Kunst des Landschaftsgartens: C. C. L. Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst, Leipzig 1779–1785 und J. G. Grohmann: Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten... , Leipzig 1779–1805, vgl. Hallbaum, Franz: Der Landschaftsgarten, München 1927.

- <sup>13</sup> Dazu Koch, Georg Friedrich: Karl Friedrich Schinkel und die Architektur des Mittelalters, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 29, 1966, 177–222, vgl. allgemein zu Schinkels Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, vgl. Kauffmann, Hans: Schinkel und seine Stellung in der Architekturgeschichte, Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Berlin 1967, 1, Epochen europäischer Kunst, 29–45.
- <sup>14</sup> Pevsner, Nikolaus: Karl Friedrich Schinkel, Journal of the Royal Institute of British Architects, 3. ser., 59, 1951–1952, Wiederabdruck in Studies in Art, Architecture and Design, From Mannerism to Romanticism, 1, London 1968, 184.
- <sup>15</sup> Wolzogen 1863, 3, 154.
- <sup>16</sup> Wolzogen 1863, 3, 160–161.
- <sup>17</sup> Wolzogen 1863, 3, 156.
- <sup>18</sup> Wolzogen 1863, 3, 159.
- <sup>19</sup> Die Denkschrift Raffaels ist abgedruckt in Guhl, Ernst: Künstlerbriefe, Berlin 1880, 2. Aufl., zum Gesamtproblem: Baltrusaitis, Jurgis: Le Roman de l'architecture gothique, in Aberrations Quatre Essais sur la légende des formes, Paris 1957, 74–96. Lovejoy, Arthur Oncken: The first Gothic Revival and the return to Nature, in Essays in the history of Ideas, Baltimore 1948, 136–165. Frankl, Paul: The Gothic, Literary Sources and Interpretations through eight centuries, Princeton–New Jersey 1960, mit umfangreicher Bibliographie zum Thema.
- <sup>20</sup> Über die Wirkungsgeschichte der Laugierschen Ideen besonders Herrmann, Wolfgang: Laugier and the eighteenth century French Theory, London 1962 Studies in Architecture, 6, 173–199.
- <sup>21</sup> Laugier, M. A.: Observations sur l'architecture, La-Haye–Paris 1765, 116–118.
- <sup>22</sup> Milizia, F.: Principij d'architettura civile, Bassano 1781, Vorwort, vgl. die deutsche Übersetzung Grundsätze der Bürgerlichen Baukunst, aus dem Italienischen übersetzt von C. L. Stieglitz, Leipzig 1824, 23.
- <sup>23</sup> Lützel, Heinrich: Die Deutung der Gotik bei den Romantikern, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 2, 1925, 9–33.
- <sup>24</sup> Frankl: 1960, 410–411. Gurlitt, Cornelius: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Stadt Leipzig, 17, Dresden 1895, 3–40. Küas, Herbert: Mittelalterliche Baukunst in Leipzig, in Leipziger Bautradition, Leipzig 1955, Leipziger Stadtgeschichtliche Forschungen, 4, 25–52 u. 48–49. Müller-Arndt, Hella: Natur-Illusion in der Innenraumkunst des späten 18. Jahrhundert, Diss. Göttingen 1957, Göttingen 1957, 184–185.
- <sup>25</sup> Sturm, Christian Leonhard: Nicolai Goldmanns Vollständige Anweisung zur Civil-Baukunst. . . , Braunschweig 1699, 35.
- <sup>26</sup> Börsch-Supan, Eva: Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum, Berlin 1967, 179–184.
- <sup>27</sup> Schrader, H.: Ladanum und Palme auf den assyrischen Monumenten, in: Monatsberichte der kgl. Akad. d. Wiss., Berlin 1881, 413–428. Dauthine, Hélène: Le palmier dattier et les arbres sacrés dans l'iconographie de l'Asie occidentale ancienne, Paris 1937, (1–2).
- <sup>28</sup> Weigand, E.: in Byzantinische Zeitschrift, 41, 1941, 108.
- <sup>29</sup> Zeigt sich besonders in der Triumphbogen- und Katafalkarchitektur des Barockzeitalters; vgl. Ménesrier, P.: Le vertus chrestiennes et le vertus militaires en deuil dessein de l'appareil funebre. . . , Paris 1675. Ders.: Les grâces pleurantes sur le tombeau de la Reine très-chrestienne Anne d'Austriche. . . , Grenoble 1966. Sedlmayr, Hans: Säulen mitten im Raum, in Epochen und Werke, Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte, 1, Wien–München 1959, 199–202.
- <sup>30</sup> Behling, Lottisa: Ecclesia als Arbor bona, Zum Sinngehalt einiger Pflanzendarstellungen des 12. und frühen 13. Jahrhunderts, in Zeitschrift (des Deutschen Vereins) für Kunstwissenschaft, 13, 1959, 3–4, 139–154.
- <sup>31</sup> Börsch-Supan 1967, 179.
- <sup>32</sup> Villalpando, Juan Bautista und Girolamo Prado: De postrema Ezechielis Prophetæ Villalpandi Cordubensis e Soc. Jes. tomi secundi explanationum pars secunda. . . , Rom 1604. Ders.: In Ezechielem explanationes. . . , Rom 1596ff., 2, Tafel 8.
- <sup>33</sup> Fréart de Chambray: Parallèle de l'architecture antique et de la moderne, Paris 1650, 70 u. Tafel 72.
- <sup>34</sup> Forssman, Erik: Säule und Ornament, Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jh., Uppsala–Köln 1956, 207–209.
- <sup>35</sup> Sturm-Goldmann 1699, 109.
- <sup>36</sup> Forssman: Dorisch, jonisch, korinthisch, Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.–18. Jh., Stockholm 1961 Acta Universitatis Stockholmiensis, 5, 92–93.
- <sup>37</sup> Wolzogen 1863, 3, 158.
- <sup>38</sup> Wolzogen 1863, 3, 158.
- <sup>39</sup> Wolzogen 1863, 3, 160.
- <sup>40</sup> Wolzogen 1863, 3, 160.
- <sup>41</sup> Zum Problem des Psychologisierens in der Kunst, vgl. Hipple, Walter John: The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in the eighteenth century British Aesthetic Theory, Carbondale 1957. Hussey, Christopher: The Picturesque, London–New York 1927. Pevsner, Nikolaus: The Genesis of the Picturesque, Architectural Review, 95, 1944, 139–146, Wiederabdruck in Studies in Art, 1, 1968, 127–137 unter dem Titel: Uvedale Price.
- <sup>42</sup> Wolzogen 1863, 3, 160.
- <sup>43</sup> Wolzogen 1863, 3, 159.
- <sup>44</sup> Hutcheson, Francis: An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue, London 1725, vgl. dazu auch Uvedale Price, Pevsner, 1, 1968, 134–135.
- <sup>45</sup> Herrmann: Laugier 1962, das Kapitel: Embellished Gothic, 91–101, bes. 94.
- <sup>46</sup> Hegel, Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik, Die romantische Architektur, Jubiläumsausgabe, Hg. H. Glockner, 13, Stuttgart 1928, 333f., 337–339.
- <sup>47</sup> Hegel: Jubiläumsausgabe, 13, 1928, 341.
- <sup>48</sup> Zitiert nach Simson, Otto von: Runge and the Mythology of Landscape, The Art Bulletin, 24, 1942, 345, Anm. 56, aus Runge: Farbkugel, Hamburg 1810.
- <sup>49</sup> Vgl. Runges Briefe vom 7. 11. 1802 an Daniel und vom 1. 12. 1802 an Ludwig Tieck, Runge: Schriften, Fragmente, Briefe unter Zugrundelegung der von Daniel Runge hinterlassenen Schriften, Hg. Ernst Frosthof, Berlin 1938, 25–26 u. 34–36.
- <sup>50</sup> Runge: Brief an Daniel vom 7. 11. 1802, Runge Frosthof, 1938, 25.
- <sup>51</sup> Runge zur Begleitung der Tageszeiten, Fragment Hinterlassene Schriften, Hg. W. Killy, 1, Göttingen 1965, 53.
- <sup>52</sup> Zitiert nach Aubert, Andreas: Runge und die Romantik, Berlin 1909, 62.
- <sup>53</sup> Zitiert nach Isermeyer, Christian Adolf: Philipp Otto Runge, Berlin 1940, 51.
- <sup>54</sup> Runge: Brief an Daniel vom 7. 11. 1802, Runge Frosthof, 1938, 25.