



Abb. 2
Altona, Landhaus
Godeffroy, Christian Fre-
derik Hansen 1792
(Denkmalschutzamt
Hamburg)

vorgegangen sind. Uns Zeitgenossen einer gar nicht mehr bürgerlichen Epoche weht daraus ein Hauch jenes höheren Lebensgefühls an, das sich im frühen 19. Jh. noch ein schickliches Ambiente zu gestalten wußte. So liest sich Bisseggers schönes Buch nicht nur als die

detailreiche Geschichte einer Gruppe von Bauwerken in einer einzigartigen Landschaft, sondern man empfängt auch Denkanstöße für eine adäquate Betrachtung der zivilen Baukunst im 19. Jh. überhaupt.

Erik Forssman

ANDREAS HAUS

Karl Friedrich Schinkel als Künstler. Annäherung und Kommentar

München, Deutscher Kunstverlag, 2001. 440 S., 16 F.-Abb., 420 SW-Abb., DM 148,-
ISBN 3-422-06317-X.

Spätestens seit den großen Jubiläumsausstellungen des Jahres 1981 steht die Vielseitigkeit von Karl Friedrich Schinkels Schaffen im Blickpunkt der Forschung. »Schinkel. A Universal Man« — mit diesem Titel feierte die 1991 im Londoner Victoria and Albert Museum ausgerichtete Ausstellung den Architekten, Städteplaner, Maler, Bühnenbildner und Innenraumgestalter. Als »Annäherung und Kommentar« zur Vielschichtigkeit dieses Lebenswerkes versteht sich auch das neue Buch von Andreas Haus, das programmatisch mit dem Kapitel »Der Ganze Schinkel« eröffnet wird. Haus möchte »das Bild Karl Fried-

rich Schinkels mehr zusammenfassen als zergliedern« (S. 14). Der Autor geht auf verschiedene Weise dem Künstlertum des Nicht-nur-Architekten nach, was sich auch in der dreiteiligen Struktur seines Buches niederschlägt. Nach einer Einführung, die grundsätzliche Überlegungen zu Schinkels Kunst enthält (»Umriss und geschichtliche Bezüge«), folgt der Hauptteil (»Werke«), in dem das Schaffen Schinkels anhand von Lebensabschnitten und Einzelbauten chronologisch behandelt wird. Hier findet man auch Kapitel zu »Schinkel als Maler« und »Schinkels Arbeiten für die Theaterbühne«. Bei der

Besprechung der Einzelbauten geht Haus ausführlich auf die Ausstattung und das Bildprogramm ein. Ein Exkurs über Schinkels Kunsttheorie schließt das Buch ab (»Theorie und Ideen«). Hier behandelt Haus die einzelnen Phasen des *Architektonischen Lehrbuchs* sowie Schinkels Konzept einer »synthetischen Architektur«.

Mit dem Leitgedanken, Schinkel als Künstler zu beschreiben, hängt offenbar auch der spezifische Blick des Autors zusammen. Zwar sieht Haus einerseits Schinkels Modernität darin begründet, daß sich dessen Architekturvisionen »grundsätzlich aus konstruktiven Kategorien heraus« entwickeln (15). Andererseits pflegt er bei der Betrachtung mitunter ein gleichsam ungegenständliches Sehen, das sich auf den visuellen Eindruck konzentriert und sich einer Analyse der tektonischen Struktur weitgehend enthält. In der Art und Weise, wie Schinkel seine eigenen Werke etwa in der *Sammlung architektonischer Entwürfe* präsentiert, sieht der Verfasser diesen Blick legitimiert. Aus einer solchen Perspektive formuliert er seine zentrale These: der neue Ansatz in Schinkels Kunst liege gerade im Bereich des Dekorativen. »Schinkels Dekorativität und sein Zeichenstil erklären sich gegenseitig. Schinkel zeichnet technisch schmucklos und unornamental. Gleichwohl setzt er die Zeichnung nicht dazu ein, die technisch-konstruktive Seite des Bauwerks anzugeben, sondern zeichnet vielmehr vorzugsweise die dekorative Schicht, um aus deren graphischen ‚Molekülen‘ die räumliche Fiktion zu erzeugen. Wölbung und Bogen, Linie und Fläche erscheinen so nicht als stereometrisches ‚Motiv‘, sondern als Resultate abgelesener Bewegungsreihen des Dekors« (56).

Daß Schinkels Leistung gerade darin bestehe, der »Verzierung« eine »epochale Neubedeutung verliehen« zu haben (53), überrascht angesichts eines Lebenswerkes, das so oft als Vorläufer einer modernen Funktionalität angesehen wurde. Von der Beschworung der »technologischen Ästhetik Schinkels« (vgl.

etwa Goerd Peschken, *Technologische Ästhetik in Schinkels Architektur*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 22, 1968, 45-81) ist hier nichts mehr zu spüren. Haus hat zweifellos Recht, wenn er betont, daß Schinkel »kein Ahn des ornamentlosen Funktionalismus« sei (16). Er kann dabei auf die Differenzen zwischen Raumaufteilung und äußerer Erscheinung der Neuen Wache verweisen (162). Daß hier die Fassade zur »reinen Kulisse« wird (ebenda), muß freilich relativiert werden, da die Portikus als Wachunterstand selbst eine wichtige Funktion des Gebäudes erfüllte. Berechtigt ist hingegen der Hinweis auf die Differenz zwischen aufwendiger Portikus und verstecktem Publikumseingang beim Schauspielhaus (190), auf die schon Erik Forssman aufmerksam gemacht hat (Erik Forssman, *Karl Friedrich Schinkel. Bauwerke und Baugedanken*. München, Zürich 1981, 107). Auch die Einschätzung, daß Schinkel »den Berlinern gewiß kein ‚funktionalistisches‘ Bibliotheksgebäude hinsetzen [wollte], sondern vielmehr einen staunenswerten Bau, der in seiner ästhetischen Erscheinung ein historisch entzifferbares Bild bot« (265), ist nachvollziehbar. Mit Vergnügen liest man bei Haus, wie Schinkel für die Bauakademie komplizierte Fensterschließmechanismen entwickelte, damit die aufwendigen Dekorationen nicht verdeckt oder gar beschädigt würden (287f.). An solchen Stellen kann man sicher von einer Priorität der »Dekoration« gegenüber der praktischen Nutzbarkeit sprechen.

Hier muß sich allerdings die Frage anschließen, inwiefern der »Dekoration« selbst eine mitteilende Funktion zukommt, indem sie Aussagen über das Bauwerk und seinen Zweck liefert. Forssman hat gezeigt, wie Schinkel bei der Instrumentierung seiner Gebäude auf die traditionellen vitruvianischen Modi zurückgriff (Forssman, *Karl Friedrich Schinkel*, 111ff.). Auch Haus verweist wiederholt auf den »Mitteilungscharakter« der Schinkelschen »Dekoration« (166ff.). So

schreibt er vom »sprechenden Dekor« (35) bzw. vom »bildhaft sprechende[n] Charakter der baulichen Form« (340). Allerdings führt er diesen Gedanken nicht weiter aus. Statt dessen wirft er Forssman vor, daß er Schinkels Architektur »in die langen Abendschatten des vitruvianischen und palladianischen Klassizismus gehüllt« habe (14). Haus geht es darum, Schinkel als »Exponent einer neuen, bürgerlichen Welt« zu beschreiben (14). Aus diesem Grund wendet er sich mit Vehemenz gegen eine Verbindung Schinkels mit dem Klassizismus. Man habe den Architekten »unausrottbar zum ‚Klassizisten‘ gestempelt« und zu selten seinen »subjektive[n] Kreativitätsüberschuß« bemerkt (34) sowie »pauschale Ansichten über Schinkel als ‚Klassizisten‘ perpetuiert« (65). Als Repräsentanten des Klassizismus erscheinen bei Haus so unterschiedliche Künstler und Theoretiker wie Etienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux, Jean Nicolas Louis Durand, Heinrich Gentz, Friedrich Gilly und Alois Hirt. Schinkels Leistung habe darin bestanden, die Kunstkonzepte dieser Vertreter über eine Neubestimmung der »Dekoration« zu überwinden (vgl. etwa 16). Der Verfasser entwickelt seine Argumentation anhand des Begriffspaars von »Charakter« und »Idee«. Mit Hinweis auf Gentz und Hirt wird der Terminus »Charakter« als historischer Begriff der klassizistischen Architekturtheorie eingeführt (18 und 65), wobei Hirt der vitruvianischen Tradition zugeordnet wird. Gleichzeitig wendet Haus den Begriff »Charakter« auch auf die sog. »Revolutionsarchitektur« (Boullée) an, in deren Einfühlungsästhetik er eine vollständige Überwindung dieser Tradition sieht (66). Schinkel wiederum habe sowohl mit dem Vitruvianismus als auch mit der »Revolutionsarchitektur« gebrochen, indem er sich zum »Dekorativen« wandte, sich vom »Charakter« löste und statt dessen die »Idee« zum Leitmodell seiner Architektur erhob.

In der Tat forderte Schinkel, daß die Baukunst »Ausdruck von Ideen« sein müsse (vgl. 65ff.).

Haus macht den Begriff »Idee« vor allem an den Thesen des Künstlers zur Gestaltfindung fest und sieht in ihm die Rechtfertigung eines »künstlerischen Subjektivismus« (66). Ein Schinkel-Bau bleibe stets geistiges Eigentum seines Entwerfers, dessen Idee in ihm weiterwirke. Haus betont das Unabgeschlossene von dessen Kunst (71), wobei er sich auf Schinkels Text zum »Religiösen Gebäude« beruft: »Das Werk der Baukunst muß nicht dastehn als ein abgeschlossener Gegenstand, die echte wahre Imagination die einmal in den Strom der in ihm ausgesprochenen Idee hineingerathen ist muß ewig von diesem Werk aus weiter fortgestalten und ins unendliche hinausführen« (Goerd Peschken: *Das Architektonische Lehrbuch*. München, Berlin 1979, 32; bei Haus zitiert 67).

Auf diesem Weiterwirken der »Idee« über die körperlich gestaltete Lösung hinaus gründet Haus seine These von der Ablösung des »Charakters«. Diese Wendung ist allerdings problematisch. So handelt es sich bei jener zitierten Passage zum »Religiösen Gebäude« um einen Text, von dessen radikalen Positionen sich Schinkel bald wieder löste. Gerade der Begriff »Idee« taucht in den späteren Skizzen zum *Architektonischen Lehrbuch* nur noch sporadisch auf. Ganz anders verhält es sich mit dem Terminus »Charakter«. Er nimmt frühzeitig eine zentrale Stellung in Schinkels Argumentation ein, wobei er in Verbindung mit dem Begriff »Ideal« steht. Letzterer impliziert ein Streben nach abgeschlossener Vollkommenheit, das Haus bei Schinkel gerade abzustreiten versucht. In einer um 1804 verfaßten Passage des *Architektonischen Lehrbuchs* heißt es: »Die Hauptforderung bei jedem Werke der Darstellung ist Character. / mit möglichster Treue das darzustellen was er darstellen soll / [...] = Trägt ein Gegenstand den höchsten Character seiner Gattung so ist er Ideal dieser Gattung. = Das Ideal der bildenden Kunst liegt folgl. in der / höchsten / Wahrheit des Characters.« (*Archit. Lehrbuch*, 20).

Freilich stammt dieser Text aus einer Zeit, in der Haus noch einen Tribut an den »überlieferten Rationalismus« (341) sieht. Schinkels vorgebliche Abwendung vom »Charakter« wird vom Verfasser als Prozeß beschrieben, der sich etwa zwischen dem Projekt des Luisenmausoleums von 1810 und dem Entwurf für die Berliner Petrikirche von 1811 ablesen lasse (121). Tatsächlich aber spielt der Begriff »Charakter« auch in späteren Phasen eine wichtige Rolle, die keineswegs im Widerspruch zu jener künstlerischen Freiheit steht, in der Haus das Wesen des »Idee«-Begriffs sieht. So schreibt Schinkel: »Nur wer sich frei über dem Bedürfnis bewegt wird sich schön zeigen wenn er nur in dieser Freiheit das charakteristische giebt, wodurch der Gegenstand individuell wird« (*Archit. Lehrbuch*, 49; Hervorhebung von C. S.). Die Aufgabe eines Architekten bestand für Schinkel gerade darin, die »Idee« in einen »charakteristischen« Ausdruck zu überführen. In diesem Akt verbindet sich vitruvianisches Modus-Denken mit Einfühlungsästhetik. Forssman hat beschrieben, wie sehr der Architekt den traditionellen Regeln für Säulenordnungen folgte. Daneben entwickelte Schinkel eine architektonische »Physiognomie«. Von Physiognomik sprach der Künstler schon in jenem um 1804 datierten Lehrbuchtext, in dem »Charakter« und »Ideal« in Verbindung gesetzt wurden (*Archit. Lehrbuch*, 20). In der »klassizistischen« Phase wurde dieser Begriff wieder aufgegriffen und mit Grundfiguren belegt, die unterschiedliche physiognomische Charaktere repräsentieren. Dabei spricht Schinkel vom »Character der Schwere« oder vom »Character der Schönheit« (*Archit. Lehrbuch*, 46). In einem das Schauspielhaus betreffenden Brief vom 5. Januar 1818 an den Theaterintendanten Karl Graf von Brühl hält Schinkel es für unerlässlich, »daß der Charakter des Gebäudes sich von außen vollkommen ausspreche und das Theater durchaus nur für ein Theater gehalten werden kann« (zitiert nach Paul Ortwin Rave:

Berlin I: Bauten für die Kunst. Kirchen / Denkmalspflege. München, Berlin 1981, 90).

Von einer Überwindung des »Charakters« kann folglich keine Rede sein. Auch die sprechende Umrißform, in der sich nach Haus das »Charakterdenken« der »Revolutionsarchitektur« manifestierte, spielt in Schinkels Werk durchgehend eine wichtige Rolle. So sah der Künstler in der Kuppel eine »Protestantische Kirchenform« (vgl. *Archit. Lehrbuch*, 96). Beim Berliner Gendarmenmarkt kommunizieren die Kuppeltürme Gontards auf sinnfällige Weise mit dem Bühnenhaus des Schauspielhauses, das die Grundform eines griechischen Tempels hat. Tempelformen zeigen auch die Berliner Vorstadtkirchen. Schließlich läßt sich die Form des »Castrums« bei der Neuen Wache als »redende« Umrißform verstehen. Es ist bezeichnend, daß Haus, der Schinkels Hauptleistung im »Dekorativen« sieht, die Umrißformen der Bauten als »konventionell« empfindet. So sieht er ein »doppelte[s] Spiel« zwischen der »Erstellung einer Normalform im Großen« und den »individuellen, oft manieristischen Eigentümlichkeiten im Detail« (33). Haus, der explizit auf das Museum am Lustgarten verweist, erklärt diesen Dualismus aus dem »Dilemma zwischen offiziellen und subjektiven Gestaltungsabsichten« (33), das sich aus der Stellung des Architekten im preußischen Staat ergeben habe. Die Grundform spiegele gewissermaßen Schinkels offizielle Position wieder, während das Detail dessen »subjektive« Seite offenbare.

Ein so unmittelbares Kurzschließen von amtlicher Stellung und Formgebung kann freilich weder der Grundgestalt Schinkelscher Bauten gerecht werden, die gerade im Falle des Museums am Lustgarten alles andere als konventionell ist, noch den Charakter der Details erfassen. Zweifellos sind letztere teilweise sehr ungewöhnlich. Mit »Subjektivität« hat dies freilich wenig zu tun. Die Besonderheiten Schinkelscher Bauten folgen in der Regel einer klar durchdachten architekturtheoretischen

Logik. So geht es bei den klar abgesetzten Ecken des Museums um die Darstellung einer Freiheit und Unabhängigkeit zwischen Kolossalstütze und zweigeschossigem Wandaufbau. Häufig erscheinen bei Schinkel gerade jene Elemente als »manieriert«, bei denen der Künstler besonders strikt seine theoretischen Überzeugungen umsetzte.

Für das Erfassen dieser Überzeugungen bilden die schriftlichen Äußerungen des Architekten einen unverzichtbaren Kommentar. Hier kommt zum Tragen, daß Haus sich nur auf bestimmte Abschnitte dieses schriftlichen Nachlasses (vor allem aus der »romantischen« Periode) bezieht, ihn im übrigen aber weitgehend von der Behandlung der Kunstwerke abtrennt. Generell werden die Äußerungen des Künstlers vom Verfasser mit Mißtrauen gewertet. Zum Schauspielhaus heißt es: »Wie fast stets erweist sich auch hier Schinkels eigener Text in den *Architectonischen Entwürfen* als eher konventionelle Verhüllung seiner wirklichen Absichten. Ganz offenbar lag ihm vor dem großen Publikum mehr daran, seine Arbeiten herkömmlichen klassizistischen Deutungsmustern anzuschließen, als ihre innovativen Züge herauszustellen« (193). Der älteren Forschung wirft Haus vor, daß sie »das Interesse an Schinkel von der Bewunderung seiner Werke auf die abstraktere Welt seiner Ideen verlagerte. Diese schoben sich plötzlich vor seine Kunst, die seither kaum mehr frei von des Gedankens Blässe angeschaut werden konnte. Die Anmut und der Wohlklang, die vitale Eleganz und intelligente Originalität von Schinkels architektonischem Werk sind bis heute nur allzuoft hinter dicken Schleieren der Theorie verborgen geblieben. Man hat den moralischen vor den ästhetischen Schinkel gestellt« (14). Es erstaunt angesichts der Grundthese von Schinkels Wendung vom »Charakter« zur »Idee«, daß Haus sich gegen ein wachsendes Interesse an Schinkels Ideenwelt ausspricht. Tatsächlich ist Schinkels Kunsttheorie alles andere als »blaß«. Generell stellt sich die Frage, ob es der Kunstgeschichte

als Geisteswissenschaft gut ansteht, sich auf das Shakespeare-Zitat von des »Gedankens Blässe« zu berufen.

Die Figuren des *Architektonischen Lehrbuchs* streift Haus mit jenem ästhetischen Blick, der dazu führt, hier mehr »Ornament« als Struktur zu erblicken. Angesichts des sogenannten »Langen Blattes«, das eine historische Abfolge von Konstruktionen gerader und bogenförmiger Bedeckung zeigt (vgl. *Archit. Lehrbuch*, 51), spricht der Verfasser von einem immer stärkeren Grundzug der »Überführung von Tektonik in abstrakte Ornamentik«. Hier tendiere »die Überfülle von Bedeckungskonstruktionen zu einem Musterbogen linearer Geflechte, die wie in individuellen Zellbildungen ein struktureles Bildungsmuster neben das andere stellen« (344). Die Zeichnungen verrieten Schinkels »eigenständige Freude an der überraschenden Fülle der Fügungsbilder und Steingeflechte« (345). Haus beschreibt diese Architektur als Kunst, indem er sie gleichsam wie ein abstraktes Bild behandelt. Für Schinkel war Architektur jedoch gerade deshalb eine Kunst, weil sie etwas darstellen konnte. In den frühen Lehrbuchtexten heißt es: »So wie die Statue und das Bild nur einen vorgesetzten Zustand aussprechen soll so soll das Werk der Architectur einen in demselben vorgesetzten Zweck aussprechen, oder eine dem Zwecke entsprechende Phisionomie tragen« (*Archit. Lehrbuch*, 20).

In einem seltsamen Gegensatz zu dem abstrakten Erfassen dekorativer Qualitäten steht bei Haus die Herleitung der Fassadenstruktur beim Berliner Schauspielhaus. Der Verfasser weist auf das bekannte Faktum hin, daß es sich bei dieser Anlage ursprünglich um einen Putzbau handelte, der erst 1881 seine Sandsteinverkleidung erhielt (190). Dies führt ihn zu der gewagten These, daß die Fassadenstruktur in einem funktionellen Zusammenhang mit dem Material Backstein stünde: »Tatsächlich sind Schinkels Gerüste aus gereihten Rechteckpfeilerchen eine direkt aus der Notwendigkeit der 'billigen' Ziegel-Putz-

Bauweise entsprungene Form« (197). Daß ausgerechnet das Prinzip der geraden, bogenlosen Bedeckung, bei dem Architrave über das gesamte Gebäude gespannt sind, »funktionell eng mit dem verwendeten Baumaterial, nämlich Backstein« (200) verknüpft sein soll, ist in keiner Weise nachvollziehbar. Schinkels Bauten mit Sichtbacksteinen betonen, auch wenn sie wie die Bauakademie eine Lisenengliederung aufweisen, stets das Wandhafte und zeigen keine Auflösung in einzelne Pfeiler. Letztere sind beim Schauspielhaus zweifellos als antikisierende Strukturen gemeint, die im Zusammenhang mit Schinkels Lehrbuchfiguren geschachtelter gerader Bedeckungen stehen (vgl. *Archit. Lehrbuch*, 77f.).

In seinem Kapitel über das *Architektonische Lehrbuch* kommt Haus auf diese Figuren zu sprechen, ohne sie auf das Schauspielhaus zu beziehen. Zu Recht verweist er darauf, daß für eine »Monolith-Architektur«, wie sie Schinkel zeichnet, in Preußen das Baumaterial fehlte: »Die alleinige Fundierung des architektonischen Denkens auf Elemente aus Haustein hatte zwar die Theorie der Konstruktion mit scharfer systematischer Logik durchdrungen und bis an die Grenzen zum Ziegelbau ausgereizt. Doch blieb dieser Ansatz wegen der faktischen Unmöglichkeit, in Haustein zu bauen, ein rein idealistisches, eigentlich lebloses Unterfangen. Schinkel ist in seinem wirklichen Bauen solchen Grundsätzen auch nie gefolgt« (349).

Das Schauspielhaus zeigt hingegen, daß der Künstler in seinem »wirklichen Bauen« durchaus solchen Mustern folgte, und zwar unabhängig vom Baumaterial. Es gibt zudem gute Gründe für die Annahme, daß es Schinkel bei seinen Lehrbuchfiguren gar nicht in erster Linie um den Werkstoff ging. So heißt es in den Skizzen zum *Architektonischen Lehrbuch*: »Um das Statische ganz klar aus der Steinconstruction heraustreten zu lassen, ist es notwendig sich streng an den Begriff des Bauens, des Zusammen u. Aufeinanderstellens der Massen zu halten wodurch ihnen diejenigen

Größen erwachsen, welche geeignet sind sie gegenseitig zu halten, unterstützen und tragen ohne andere Hilfsmittel. Bei einer Theorie der Architektur auf diesem Wege um Raum= u Massen=Verhältnisse und Raum= u Massen=Formen abzuleiten, wird daher jedes chemisch bindende Material außer Acht gelassen werden müssen, weil dessen Kräfte nicht unmittelbar in der Anschauung des Kunstwerks dem Verhältniß nach aufgefaßt werden können und deßhalb für die schöne Kunst die nur Anschauliches fordert nicht geeignet sind« (*Archit. Lehrbuch*, 55).

Schinkel betont in diesem Text die strukturelle Anschaulichkeit eines Bauwerks. Architektur als bildende Kunst müsse dem Betrachter etwas vom »Begriff des Bauens« vermitteln. Dabei bleiben all jene Kräfte unberücksichtigt, in die der Rezipient keinen Einblick hat. Hierzu gehöre auch »jedes chemisch bindende Material«, d. h. Mörtel. Es zeigt sich, daß es bei Schinkels Lehrbuchfiguren gar nicht in erster Linie um technische Konstruktionen geht, sondern vielmehr um Muster für die Visualisierung architektonischer Grundstrukturen. Diese konnten im Einzelfall von der wirklichen, für den Betrachter nicht einsehbaren Konstruktion differieren. Letzteres ist etwa beim Schauspielhaus der Fall, wo der Backsteinbau hinter dem Prinzip der geraden Bedeckung verdeckt bleibt. Andererseits bemühte sich Schinkel gerade in späterer Zeit, eine anschauliche Backsteinarchitektur zu entwickeln, die bei Haus im übrigen eine ausgezeichnete Analyse erfährt (u. a. 16 und 283ff.). Es geht in Schinkels Architektur um die anschauliche Darstellung von Bauaufgabe und Baurealisierung. Haus selbst spricht davon, daß für Schinkel »das eigentlich artistische Element der Baukunst [...] auf der Bildung des Gefühls« beruhe und daß alles übrige »ein wissenschaftliches Handwerk« sei (61). Indem der Verfasser sich jedoch auf seinen eher unscharfen Dekorationsbegriff einschwört, vernachlässigt er, daß Schinkels Bauten immer auch eine konkrete Vorstellung von der bau-

lichen Struktur vermitteln, wengleich diese nicht stets mit der technischen Ausführung übereinstimmt. Diese Eigenschaft ist zunächst einmal unabhängig von der wenig körperlichen Wirkung dieser Architektur festzuhalten, die Haus zu Recht hervorhebt.

Es trifft zweifellos zu, daß sich Schinkels Bauten durch ihre »Heiterkeit« (118) von den dramatischen Kompositionen Friedrich Gillys unterscheiden (48), daß ihre Konstruktionen »gewichtslos« wirken (151) und selbst Gebäude wie die Neue Wache »Grazie« haben (158). Für Haus spielt diese Beobachtung eine zentrale Rolle. Mit der Betonung des »Dekorativen« und der »Idee« versucht der Verfasser, diese Eigenschaften ohne den Stilbegriff »Klassizismus« zu erklären. Dies geht jedoch nur teilweise auf. Schon der von Haus gebrauchte Terminus »Grazie« beinhaltet eine Bindung an das Ideal der griechischen Antike. In Schinkels »heiterer« Architektur kommt sicher auch ein idealistisches Freiheitsethos zum Tragen, das eine allzu imponierende, die Autonomie des Betrachters in Frage stellende Baugestalt verhinderte. Schiller definiert Schönheit in seinen »*Kallias-Briefen*« von 1783 als »Freiheit in der Erscheinung« (Fr. Schiller, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, München 1967, 400). In diesem Sinne läßt sich auch Schinkels freie Kombination tektonischer Strukturelemente verstehen. In den Skizzen zum *Architektonischen Lehrbuch* heißt es: »Auch wird die Schönheit durch das Gefühl / des Übermäßigen / Gewaltamen, des Gesuchten, des Verwickelten, welches entweder aus dem dargestellten Gegenstande oder aus der Art der Behandlung im Kunstwerke spricht, vernichtet. [...] Dies ist die eigentliche Kunstruhe, die Bewegung des Gemüthes und des Physischen zuläßt aber derselben das Ideale, das Leidenschaftslose (Leidenschaft im unedlen Sinne gedacht) das Kunstgerechte giebt« (*Archit. Lehrbuch*, 50). Ein solcher Text mag zur Erklärung beitragen, weshalb der Künstler den imposanten Architekturerrfindungen seines Mentors Friedrich Gilly und

der »Revolutionsarchitekten« nicht folgte. Für Schinkel sollte Architektur einen Part bei der ästhetischen Erziehung des Menschen zur Freiheit übernehmen. Die »Heiterkeit«, die Haus beschreibt, läßt sich durchaus mit Schinkels Begriff der »Kunstruhe« in Verbindung bringen. Das Streben nach Ruhe und Ausgeglichenheit bildet gewissermaßen ein Korrektiv zum Mitteilungscharakter der Architektur. Es steckt den Rahmen ab, wie weit der Charakter eines Gebäudes zum Schweren oder zum Leichten tendieren dürfe, ohne daß dabei die Autonomie des Betrachters in Frage gestellt wurde. Insofern ist sie die logische Konsequenz aus der bei Schinkel durchweg erkennbaren »Nachbarschaft von Ästhetik und Sittlichkeit«, auf die Haus zu Recht hinweist (13f.).

In seinen Texten zu den einzelnen Werken Schinkels bietet Haus eine Vielzahl plausibler Beobachtungen und Gedanken. Die Bedeutung seines Buches für die Schinkel-Forschung liegt zum einen in diesen erhellenden Einzelergebnissen, die etwa der Backsteinarchitektur der Bauakademie gelten. Zum anderen ist es die umfassende Frage nach dem Künstlertum Schinkels, die dieses Buch auszeichnet. Haus konzentriert sich dabei zu Recht nicht nur auf die Malerei und die Dekorationen, sondern richtet diese Frage auch an die Architektur selbst. Auch sein Ansatz, sowohl die gesellschaftliche Stellung des Künstlers als auch dessen idealistisches Bildungsethos in die Argumentation einzubeziehen, überzeugt. Das ehrgeizige Ziel, den »ganzen« Schinkel als Künstler zu beschreiben, wird von Haus freilich nicht befriedigend eingelöst. Hierzu hätte der Verfasser sein Buch anders strukturieren müssen. Indem er Architektur, Malerei und Theorie letztlich separat behandelt, bleibt er den Nachweis schuldig, inwiefern sich diese Aspekte des Schinkelschen Lebenswerks wechselseitig erhellen. Die Ausweitung des Begriffs »Dekoration« auf die tektonische Struktur vermag dieses Desiderat nicht zu kompensieren.

Zu Beginn seines Buchs schreibt Haus, daß Schinkel »als erster« die »innere Konstruktion (Kernform) und die symbolische Hülle der Verzierung (Kunstform) gedanklich voneinander zu trennen« begann, wenngleich er sie auf einer anderen Ebene wieder zusammengeführt habe (16). Unabhängig von der Tragfähigkeit dieser These gibt Haus hier einen Hinweis,

daß Großform, Struktur und Ornamentik eben doch auf verschiedenen Ebenen liegen. Als Künstler verfügte Schinkel frei über diese Ebenen. Seine Möglichkeiten, diese berechtigt zu machen, waren zu vielfältig, als daß sie sich unter dem Begriff »Dekoration« subsumieren ließen.

Christian Scholl

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

Mikael Bøgh Rasmussen: *German drawings before 1540*. Catalogue raisonné of the Central European Drawings in the Dept. of Prints and Drawings, Statens Museum for Kunst, Copenhagen 2000. 187 S., 82 sw- und Duotone-Abb.

Ingrid D. Rowland: *The Culture of the High Renaissance. Ancients and Moderns in Sixteenth-Century Rome*. Cambridge University Press 2001, 384 S., 56 sw-Abb. (Paperback-Ausgabe), £ 16,95.

Peter Ruderich: *Die Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt zu Vierzehnheiligen. Eine Baumographie*. Bamberg, Colibri 2000. 533 S., zahlr. Abb., € 49,-.

Sammlung Helga Schalck-Thielmann. Die Manufakturen. Best.kat. des Porzellanmus. Hohenberg a. d. Eger 2001, 184 S., zahlr. Farbabb.

Sanct Georg Der Ritter mit dem Drachen. Ausst.kat. des Diözesanmus. Freising 2001. 280 S., zahlr. zumeist farb. Abb.

Udo Scheel: *Panorama*. Ausst.kat. Kunsthalle Recklinghausen 2000. 79 S., 87 Farbabb.

Schenkung und Gedenken. Liturgisches Gerät der Gotik und des Barock. Ausst.kat. Kloster Grafschaft 2001. Text Otmar Plaßmann. 67 S., 27 sw-Abb.

P. Senl. Ausst.kat. des OÖ. Landesmuseums. Linz 2001. Unpag., zahlr. Farbabb.

Stifter Jahrbuch. Band 14. München 2000. 174 S.

Das Stundenbuch der Sophia van Bylant. Ausst.kat. des Wallraf-Richartz-Mus. Köln 2001. 264 S., zahlr. teils farb. Abb.

Szczesny Skibinski: *Katedra poznańska*. Patria Polonorum 2001. 156 S., zahlr. teils farb. Abb.

Spitzenbilder. Pergamentschnittbilder aus den Beständen des OÖ. Landesmuseums. Ausst.kat. Linz 2001. 67 S., zahlr. teils farbige Abb.

Spuren des Regenbogens/Tracing the rainbow. Kunst und Leben im südlichen Afrika. Hg. Stefan Eisenhofer. Ausst.kat. des Oberöstr. Landesmuseums Linz 2001. 495 S., zahlr. teils farbige Abb.

Suche nach Idealen. Grafiken des 18.Jh.s. Sammlung aus Dessau. Ausst.kat. des Emschertal-Mus. 2001, 89 S., 67 sw-Abb., € 10,-.

Zygmunt Swiechowski: *Strzelno romanskie* (Szlakami polskiego milenium). Poznan, Ksiegarnia Sw. Wojciecha 1998. 72 S., 14 farb. und 43 s/w Abb. Mit engl. Resümee (5 S.).

Elizabeth C. Teviotdale: *The Stammheim Missal*. Los Angeles, Getty Trust 2001. 94 S., 41 Farb-, 24 sw-Abb., £ 13,50 / € 21,95.

Transfer 2000 / 2001. Austausch bildender Künstler und Kunst. Ausst.kat. des Kultursekretariats NRW Wuppertal 2000, 183 S., zahlr. meist farbige Abb.

Jacek Tylicki: *Bartłomiej Strobel malarz epoki wojny trzydziestoletniej*. 2 Bde. Torun, Universitätsverlag 2000. zus. ca. 800 S., 9 Farb- und 107 sw-Abb.

The Unfinished Print. Ausst.kat. der Nat. Gal. of Art Washington 2001. 100 S., 59 sw-Abb.

Franz-Joachim Verspohl: *Michelangelo Buonarroti und Niccolò Machiavelli. Der David, die Piazza, die Republik*. Bern, Stämpfli und Wien, Manz 2001. 284 S., 40 sw-Abb., € 27,-.

Matthias Vogel: *Johann Heinrich Füssli – Darsteller der Leidenschaft*. Zürich, Interpublishers 2001. 372 S., 372 sw- und 16 Farbabb., € 44,48.

Judocus Vredis. Kunst aus der Stille. Eine Klosterwerkstatt der Dürerzeit. Ausst.kat. Borken 2001. 576 S., zahlr. Abb.

Wahrnehmung der Natur – Natur der Wahrnehmung: Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800. Dresden, Verl. der Kunst 2001. 319 S., 62 sw-Abb., € 29,80.

Aby Warburg. Gesammelte Schriften VII. Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Hg. Karen Michels, Charlotte Schoell-Glass. Berlin, Akademie 2001. 681 S., 37 Abb., € 99,80.