

sind erhebliche Anforderungen an die Sehkraft des Lesers gestellt. Durch die Verkleinerung des Typoskripts wurden Teile (vor allem die wichtigen Inventarzahlen), manchmal sogar ganze Seiten unleserlich. Daß Seiten vertauscht wurden bzw. fehlen, macht die Benutzung nicht einfacher.

Der Fehler in der Bestimmung der Liste geht nicht auf Haase zurück, er geistert seit Anbeginn durch die Literatur zum *Führermuseum*, die ihn aus dem vom amerikanischen Kunstoffizier S. Lane Faison verfaßten Linz-Report vom Dezember 1945 übernommen hat⁹. Da Haase jedoch der erste ist, der diese Liste publiziert hat, wäre eine kritische Analyse durchaus zu erwarten zu gewesen. So aber wird ein alter Fehler nicht nur tradiert, sondern auch weiter verfestigt, mit Folgefehlern für die aktuelle Provenienzforschung in den öffentlichen Sammlungen Deutschlands. Denn zahlreiche der in Haases Liste aufgeführten Gemälde befinden sich heute als Leihgaben der Bundesrepublik Deutschland in deutschen Museen¹⁰. Von diesen wiederum gehörte ein erheblicher Teil nicht zum Bestand des *Führermuseums*, z. B. Franz Kels „Westfälische Bauernhochzeit“ im Museum für Kunst und Kulturgeschichte in Dortmund (S. 245), um willkürlich ein Werk aus der Masse herauszugreifen. Dasselbe gilt für zahlreiche Werke Lenbachs, Kaulbachs, Bürkels, Spitzwegs und anderer Maler des 19. Jahrhunderts¹¹.

BIRGIT SCHWARZ
Wien

9 Zum Linz-Report siehe Anm. 7. – Möglicherweise ist der Fehler schon in den ersten Tagen nach der Einnahme des Altauseer Bergwerks durch die amerikanischen Truppen entstanden, als sich Hermann Michel, der Direktor des Naturhistorischen Museums in Wien, mit angeblichen Insiderkenntnissen bei den Amerikanern wichtig zu machen versuchte. Vgl. dazu KATHARINA HAMMER: *Glanz im Dunkel. Die Bergung von Kunstschatzen im Salzkammergut am Ende des 2. Weltkrieges*; Wien 1986, S. 167 ff. – ERNST KUBIN: *Sonderauftrag Linz. Die Kunstsammlung Adolf Hitler. Aufbau, Vernichtungsplan, Rettung. Ein Thriller der Kulturgeschichte*; Wien 1989, S. 141 ff. Bezüglich der Entstehung des Fehlers kann nur eine systematische Untersuchung der zwischen den National Archives in Washington und dem Bundesarchiv in Koblenz geteilten Archivbestände Klarheit schaffen.

10 Siehe die Datenbank www.lostart.de

11 Eine Untersuchung der Verfasserin zum Bestand des Führermuseums wird 2004 im Böhlau Verlag erscheinen.

Andreas Haus: Karl Friedrich Schinkel als Künstler. Annäherung und Kommentar; München – Berlin: Deutscher Kunstverlag 2001; 440 S. mit 414 SW-Abb. und 22 Farbtaf.; ISBN 3-422-06317-X; € 75,80

In der neueren, seit dem Jubiläumsjahr 1981 nicht abreißen Literatur zu Schinkel fehlte bisher eine gründliche Darstellung seines künstlerischen Charakters; die bisher angesammelten Erkenntnisse haben nun eine solche Darstellung aus heutiger Sicht erst eigentlich ermöglicht – jedenfalls wesentlich erleichtert.

Andreas Haus legt sie vor. Mit Gedankenschärfe, stupender Literaturkenntnis und vor allem einem feinen Sensorium für die Eigenart von Schinkels Formensprache

unternimmt er es, den „ganzen Schinkel“, d.h. seine „künstlerische Persönlichkeit sowohl im Schaffen wie im Denken“ zu erfassen, und zwar durch „exemplarische Analysen, Schnitte und Schwerpunkte dort, wo Schinkels neue Ideen in ihrem geschichtlichen Zusammenhang faßbar scheinen“. Dazu steht ihm eine genaue und zugleich elegante Sprache zur Verfügung, wobei auch manches bereits anderweitig Gesagte in neuem Glanz erstrahlt.

Mit dem schönen Anfangszitat Schinkels vom Architekten als „Veredler aller menschlichen Verhältnisse“ belegt Haus, daß Schinkel sein künstlerisches Wirken so umfassend wie überhaupt denkbar verstand und die Architektur als alle bildenden Künste umgreifendes Medium. Da er hier zugleich vom „sittlichen und vernunftgemäßen Leben“ spricht, sich als Schüler Kants und Schillers zeigt, verbindet sich mit dem künstlerischen auch die Frage nach dem „moralischen Schinkel“, dessen Verherrlichung Haus mit gewissem Recht kritisiert.

Beim anfänglichen Literaturbericht moniert Haus, daß „die Anmut und der Wohllaut, die vitale Eleganz und intelligente Originalität“ Schinkels „oft unter dicken Schleiern der Theorie verborgen blieben“. Es ist wohl weniger die Theorie – hier scheint eher noch Nachholbedarf zu sein, auch leistet Haus z. B. mit seiner Kenntnis der Schriften von Schinkels Philosophenfreund Solger selbst Beiträge hierzu – als vielmehr die jeweilige Ideologie. Vereinnahmung und Fehlinterpretation, stets charakteristisch für die Entstehungszeit der Schriften, liegen nahe bei einem so umfassenden Künstler, dessen formale Ausrichtung zudem verschiedene Brüche aufweist.

Haus sieht es als entscheidend an, daß Schinkel den in der Romantik gewonnenen Blick für Geschichte – als Einziger – auf die Zukunft richtet, daß er, der tiefer als ältere und zeitgenössische Architekten in die Systeme der klassischen wie der gotischen Baukunst eingedrungen ist, vom essentiell modernen Ausgangspunkt des Konstruktiven her auch in der schöpferischen Umwandlung historischer Formen weiter geht als die Zeitgenossen. Dazu komme ein visionärer Zug in seinen Entwürfen, die „in einer märchenhaften, wenngleich präzise kalkulierten Dichte der inhaltlichen, geschichtlichen und formalen Bezüge das Gewebe der Zeit wie aus der Ferne zusammenfassen“. Den aus der Romantik stammenden Sinn für das „Poetische und Historische“ erkennt er als Grundlage für den neuartigen Mitteilungscharakter der Dekoration bei Schinkel.

Ohne die „dekorative Feinstruktur“ bei modernen Schinkel-Adaptationen (wir ergänzen: auch an einigen renovierten Schinkel-Kirchen in Polen) sei der Baukunst Schinkels „die lebendige Haut abgezogen“. Haus widmet mit Recht der dekorativen Feinstruktur im ganzen Buch viel Aufmerksamkeit, wertet sie jedoch mehr als Geäst denn, was sie am Außenbau doch wohl vornehmlich ist, als Gerüst.

Mit diesen grundsätzlichen Feststellungen beginnt *der erste*, „Umriß und geschichtliche Bezüge“ betitelte Teil, worin Haus wie mit Sonden an einzelnen Themen Schinkels Stellung in seiner Zeit und Gesellschaft zu bestimmen sucht. Zwei Kapitel, „Staatskünstler oder Staatsbürger“ und „Politische Architektur“ beleuchten den kulturpolitischen Aspekt. Die Schaffung einer Stelle für das „ästhetische Fach“ an der Oberbaudeputation sieht Haus als Werk der Reformkräfte, denen Schillers „ästheti-

sche Erziehung“ nicht nur der allgemein menschlichen, sondern auch der staatsbürgerlichen Bildung dienen sollte. Für Schinkel, Idealbesetzung dieser Position eines „Kunstwarts“ für Preußen, habe die Beschränkung seines Einflusses aufs Fachliche zu einer Spannung zwischen offiziellem Auftrag und subjektiven Gestaltungsabsichten geführt, d. h. zwischen einer – meist schnell gefundenen – eher konventionellen Gesamtform und den höchst individuellen, oft manieristischen, einen Kreativitätsüberschuß offenbarenden Details, an denen er lange feilte, die aber den unverwechselbaren „Klang“ seiner Werke bilden. Der Planungsablauf ist sicher richtig gesehen, obwohl zufällig erhaltene Skizzen auch gegenteilige Entwurfsvorgänge belegen können (Jagdschloß Antonin, Neue Wache). Daß Schinkel den Kreativitätsüberschuß, seine existenzielle Mitgift, disziplinierte, dem „Hang zum Phantastischen“ selbst „beharrlich gegenkämpfte“ wie Hittorf schrieb, war einfach Anpassung an das Mögliche. An anderer Stelle (S. 69) schreibt Haus treffend, daß die einfachen Baukörper, die – nach Schinkels „Forderung der Vernunft“ das „gegebene Mannigfaltige auf Einheit zurückführten“, „ideelle Sammlungsgebilde“ sind, die „den expandierenden Vielfältigkeitscharakter der neuzeitlichen Gesellschaft regulieren“. Als eigentlich politischen Gedanken arbeitet Haus das aus den Befreiungskriegen entwickelte Leitmotiv vieler Werke heraus, daß Aufopferung den Frieden erringt und damit die Wohlfahrt des Staates und die Kunstblüte ermöglicht. In der Folge überträgt Schinkel den Freiheitsbegriff aus dem politischen in den Bildungsbereich.

Im Kapitel „Schinkel und Gilly“ geht es Haus zwar auch um den Entwicklungsschritt von der elementaren Stereometrie zur nicht tektonischen Eleganz (das Gebälk des Portikus der Neuen Wache als neutraler Hintergrund für schwebende Figuren), vom Gefühlswert farbig abgesetzter Oberflächen zum durchkomponierten Linienmuster als Wendung ins Umgänglich-Urbane – aber mehr um die im Kontrast herausgearbeitete Persönlichkeitsstruktur Schinkels, den nicht spontanen, raum- und schattenschaffenden, sondern mit strichelnder Textur Architekturformen visionär und licht evozierenden Zeichenstil und das Paradox, daß dieser „ornamentfeindliche“ Duktus trotzdem „unendlich offen“ für Schinkels Detailfülle ist, aus der sich (in den Reinzeichnungen zur „Sammlung architektonischer Entwürfe“) die räumliche Perspektive gewissermaßen sekundär ergibt. – Diese Blätter sind aber keine freien Zeichnungen, sondern müssen, wie Partituren, alles enthalten, auch gibt es ornamentlose, wie den gotischen Innenraum der Friedrichwerderschen Kirche. Wenn Schinkel „nirgends als begnadeter Zeichner“ erscheint, so gibt es doch Zeichnungen, wie das Bildnis der Tochter Marie oder die großen Landschaften aus dem Salzkammergut, 1811, die zu den schönsten der Romantik gehören.

Es folgt, sehr informativ und differenziert, Schinkels Auseinandersetzung mit dem älteren Klassizismus. Verständlich wird der um 1800 breit geführte Diskurs, wird auch Schinkels künstlerischer Anspruch durch die in der Aufklärung proklamierte Kunstführerschaft des Architekten und die in der Revolutionsarchitektur erfolgte Trennung des Schöpferischen vom „wissenschaftlichen“ Teil der Baukunst (Boullée), das als „Poesie“ den „dramatischen Enthusiasmus des Handwerks“ darstellt (Ledoux) – Begriffe, die Schinkel im berühmten Lehrbuchvorwort von 1835 ver-

wendet, bereichert um das „Historische“. Schinkel, so Haus, stellte sich dem – 1809 von seinem Lehrer Hirt wiederbelebten-nüchternen vitruvianischen Konstruktivismus und der modernen rationalen Erfindungslehre Durands und löste für sich den Konflikt, indem er, aus dem Geist der Romantik, den Ausdruck von Ideen von einem Bauwerk verlangte, statt des bloßen „Charakters“. Für neue Ideen waren auch neue Formen nötig. Diese prozeßhaft lebendige Architekturauffassung drückt sich extrem in den Texten zum „religiösen Gebäude“ aus.

Der umfangreiche zweite Teil ist im Wesentlichen ausschließlich Berliner Werken gewidmet, wobei die etwa chronologische Ordnung auch Schinkels stilistische Entwicklung erkennen läßt, die Haus hier nicht eigens thematisiert. Vom Ausgangspunkt des Landschaftsgartens werden Frühwerke dem Thema „Architektur und Landschaft“ zugeordnet, der Höhepunkt um 1826–30, Charlottenhof, aber nur kurz gestreift. Folgerichtig schließt „Schinkel als Maler“ an mit, unter anderem, einer interessanten Analyse der Lithographie „Dom hinter Bäumen“ (1810) als Ausdruck des Führungsanspruchs der – romantischen – Architektur. Möchte man hier diesen Aspekt im Blick auf Schinkels musikalisch-religiöse Bildunterschrift relativieren, so beim „Triumphbogen“ (1817) die politische Düsternis des Vordergrundes. Bei Zueignung an den Kronprinzen können Bogen und Reiterdenkmäler doch nur die geschichtliche Verpflichtung bedeuten, die allerdings, wie auch Haus den Hintergrund mit Befreiungsdom, Volksmenge und lichtbestrahltem Berlin interpretiert, in eine freiere Zukunft weiterentwickelt werden soll. Leider erkennt der Leser die beschriebenen Details kaum, denn Abb. 106 ist unter den – nicht ganz seltenen – schlechten die schlechteste.

Schinkels drei „Erste architektonische Projekte“ mit erläuternden, zur Publikation bestimmten oder gekommenen Programmen zeigen seinen „in voller Konzentration vorgetragenen architektonischen Anspruch“ am Beginn seiner amtlichen Laufbahn, 1810–14. Zum wichtigsten, da viele Keime späterer Werke enthaltenden, erklärt Haus die Begräbniskapelle der Königin Luise. Indem Schinkel hier an die dunkle Zone des Todes die lichte Halle mit den Paradiesmotiven der Engel, Palmen, des rosenfarbenen Lichts anschließt, mit einem eigenen, häufig gebrauchten Wort die „heitere“ christliche Todesvorstellung ausdrückt, streift er „die Gewichte des Erhabenen“ eines „säkularen Schicksalskultes“ der Revolutionsarchitektur ab. Beim Wiederaufbauplan der Petrikerche wird die romantische Umdeutung des konventionellen Kuppelmotivs betont, beim Befreiungsdom das großenteils säkulare – patriotische – Skulpturenprogramm. Die Beobachtung, daß in der Seitenansicht die Turmfront zu niedrig, der zentralbauartige Kuppelchor zu hoch erscheint, ist interessant.

Den künstlerisch und erzieherisch hochgreifenden Bühnenbildern – Haus widmet sich vor allem den ersten, bedeutendsten, zur ‚Zauberflöte‘ (1815/16) – folgt mit der „Neuen Wache“ (1816–18) –, der erste wichtige, auch städtebaulich relevante Bau: ein „Monument“ (der Befreiungskriege), „dicht gefüllt mit praktischem Innenleben“. Da Schinkels Energie von 1810–16 weitgehend in visionäre Projekte geflossen war, geschieht hier ein entscheidender Entwicklungsschritt: zur Realität, zugleich zum Klassizismus. Haus dramatisiert ihn, indem er die pflanzenhaft-esoterischen Texte

zum „religiösen Gebäude“ nicht wie üblich um 1811, sondern 1815 datiert und damit die Übergangsstufen des größeren konstruktiven Verständnisses abwertet, und er relativiert ihn zugleich mit dem Hinweis auf die aus der romantischen Phase beibehaltene Leichtigkeit, das feine Liniengeflecht.

Diese Eleganz unterscheidet Schinkels Bauten von denen des älteren Klassizismus. Haus arbeitet besonders am Schauspielhaus (1818–21), für ihn Schinkels opus magnum, die intellektuelle, organisatorische und formgebende Leistung bei dieser verwickelten, vielfach bedingten Bauaufgabe heraus. Die geniale Verschränkung von großer, das ganze Gebäude „tragender“ und eingefügter kleiner, stockwerksbezogener Pilasterordnung, historisch legitimiert durch Zitat des Trasyllomonuments, konnte die architektonische Masse durchgliedern und, in Schinkels eigener Darstellung, zur lichten Erscheinung erheben.

Tiefer als nur ikonographisch deutet Haus das Skulpturenprogramm, besonders die Antikenrekonstruktion des Niobidengiebels, aus der neuen, gegenüber Winckelmann seelenvolleren Kunstauffassung Goethes und Schellings: daß auch im Schrecklichen, durch Schönheit gemäßigt, das göttliche Licht der Liebe erstrahlt.

Schloß Tegel (1820), gut in seiner leichten Körperlichkeit und Wandstruktur charakterisiert, schließt mit dem Trasyllomotiv der Türme unmittelbar an das Schauspielhaus an.

Beim dritten Hauptwerk, dem Museum (1822–30), konzentriert sich Haus auf die von Schinkel selbst geschaffene städtebauliche Situation und die künstlerischen Hauptteile Säulenhalle und Rotunde. Die Halle, als „Filter“ zwischen innen und außen, mit dem durch Korrektur des Treppenlaufs effektvollen Blick von oben durch den Säulenschleier, gibt dem Gebäude im Ensemble des Lustgartens das von Schinkel gewollte „Besondere“ neben den Formen von Schloß und Dom. Topographisch ist sie die Empfangshalle von der Straße Unter den Linden her, die mit Adlern am Kranzgesims auch an deren auf die Befreiungskriege bezogenen Thematik teilhat und damit das aus der französischen Repräsentationsarchitektur stammende Motiv verändert.

Anhand der Bemerkung vom „ungriechisch“ engen Säulenabstand – der in der abgebildeten Lithographie von Gottheil tatsächlich enger, steiler wirkt als auf Fotos – fällt auf, daß hauptsächlich Zeichnungen, nur wenige Architekturfotos abgebildet sind. Das entspricht vielleicht Schinkels, sicher aber des Verfassers Denkansatz: es schärft den Blick für die linearen Strukturen, auf Kosten der körperhaften Erscheinung.

In der Chronologie folgt das Programmbild „Die Blüte Griechenlands“ (1825), das Schinkel nach Waagens Zeugnis nach der Italienreise 1824, den „frischen Anschauungen südlicher Natur und Kunst“, in den freien frühen Morgenstunden malte. Der Ruhm des außerordentlichen Werkes verbreitete sich noch vor der Vollendung. Der Magistrat erwarb es, mit Werken anderer Künstler, als Hochzeitsgeschenk für Prinzessin Luise. Daß er es auch bestellt habe, wie vielfach, und auch von Haus angenommen, ist unwahrscheinlich; die Deutung der Zeus-Hera-Gruppe des Panathenäenzuges auf das Brautpaar, auf einem Block von nackten Arbeitern in Position ge-

schoben, wäre fast lächerlich, die so überzeugend analysierte „gemalte Staatsidee“ und der bekennnishaften Aristoteles-Hymnus subversiv.

Kurze Kapitel gelten dem Kaufhausentwurf (1827), dem Bibliotheksentwurf (1835 – in der reicheren Fassung nach neuester Erkenntnis 1838 unter Einfluß des Kronprinzen) und dem Kirchenbau. Eine Gesamtschau dieser „zahlenmäßig bedeutendsten Werkgruppe“, nur mit Einschluß der Provinzkirchen möglich, hätte den Rahmen gesprengt, ebenso die Erörterung der Probleme des protestantischen Kirchenbaues. So sind – ohne die später als Backsteinbau gewürdigte, trotz ihres schönen Innenraums für Haus „trockene“ Friedrichwerdersche Kirche – die Entwürfe der Vorstadtkirchen (ab 1828) behandelt, besonders in ihren problematischen Aspekten. Die „Erfolglosigkeit von Schinkels schöpferischen Kirchenideen“ lag am Einwirken des Königs – der von ihm verordnete Musterentwurf, die (allerdings keineswegs so wirkungslose) „Normalkirche“ wird kurz gestreift – aber, was man leicht vergißt, auch am Beharrungsvermögen der Gemeinden.

Die Würdigung des meistdiskutierten Schinkelwerkes, der Bauakademie, steht unter dem Titel „das Historische als Reflexion des Technischen“. Haus erklärt, daß Schinkel, um den für den Ziegelbau und die zweckmäßigen großen Fenster so praktischen Segmentbogen wieder in die höhere Baukunst einzuführen, eine Idee suchte und zwar in der für das Lehrbuch am „höheren“ Material des Hausteins entwickelten Theorie. Wie dies in der Ornamentik sichtbar gemacht wird, aber auch wie diese makellosen empfindlichen Terracotta-Teile über der praktischen Nutzbarkeit rangierten, ist eindringlich dargestellt. Den Beitrag zur Moderne sieht Haus nicht in der Bautechnik, da gewölbte Ständerbauten, z. B. am Zeughaus, bekannt waren, sondern in der Übertragung der für Nutzbauten gängigen Techniken auf einen repräsentativen, bis dahin in Palastbauformen gestalteten Verwaltungsbau. „Die Verehrung der Funktionalisten für diesen Bau wird eben darin begründet sein, daß hier die Erfordernisse einer seriellen Konstruktionsweise nicht konventionell überformt, oder in ihrer immanenten Ödnis realisiert sind, sondern in sinnentsprechender ästhetischer Idealisierung erscheinen“. Diese Bemerkung, gewissermaßen Schinkel „aus der Seele gesprochen“, faßt wesentliche Überlegungen zusammen.

In seiner „ausschließlich realistischen, in die Zukunft weisenden“ Stadtplanung sah Schinkel, so Haus, Berlin „als Funktionsorganismus bürgerlichen Lebens“, nicht mehr als monarchische Hauptstadt. An einer zentralen Stelle bildete die Schloßbrücke den Drehpunkt für den Richtungsschwenk von der Straße Unter den Linden zum Lustgarten. Hier war, mit Museum und Bauakademie, eine das Schloß relativierende „Bildungsachse“ sichtbar sowie eine „Kirchenachse“ mit Dom und Werderkirche. Für die Brücke selbst griff Schinkel nach dem höchstmöglichen Vorbild, der Engelsbrücke in Rom.

Die dekorativen Entwürfe, die stärker als die Bauten den Jahrzehntelangen „Schinkelstil“ in Preußen prägten, behandelt Haus im Zusammenhang mit der Gewerbeförderung. Ohne viele Beispiele zu geben oder alle Abbildungen zu erläutern, stellt er Wesentliches fest: einen „zierlichen Einheitsstil“ voll Anmut, Eleganz und

Klarheit, der in vielfach wiederholten antiken Formen nicht zu „bedeutendem gestalthaften oder physiognomischem Anspruch“ aufsteigt.

Den Backsteinbau behandelt Haus unter dem Gesichtspunkt, daß Schinkel es als eine seiner wichtigsten Aufgaben ansah, diesem allgegenwärtigen, so lange unsichtbaren Baustoff eine eigenständige Stilform zu geben. Hier schließt – wenn wir die Behandlung der idealen „Werke höherer Baukunst“ ausnehmen – der dritte Teil, „Theorie und Ideen“ an, der dem Architektonischen Lehrbuch gewidmet ist.

Haus zieht aus der Sicht des Kunsthistorikers wichtige Folgerungen aus Peschens Edition. Schinkel gibt in „nie dagewesener Weise eine Theorie des Bauens, die sich [...] zu einer historisch neuartigen Wissenschaft“ erhebt. Er sucht nach Lösungen, „die Systemlogik des Konstruktiven in eine Sprache anschaulicher Formsymbole“ zu übertragen. Dabei spielt er, etwa im „Langen Blatt“ (SM 41.42, Abb. 393) zur Entstehung der Bogenkonstruktion, alle nur denkbaren Varianten durch. „Die für Schinkel typische Tendenz, alles mit allem zu verbinden, und zwar [...] nach Grundsätzen einer synthetischen Strukturlogik“ führt in den zwanziger Jahren zu „abstrakt-virtuellen Linienkonstruktionen“ und erst ab ca. 1830 in der Anwendung auf spezifische Materialien seiner Epoche zu realistischen Lösungen. Haus betont die Bedeutung der vielen Dekorationsformen, namentlich der Schwebefiguren an Tragstellen und folgert (zu ?) kühn, daß sich das „klassizistische“ und „technizistische Lehrbuchkonzept“ eng überlagern und „die idealistische und die realistische Seite der gleichen architektonischen Grundauffassung“ sind.

Versucht man, das von Haus gezeigte Bild Schinkels zusammenzufassen, so dominiert der idealistische und der bürgerliche, ja staatsbürgerliche Schinkel. Die dauerhafte Prägung durch die Romantik, die Übertragung ihrer Ideen auch auf die klassischen Formen ist als Kontinuität betont; vielleicht mit Unterschätzung des „großen Glücks“, das für ihn nach eigenen Worten die Wiederentdeckung der griechischen Formenwelt bedeutete. Der staatsbürgerliche Schinkel, gewissermaßen der erzieherische Aspekt seines Künstlertums und im Gesamtbild unverzichtbar, wird schon durch die Auswahl der Werke betont, verschärft durch wiederholte Spitzen gegen König und Kronprinz (die nicht alle der Überprüfung standhalten).

Diese herausgehobenen Leitlinien, dazu viele treffende Beobachtungen ergeben ein umfassendes und differenziertes Bild, das dem „ganzen“ Schinkel, den darzustellen vielleicht unmöglich ist, sehr nahekommt. Einwände zu einzelnen Punkten sind keine Einwände gegen das Buch. Andreas Haus hat in jahrelanger Forschungsarbeit ein überzeugendes, lehrreiches und vielfach anregendes Werk geschaffen.

EVA BÖRSCH-SUPAN
Berlin