

sehr wahrscheinlich, daß die Bilder Menzels mit dem König Friedrich auch als ein Signal für Deutschland angesehen werden müssen. Die politische Fixierung Kohles auf Berlin und Preußen ist in dieser Hinsicht nicht recht überzeugend.

Das ganze Buch von Kohle ist in einem Deutsch geschrieben, das man kunstvoll, elitär und schwer verständlich nennen muß. So heißt es beispielsweise zu den Bildern „Tafelrunde“ und „Flötenkonzert“, sie seien „vielleicht als eine adhortatio an den regierenden Fürsten intendiert“ (S. 80). Der Satz trifft zweifellos das Richtige; doch warum muß es so gestelzt gesagt werden, wo es doch um einen Künstler geht, dessen Realismus zur Debatte steht und der auch selbst in seinem Deutsch „dem Volk aufs Maul geschaut“ hat? Auch ist nicht einzusehen, warum man „Realismus“ nur nach Peter Demetz definieren muß (S. 211), wobei der Mensch „als determiniertes Produkt sachlicher Energien“ erscheint. Für Menzel ist viel einleuchtender mit J. A. Schmollegen. Eisenwerth zu formulieren, „daß Realismus immer kritisch und immer sozialintendiert ist“ (1975).

Die besten Seiten seines Buches hat Kohle unter dem Titel „Menzel und Friedrich: Die Geschichte einer Obsession“ (S. 48–52) geschrieben. Hier betritt er wirklich Neuland, und hier ist er entsprechend originell. Er hält es aus gutem Grund für möglich, daß Menzel sich mit Friedrich identifiziert hat, wobei das Verhältnis zu Tod, Religion und Musik eine Rolle spielte. Außer der Kleinwüchsigkeit und der denkbaren Homoerotik als angeborenen Eigenschaften sei besonders der Fatalismus für beide kennzeichnend gewesen, der sie, wie sich aus ihren Schriftzeugnissen erweisen lasse, ihre jeweilige Außenseiterstellung besonders kraß habe empfinden lassen.

DONAT DE CHAPEAUROUGE  
Wuppertal

**Ulrike Harten: Die Bühnengewürfe.** Überarbeitet von Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann (*Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, 17*); München – Berlin: Deutscher Kunstverlag 2000; 484 S. mit zahlr. Farb- u. SW-Abb.; ISBN 3-422-06246-7; DM 278,-

Wir erinnern uns alle an das etwas schwer zu hantierende Großformat der 16 Bände des Schinkelwerkes, wie sie seit 1939 erschienen sind. Nach zehnjähriger Pause wird jetzt der 17. Band vorgelegt, und für ihn haben die neuen Herausgeber des Schinkelwerkes, Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann, ein für Kunstbücher üblicheres Format gewählt. Für den aktuellen Gegenstand, Schinkels Entwürfe für Bühnenbilder, erscheint das reduzierte Format jedenfalls angemessen, aber auch für die noch zu erwartenden etwa 7 Bände des Gesamtwerkes sollen die neuen Maße beibehalten werden. Übrigens soll die Reduktion nach Aussage der Herausgeber nicht nur die Benutzbarkeit erleichtern, sondern man findet es auch nicht mehr zeitgemäß, die Größe des Meisters durch das monumentale Erscheinungsbild seiner Monographie zu demonstrieren, wie es in den dreißiger Jahren einmal gewollt war. In der Tat: Das Format eines Buches kündigt auch von seinem geistigen Habitus, und wenn heute

populäre Kunstbilderbücher immer größere Ausmaße annehmen, dann steht ernsthaften kunstwissenschaftlichen Schriften ein normaleres Format sicher besser zu Gesicht.

Der jetzt vorgelegte Band hat eine lange Vorgeschichte. Er geht zurück auf eine 1974 in Kiel abgeschlossene Dissertation von Ulrike Harten über Schinkels Bühnentalentwürfe. Seit 1991 lag eine für das Schinkelwerk vorgesehene Bearbeitung vor, aber die damalige Herausgeberin Margarethe Kühn kam bis zu ihrem Tode 1995 nicht mehr mit der Redaktionsarbeit zu Ende. So gingen die neuen Herausgeber, zusammen mit Ulrike Harten, die nach wie vor als Verfasserin des Ganzen zeichnet, daran, die Arbeit endlich für das Schinkelwerk einzurichten. Man sollte meinen, daß im Verlauf so vieler Jahre und unter so vielen Händen nur Flickwerk herauskommen konnte, aber das Gegenteil ist der Fall: Der neueste Schinkel-Band wirkt wie aus einem Guß und gehört zu den ergiebigsten und lesbarsten des ganzen Werkes.

Schinkel war seit frühester Jugend an der Welt des Theaters interessiert, das ist bezeugt. Mit seinen Dioramen, die melodramatisch vorgeführt wurden und dem Berliner Publikum in den schweren Jahren vor den Befreiungskriegen einigen Trost spendeten, hatte er sich schon Erfahrungen mit theatralischen Effekten erworben. Für einen gebildeten und universal begabten Architekten lag es nahe, sich auch einmal auf dem wirklichen Theater zu versuchen. Die Frage ist, welchen Stellenwert diese Tätigkeit für Schinkel wirklich hatte. Franz Kugler, der die Intentionen des Meisters besser kannte als irgendein anderer Zeitgenosse, sagte dazu 1855 in einer Rede: „Die Dekorationsentwürfe Schinkels bilden nur ein geringes Blatt in seinem unverwelklichen Ruhmeskranze; sie erscheinen nur wie die Ergebnisse eines heiteren Spiels zur Seite der Arbeiten, an denen er alle Mühen der wirklichen Ausführung zu berechnen, zu leiten, zu überwinden hatte“ (S. 98). Das Schinkelwerk möchte das etwas anders sehen und macht geltend, daß Schinkels Tätigkeit für das Theater entsprechend seiner Veranlagung und angesichts seines viele Jahre dauernden Engagements für die Bühne doch ein wesentlicher Teil seines künstlerischen Selbstverständnisses gewesen sein muß. Diese Meinung läßt sich mit den zwischen 1815 und 1829 ausgeführten 136 Bühnenbildern zu 45 verschiedenen Stücken und mit Schinkels Bemühungen um eine Theaterreform wohl untermauern. Schon im Jahre 1813 unterbreitete er dem damaligen Theaterdirektor Iffland einen detaillierten Reformvorschlag, nach dem vor allem die Bühnendekoration ganz wesentlich verändert werden sollte: Statt in der Tiefe zwischen den Kulissen sollte künftig auf dem Proszenium bühnenrahmenparallel gespielt und die kurze Bühne dahinter von einem als Gemälde ausgestalteten Prospekt abgeschlossen werden. Hier spricht der romantische Maler, der Schinkel ja auch war, und der mit symbolischen Bildern die Handlung und die Stimmung auf der Szene hinterfangen und verdichten wollte. Iffland aber lehnte eine solche symbolische Mitwirkung der Prospektmalerei grundsätzlich ab. Er wollte den Schauspieler durch ein mit tieferer Bedeutung befrachtetes, Aufmerksamkeit erregendes Bühnenbild nicht an seiner freien darstellerischen Entfaltung hindern. Das klingt modern, lief aber keineswegs auf den Kahlschlag des Bühnenbildes hinaus, wie wir ihn heute erleben. Vielmehr wollte Iffland die aus dem Barock stammende, durch Kulissen und Setz-

stücke in die Tiefe gestaffelte Szene beibehalten, weil sie dem Schauspieler mehr Bewegungsfreiheit nach allen Richtungen und der Beleuchtung differenziertere Effekte zu ermöglichen schien.

Ifflands Nachfolger Graf Brühl machte sich dagegen Schinkels Anschauungen zu eigen und pflegte mit ihm während seiner ganzen Amtszeit von 1814 bis 1830 eine vertrauensvolle und erfolgreiche Zusammenarbeit. Er veröffentlichte sogar 1819–24 Schinkels beste Bühnenbilder als Aquatintaradierungen und schrieb anerkennende Erläuterungen dazu (vgl. das von Helmut Börsch-Supan herausgegebene und kommentierte Faksimile: Karl Friedrich Schinkel. Bühnenentwürfe/Stage Design; Berlin 1990). Brühl schreibt in seiner Vorrede von 1819: „Warum soll nicht auch die Bühne ein unterrichtendes lebendes Bild werden voller charakteristischer Wahrheit? Der Dichter sucht nach Eigenthümlichkeit und Charakteristik zu streben, warum soll der Bühnen-Director ihn darin nicht unterstützen? – Warum soll unser Auge nicht auch durch die äußere Form in das Zeitalter oder das Land versetzt werden, wohin uns der Dichter durch sein Geistes-Product zu versetzen strebt?“

„Chrakteristische Wahrheit“ ist also die Rubrik, unter der man Schinkels frühe Bühnenmalerei für die beiden Berliner Theater zu betrachten hat. In hervorragender Weise erfüllte er diese Forderung mit den allbekannten Prospekten zur „Zauberflöte“ 1815, aber auch mit den nächstfolgenden Bildern zu E. T. A. Hoffmanns „Undine“ 1816 und Schillers „Jungfrau von Orléans“ 1818. Mit unübertrefflicher Akribie hat die Verfasserin für den Katalog alle Quellen wie Theaterprogramme, Rezensionen, Textbücher etc. zusammengetragen, um jede Neuinszenierung zu dokumentieren und Schinkels Mitwirkung an jedem einzelnen Bühnenbild eindeutig zu belegen. Anfangs war das eine dankbare Aufgabe, denn über die Berliner Inszenierung der „Zauberflöte“ von 1815 möchte man natürlich so viel wie möglich wissen. Mit 60 Seiten Text allein über diese Oper und Farbabbildungen aller Entwürfe – keiner der Prospekte ist erhalten, nur die Mehrzahl der Entwürfe – wird der Leser denn auch freigiebig bedient.

Wenn man dann aber in dem chronologisch geordneten Katalog weiter fortschreitet, bemerkt man eine gewisse Zurücknahme bei den einzelnen Stücken: Teils wurde es üblich, daß Schinkel wegen wichtigerer Aufgaben nicht mehr ganze Stücke ausstattete, sondern nur noch einzelne, besonders entscheidende Prospekte entwarf. Und teils lockerten sich allmählich die romantischen Vorstellungen vom bloß symbolischen Bühnenbild: Es sollten doch wieder mehr Kulissen und Setzstücke auf die Szene kommen und die Schaulust des Publikums erregen. Langsam macht sich das Ausstattungsstück auf der Bühne breit, u. a. weil die in Berlin viel gespielten Opern Spontinis einen größeren szenischen Aufwand nötig hatten, um zu wirken und Schinkels Prospektmalerei dazu nicht ausreichte.

Dem Katalog der Bühnenbilder, der etwa vier Fünftel des Gesamtumfangs einnimmt, ist eine Einleitung über das Theater des frühen 19. Jahrhunderts und speziell über Schinkels Wirken für die Berliner Bühnen vorangestellt. Es geht ausschließlich um die heutige Staatsoper und das Schauspielhaus, während das von Carl Theodor Ottmer 1825 vollendete, sehr populäre Königstädtische Theater übergangen wird. Es

war baulich eine anerkannte Leistung, Schinkel selbst hatte die Pläne des jungen Architekten begutachtet, aber als bürgerliche Institution diente es der leichten Muse, heute würde man vielleicht von einem Musical-Haus sprechen. Damit arbeitete es den bildungspolitischen Absichten der beiden Königlichen Theater genauestens entgegen, und der Betrieb wurde von Brühl und Schinkel mit Unbehagen betrachtet. Denn Brühl stellte das Theater in eine Reihe mit anderen Einrichtungen, welche die künstlerische Bildung der Bürger anheben sollten, und dementsprechend hat Schinkel ja auch sein Theater und sein Museum mit den architektonischen Würdeformeln ausgezeichnet, welche die hohen Absichten der beiden Häuser schon dem ersten Anblick zu erkennen geben.

Das Schinkelwerk war ursprünglich strikt monographisch ausgerichtet und hat selten einen vergleichenden Seitenblick auf die Arbeiten anderer Künstler geworfen, auch dies ein Aspekt der Monumentalisierung des Meisters. Dieses Prinzip wurde in letzter Zeit schon etwas gelockert, im jetzt erschienenen Band sind Bildquellen, Vergleichsmaterial und Porträts handelnder Personen reichlicher eingebracht sowie wichtige Quellen in extenso abgedruckt. Das erhöht das Interesse am Stoff und den wissenschaftlichen Gebrauchswert des Buches. Daß Zusammenhänge und Prioritäten nicht immer definitiv geklärt werden können, ist bei der überwältigenden Materialfülle gar nicht anders denkbar. Goethes genialer Entwurf zum 2. Bild der „Zauberflöte“ mit der Königin der Nacht auf der Mondsichel vor sternensüßem Himmel (S. 142) entstand immerhin 1793 und ähnelt Schinkels entsprechender Szene von 1815 doch sehr auffällig – muß es da nicht eine Verbindung gegeben haben, noch ehe Schinkel zum erstenmal mit Goethe zusammentraf? Oder der letzte Akt der „Jungfrau von Orléans“, der vor der Kathedrale von Reims spielt: Genau im selben Jahr 1817 entwarf der auch als Bauhistoriker und Bühnenbildner tätige Georg Moller für das Darmstädter Theater einen fast identischen Prospekt mit der Reimser Westfassade (S. 263). Man darf sich wohl vorstellen, daß sich die Theaterfachleute in dieser theaterfreudigen Zeit über die aktuellen Vorstellungen anderer Bühnen orientierten und Anregungen hin und her gingen.

Wichtiger als die Aufhellung des Netzwerks gegenseitigen Austauschs bis in alle Einzelheiten ist die grundsätzliche Entwicklung des Bühnenbilds im Zeitalter Schinkels und Goethes. Wie Ulrike Harten schon in ihrer Dissertation dargelegt hatte, ging der Trend vom symbolischen Prospekt zur historistischen Kulissenbühne. Sollte anfangs der gemalte Prospekt nur die Phantasie des Zuschauers im Sinne des gespielten Stückes inspirieren, so wird allmählich die historische Authentizität der Bühnenarchitekturen und der Kostüme immer penibler, die Abwechslung zwischen gotischen, barocken, orientalischen Elementen immer aufdringlicher zum Selbstzweck. Der Weg in den Historismus, den Schinkel in seinem Spätwerk ja gerade nicht gehen wollte (Bauakademie!), war auf der Bühne offenbar nicht aufzuhalten.

Neben der Baukunst war natürlich auch die Landschaft auf der Bühne notwendig, wobei zunächst einmal die romantische Landschaftsmalerei den Stil der Prospekte bestimmte. Der Hinweis auf den englischen Landschaftsgarten als Quelle von Bühnenbildern ist sicher richtig, denn der Gartenarchitekt inszeniert ja auch die Natur

mittels vergleichbarer Effekte. Mit dem berühmten Wörlitzer Gartenreich gab es in Berlin Kontakte (S. 18 ff.). Hinzufügen ließe sich noch, daß Schinkel auch durch die Tätigkeit des Architekten in Goethes „Wahlverwandtschaften“ (1809) über die Wirkungsmittel des Landschaftsgartens einiges für seine Bühnenbilder lernen konnte.

Wie man an seinen Entwürfen ablesen kann, erlahmte Schinkels Interesse an der Theaterarbeit im Laufe der Jahre und wurde schließlich – insofern hatte Kugler vielleicht doch recht – zu einer belastenden Nebenbeschäftigung des Architekten. Trotzdem: Der neue Band „Bühnenentwürfe“ enthält eine Fülle von Stoff und von Denkanknüpfen für den Kunsthistoriker, und auch den Theatermachern unserer Tage könnte es dienlich sein, wenn sie mit diesem Buch in der Hand einmal die Positionen des großen Schauspielers Iffland, des erfolgreichen Intendanten Brühl und des sensiblen Bühnenbildners Schinkel mit ihren eigenen konfrontieren würden. Wie stets, wenn es um das Schinkelwerk geht, schließt der Rezensent mit dem Ausdruck der Hoffnung, daß die weiter angekündigten Bände nun möglichst zügig erscheinen mögen.

ERIK FORSSMAN

*Freiburg im Breisgau*

**Deborah Howard: Venice & the East. The impact of the Islamic World on Venetian Architecture 1100–1500;** New Haven und London: Yale University Press 2000; 283 S. mit 271 überwiegend farb. Abb.; ISBN 0-300-08504-4; £ 45.-

Anklänge an die islamische Baukunst sind in der mittelalterlichen Architektur Venedigs in vielfacher Weise präsent: etwa in der Typologie und Bezeichnung der Fondachi, im Bauelement der Kielbogen oder den als Patere bekannten Schmuckscheiben. Seit dem frühen 19. Jahrhundert notieren Arbeiten zur venezianischen Kunstgeschichte regelmäßig, wenngleich meist nur en passant, diese orientalischen Spuren im Stadtbild der Serenissima. Deborah Howard hat ihnen nun eine monographische Studie gewidmet. Die in Cambridge (GB) lehrende Architekturhistorikerin beschäftigt sich seit ihrer Dissertation über Jacopo Sansovino von 1973 mit Aspekten der venezianischen Architektur. Dem weiten Feld der islamischen Baukunst näherte sie sich erst im Rahmen dieses Buchprojektes an.

Anders als z. B. Sizilien oder Spanien hat Venedig nie eine arabische Beherrschung erlebt. Orientalische Bautypen, Architekturelemente und Schmuckmotive sind daher nicht etwa Verarbeitungen eines kulturellen Substrats, sondern müssen von venezianischen Orientfahrern in ihre Heimatstadt vermittelt worden sein. In der Tat zeigt sich der Einfluß der islamischen Baukunst überwiegend an Gebäuden des 12. bis 15. Jahrhunderts, der Zeitspanne mit der stärksten Intensität des Levante-Handels. Nach dem Fall Konstantinopels, der Verlagerung des venezianischen Interessenschwerpunktes auf die Terraferma, der Entdeckung Amerikas und der Verbreitung des auf Rom und die Antike fokussierten Humanismus schwand die Bedeutung orientalischer Elemente für die venezianische Architektur.

Aus der Skizze dieses historischen Rahmens in Deborah Howards Vorwort tre-