

Neues zu Schinkel? Eine Nachlese zu den jüngsten Projekten, Tagungen, Publikationen und Ausstellungen

in memoriam
Ralf Reith (1932–2009)

Karl Friedrich Schinkel war als Künstler schon zu Lebzeiten anerkannt und gefragt. Auch nach seinem frühen Tod 1841 geriet er nicht in Vergessenheit, sondern seine Werke erfreuten sich weiterhin einer steten Wertschätzung. Bereits kurz nach seinem Tod erschienen zwei Biographien, beide von einflussreichen Kunsthistorikern geschrieben: Franz Kuglers *Karl Friedrich Schinkel, eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit* (1842, erweiterte Fassung der erstmals 1838 publizierten Abhandlung) und Gustav Friedrich Waagens *Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler* (1844). Den künstlerischen Nachlass, einschließlich Schinkels Sammlung von Abgüssen antiker Skulpturen, erwarb der preußische Staat von den Erben und richtete in seiner ehemaligen Dienstwohnung, in der von ihm selbst entworfenen Bauakademie in Berlin, im Jahre 1844 ein Schinkel-Museum ein, herausragendes Beispiel für eine früh einsetzende Künstlerverehrung. Erster Kurator war Christian Peter Wilhelm Beuth, der führende Reformers auf dem Gebiet des Kunstgewerbes, Schinkelfreund und Gefährte der Englandreise von 1826.

Der Künstler wurde zum Vorbild für die staatliche Architekturausbildung, was dazu führte, dass die Berliner Bauschule bis heute als Schinkel-Schule bezeichnet wird. 1846 wurde mit dem Schinkelfest ein weiteres Stück Erinnerungskultur ins Leben gerufen, das seit 1852 bis heute jährlich,

verbunden mit einem Architekturwettbewerb, in Berlin stattfindet. Seine runden Geburts- und Todesjahre wurden gebührend mit Publikationen und Ausstellungen gefeiert. Seit 1869 gibt es in Berlin den Schinkelplatz, auf dem zwei Jahre zuvor seine Porträtstatue aufgestellt worden war. Wie groß die Aufmerksamkeit und die Bedeutung ist, die man dem Künstler Schinkel in der Fachwelt beimisst, zeigt sich in einer stattlichen Anzahl von Veröffentlichungen.

WWW.SMB.MUSEUM/SCHINKEL

Die jüngste wissenschaftliche Beschäftigung mit Schinkel begann 2009 mit einem bis 2012 andauernden Forschungsvorhaben des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin: Das Projekt „Das Erbe Schinkels und die Geschichtsbilder im Frühen Historismus. Vom Depot in den Diskurs – 3 Transformationen“ widmete sich dem Bestand von etwa 5500 seiner Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen und Graphiken im Kupferstichkabinett und verfolgte dabei das Ziel, diesen in Form einer Bilddatenbank mitsamt Metadaten zugänglich zu machen (www.smb.museum/schinkel). Die Blätter wurden konservatorisch gesichert und mit einem Kommentar sowie Metadaten wie Gattung, Datierung, Iconclass-Notation, Provenienzzangaben und Literaturhinweisen versehen.

Die Skizzenbücher wurden vollständig gescannt (einschließlich der Leerseiten), die Abbildungen immer in der Reihenfolge der Mappen dokumentiert. Auch die verwendeten Papiere sowie die benutzten Zeichengeräte und Tinten wurden einer Untersuchung unterzogen. Etwa zwei Drittel der Blätter waren bislang unpubliziert. Bei Entwurfszeichnungen zum Alten Museum in Berlin beispielsweise wurden einige immer wieder abgebildet, während andere völlig unbekannt sind. Ins-

gesamt bietet diese Datenbank der Schinkel-Forschung nicht nur eine Fülle an neuen Informationen, sondern die Auswertung bislang unbekannter Varianten wird zudem Akzentverschiebungen in der Interpretation ergeben. Generell lässt sich in der Beschäftigung der letzten Jahre mit Schinkel eine erfreuliche Ausweitung auf den „ganzen Künstler“ feststellen, der jetzt nicht mehr nur vor allem als Architekt, sondern auch als Maler, Zeichner und „Designer“ wahrgenommen wird. Mehrere Tagungen begleiteten das Berliner Projekt, auf denen die neu gewonnenen Forschungsergebnisse vorgestellt wurden.



Abb. 1 Karl Friedrich Schinkel, *Bildnis der Tochter Marie Schinkel*, 1816. Kreidezeichnung, 53,3 x 42,4 cm. Staatl. Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Pressebereich der Hypo Kunsthalle, München © Kupferstichkabinett, Staatl. Museen zu Berlin/bpk)

PUBLIKATIONSWELLE

Ein sogenanntes Studienbuch *Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie* (hg. v. Hein-Th. Schulze Altcappenberg/Rolf H. Johannsen, Berlin 2012) enthält vertiefende Einzelstudien, die den aktuellen Stand der Schinkelforschung reflektieren. Gleichzeitig flossen die Ergebnisse des Berliner Projekts in die große, in Berlin (Kulturforum, 7. 9.2012–6.1.2013) und München gezeigte Schinkel-Ausstellung gleichen Titels ein, der allerdings für die Münchner Station (Hypo Kunsthalle, 1.2.–12.5.2013) vermeintlich publikumswirksamer in *Schinkel. Architekt – Maler – Designer* abgewandelt wurde. Der reich bebilderte Ausstellungskatalog

Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie (hg. v. Hein-Th. Schulze Altcappenberg/Rolf H. Johannsen/Christiane Lange, München, Hirmer Verlag 2012, 360 S., ISBN 978-3-77745-421-4, € 39,90) stellt in Essays die Thematik vor, erläutert die zentralen Kategorien im Denken des Künstlers und bettet sie in die Reflexion über die Kunst und über das Geschichtsverständnis der Schinkel-Zeit ein. Die ausführlichen Kommentare zu den im Katalog abgebildeten Zeichnungen belegen eindrucksvoll den Ertrag des Forschungsprojektes.

Der Berliner Kunsthistoriker Jörg Trempler hat parallel zur Ausstellung die neueste Schinkel-Biographie publiziert (*Karl Friedrich Schinkel. Bau-*

meister Preußens. Eine Biographie, München, C.H. Beck Verlag 2012, 221 S., ISBN 978-3-40663-830-5, € 22,95; vgl. die Rez. von Helmut Börsch-Supan in: *Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte* 63, 2012, 306f.). Unabhängig von den genannten Aktivitäten ist zeitgleich eine Arbeit erschienen, die sich als Kommentar zu den seit 2009 laufenden Forschungen lesen lässt. Darin setzt sich Christian Welzbacher mit *Schinkel als Mythos* auseinander und betrachtet – so der Untertitel seiner Publikation – *Kanonisierung und Rezeption eines Klassikers – 1841 bis heute* (Berlin, Deutscher Kunstverlag 2012, 200 S., ISBN 978-3-42207-126-1, € 29,90). Wenn man die jüngste intensive Beschäftigung mit dem wahrlich breit erforschten Schinkel als weiteres Glied in der Kette der Rezeption einer komplexen und facettenreichen Künstlerpersönlichkeit betrachtet, so bietet die Untersuchung einen Raster, in welchen die neuesten Interpretationen eingeordnet werden können – wie Welzbacher in anderem Zusammenhang äußert: „Rezeption sagt mehr über den Rezipienten als über seinen Gegenstand.“ (25)

DER MYTHOS SCHINKEL UND SEINE REZEPTION

Welzbacher zeigt in seiner Rezeptionsgeschichte auf, dass Schinkel der Begründer eines bürgerlichen Mythos war, dessen frühe Kanonisierung im Rahmen eines „gesellschaftlichen Austarierungsprozesses“ erfolgte, der die Positionen von Adel und Bürgertum neu justierte. Schon die erste Biographie von Kugler entwickelte bleibende Topoi der Schinkelrezeption: So wird dieser als „schöpferischer Architekt“ dargestellt, dessen Geschichtsbild nicht statisch war, sondern in fortschreitender Progression verlief. Welzbacher bewertet diese Einschätzung allerdings als „intellektuelles Kuckucksei“ mit der Begründung: „Seit Kugler war Schinkel der Maßstab, den nur Schinkel selbst hatte erfüllen können.“ (30)

Eine interessante Facette ist die Vereinnahmung Schinkels als „Architekt des neueren Deutschland“ und als „Gestalt einer die erste Renaissance fortschreibenden zweiten, deutschen Renaissance“ (35). Das Phänomen der abklingen-

den Schinkelverehrung lässt sich bei Welzbacher am Schicksal des Schinkel-Museums nachvollziehen: Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der Preuße Schinkel Opfer der kulturpolitischen Winkelzüge in der Repräsentation beider deutscher Staaten. Die DDR hatte im Gegensatz zur Bundesrepublik Deutschland anfangs keine Berührungspunkte mit dem alten Preußen, sondern interpretierte das preußische Erbe in ihrem eigenen Sinne um. Daher wurde damals auch das stark zerstörte Alte Museum in Berlin wiederhergestellt. Eine politische Kehrtwende verriet dann 1961 der Beschluss, die zuvor hochgelobte kriegsbeschädigte Bauakademie im Ostteil Berlins nicht wie geplant wieder aufzubauen, sondern abzureißen. Nach der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten entstand dann eine einmalige Kooperation der Schinkelforscher, wie Welzbacher zeigen kann. 2006 wurde der 225. Geburtstag Schinkels in trauter Einheit gefeiert, eine Sondermünze mit seinem Konterfei und eine Sondermarke zu 25 Cent wurden staatlicherseits aufgelegt – die Kontinuität der Schinkelrezeption ist beeindruckend.

Hatte in diesen Rezeptionsprozessen zunächst der Klassizist im Vordergrund gestanden, dann der Gotiker, beziehungsweise die Debatten, welchen Stil er tatsächlich bevorzugte, so entdeckte man in den zwanziger Jahren des 20. Jh.s den Funktionalisten als Vorläufer der modernen Architektur. Der Mythos Schinkel wurde konsequent aktualisiert, als Paul Westheim 1927 als dessen legitimen Nachfolger Mies van der Rohe ausrief (vgl. 125). Wie Wolf Tegethoff (Orianda – Berlin: Das Vorbild Schinkels im Werk Mies van der Rohes, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 35, 1981, 174–184) ausführlich nachgewiesen hat, berief sich Mies selbst auf den Einfluss Schinkels auf seine Entwürfe, vor allem im Falle der Neuen Nationalgalerie.

FOKUS AUF DEN BAUMEISTER

Welzbacher hat sich gründlich mit dem Mythos Schinkel und seiner Rezeption auseinandergesetzt, er hat die Filiationen der Künstlervita seit Vasari berücksichtigt und sowohl die ästhetischen als auch die kulturpolitischen Implikationen kri-

tisch hinterfragt. Allerdings reduziert er den Künstler Schinkel auf den Architekten, ohne diese Einschränkung zu thematisieren oder gar zu begründen. Auch die Biographie von Jörg Trempler, die ihren eingeschränkten Blickwinkel gleich im Titel benennt, betrachtet nur den *Baumeister Preußens*. Für ihn besteht die fundamentale Grundidee Schinkels darin, dass die Architektur eine herausragende Aufgabe für die Gesellschaft zu erfüllen habe und auf die ästhetische Erziehung der Gesellschaft mittels der Kunst abzielen müsse.

Der Spagat Schinkels zwischen seiner Rolle als Hofbaumeister und Staatsarchitekt scheint Trempler unter Berufung auf Schillers ästhetische Erziehung des Menschen gelungen: Schinkels Augenmerk richtete sich auf die Freiheit des einzelnen Bürgers; er realisierte diese, indem er in seinen Bauten für den preußischen Staat durch deren Gestaltung keine monarchische Repräsentation in Szene setzte, sondern eine Teilhabe der Bürger am Staat: „Zudem führten die speziellen Anforderungen des neuen preußischen Bildungsgedankens bei Schinkel zu einem radikalen Wandel der künstlerischen Ausdrucksformen und Mittel. In seiner Ausrichtung der Architektur auf den Bürger anstelle des Monarchen liegt das Moderne von Schinkels Architektur.“ (14) Es ist allerdings nicht ganz nachvollziehbar, wieso in diesem Zusammenhang Schiller bemüht werden muss, da Schinkel bereits auf seiner Italienreise 1803 mit Wilhelm von Humboldt, dem damaligen preußischen Gesandten am Päpstlichen Stuhl, in Kontakt gekommen war. Die ästhetischen Konzepte des späteren Bildungsministers, der in Berlin Schinkels Förderer und Gönner bleiben sollte und der die preußischen Bildungsreformen maßgeblich geprägt hat, hätten hier eine plausiblere Erklärung liefern können.

Der Autor kann überzeugend darlegen, wieso die Architekturentwürfe Schinkels immer eher Veduten von bestehenden Gebäuden gleichen als eigentlichen Planungsskizzen. Da der architektonisch ambitionierte spätere König Friedrich Wilhelm IV. in Schinkels Pläne gerne eigene Vorschläge bzw. Änderungen einzeichnete, entwickelte der Architekt Tremplers Meinung nach ei-

ne Strategie, um solche Einflussnahmen zu minimieren, indem er für alle Großprojekte großformatige repräsentative Tuschezeichnungen anfertigte, welche die Hemmschwelle für den übergriffigen Kronprinzen heraufsetzen sollten.

Trempler behandelt chronologisch alle wichtigen Bauten Schinkels in ausführlichen Architekturanalysen, bettet das Baugeschehen jeweils in den historischen Kontext ein und interpretiert die Architekturen vor dem Hintergrund der Ziele, die Schinkels Umkreis verfolgte. Schinkels große Panoramen und Dioramen, mit denen er als junger Künstler sehr erfolgreich war, sind für Trempler Aufträge, die der Künstler aus rein prag-



Abb. 2 Königl. Preußische Eisengießerei Berlin nach Entwurf Schinkels (?), Gartenstuhl, ca. 1830. Stiftung Stadtmuseum Berlin (Pressebereich der Hypo Kunsthalle, München © Stiftung Stadtmuseum Berlin, Foto: Oliver Ziebel)



Abb. 3 Schinkel, *Der Brand von Moskau*, 1812/13. 45 x 64 cm. Staatl. Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Pressebereich der Hypo Kunsthalle, München © Kupferstichkabinett, Staatl. Museen zu Berlin/bpk)

matischen Gründen ausführte. Als Beleg für seine These dient ihm der folgende Satz aus Schinkels autobiographischer Skizze: „Die Verhältnisse nach dem bald darauf eingetretenen unglücklichen Krieg von 1806 ließen wenig Gelegenheit fürs practische Baugeschäft“ (zit. n. Trempler, 54). Der aus Tremplers Beschränkung auf Schinkel als Architekten resultierende Eindruck, dass für diesen das Malen eher eine Auseinandersetzung mit einem Thema, eine Art Vorklärung oder aber Entspannung gewesen sei, zieht sich wie ein roter Faden durch das Buch. So führt Trempler ein Schreiben Schinkels von 1829 an, in dem dieser die Fertigstellung der „zweite[n] Hälfte der Freskobilder“ (gemeint sind die Fresken im Alten Museum) als eine „geistige Badekur“ bezeichnete, „welche ich in diesem Sommer auszuführen gedachte“ (zit. n. Trempler, 180).

Gegen diese Sichtweise Tremplers sprechen schon Äußerungen von Zeitgenossen, die Schinkels malerische und seine architektonische Begabung gleich hoch einschätzten. Für Clemens Brentano, den Dichterfreund, war Schinkel „einer der reichsten und vielleicht tiefsinnigsten Landschaftsmaler seit Claude Lorrain“ (zit. n. Birgit

Verwiebe, Karl Friedrich Schinkel und Clemens Brentano. Freundschaft und Wettstreit, in: *Schinkel und Brentano. Wettstreit der Künstlerfreunde*, Berlin 2008, 8–27). Brentano empfahl seinen Brüdern, entweder ein Gemälde von Schinkel zu erwerben oder sich ein Haus von ihm bauen zu lassen. Gustav Friedrich Waagen bestätigt diese Einschätzung, wenn er in seiner Schinkel-Biographie urteilt, dieser hätte „als der größte Landschaftsmaler aller Zeiten“ gelten können, wenn er seine Arbeitskraft ausschließlich der Malerei gewidmet hätte (ebda., 10). Die heutige Wertschätzung von Schinkels Gemälden lässt sich daran ermessen, dass sie in der Alten Nationalgalerie in Berlin Wand an Wand mit den Bildern von Caspar David Friedrich präsentiert werden.

DER GANZE SCHINKEL

Die Berliner und die Münchner Ausstellung sowie der sie begleitende Katalog versuchten dagegen einen umfassenderen Blick auf Schinkel und trugen damit dem vom Künstler selbst propagierten Begriff des Gesamtkunstwerks Rechnung, der die verschiedenen Künste als gleichberechtigte Partner begreift. So wurden in der Ausstellung die Ge-

mälde ebenbürtig neben die Bauten Schinkels gesetzt, die Theaterentwürfe als autonome Kunstwerke verstanden und so präsentiert. Die gezeigten Kinderbildnisse der Töchter Schinkels verwiesen auf den begabten Porträtisten (Abb. 1), von ihm entworfene Möbel sowie Ausstattungsgegenstände wurden nicht zum dekorativen Beiwerk degradiert, sondern auf einer großzügigen Ausstellungsfläche vielleicht erstmals angemessen gezeigt (Abb. 2). Einen weiteren Aspekt der neuentdeckten Modernität Schinkels führten die Kuratoren den Besuchern im wahrsten Sinne des Wortes vor Augen durch die Rekonstruktion eines von ihm entworfenen Schaubildes, das für den Betrachter ein damals aktuelles Ereignis visualisierte – den Brand von Moskau im Jahr 1812. In der gelungenen „Wiederaufführung“ des Dioramas loderten Flammen über und in der Stadt, Gestalten bewegten sich über eine Brücke, selbst Kanonenschüsse waren zu vernehmen und eine entsprechende musikalische Untermalung fehlte ebenfalls nicht (Abb. 3).

Im Katalog wird Schinkel von Schulze Altcapenberg als „der preußische Stararchitekt, Zeichner, Maler, Bühnenbildner, Kunstschriftsteller, Raum- und Objektdesigner“ charakterisiert (10). Etwas befremdlich wirkte in Anbetracht dieses Versuchs einer Neuorientierung der Schinkelforschung der Eingangstext in der Münchner Ausstellung, der noch einmal einen längst überwunden geglaubten Topos bediente, indem er Schinkel als Universalgenie pries.

Der Untertitel *Geschichte und Poesie* von Ausstellungskatalog und Studienbuch lässt sich hingegen durchaus als Leitmotiv der jüngsten Forschungsergebnisse lesen, die einen grundlegend neuen Blick auf Schinkel eröffnen und die Kanonisierungen in der Rezeption der vergangenen Jahrhunderte durchbrechen. Nicht allein der Architekt und seine Stilwahl stehen im Vordergrund, sondern der vielseitig talentierte Künstler, der die Aufbruchsstimmung im Staat nutzte, jedoch nicht als Einzelkämpfer, sondern eingebunden in ein gut funktionierendes Netzwerk und in den Diskurs

gleichgesinnter Bildungsbürger, aber gleichzeitig auch stark protegiert von den Hohenzollern. Es bleibt zu hoffen, dass das erweiterte Spektrum sich nicht wieder verengt, sondern eher noch weiter ausdehnt. Im Editionsplan des vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft im Deutschen Kunstverlag herausgegebenen *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk*, von dem demnächst 22 Bände vorliegen werden, ist der Band zu den Entwürfen für dekorative Arbeiten als 23. vorgesehen.

Interessant wäre zudem eine intensivere Beschäftigung mit dem überstrapazierten und oft anachronistisch verwendeten Begriff des Gesamtkunstwerks, wie ihn das 19. Jh. durchaus schon vor Wagner definierte, und in diesem Zusammenhang mit dem damals heiß debattierten Verhältnis der Architektur zu den sogenannten Schwesterkünsten Bildhauerei und Malerei. Die Bezeichnung Schinkels als Künstler einer zweiten, nämlich deutschen Renaissance trifft in diesem Kontext durchaus zu, denn die meisten italienischen Künstler dieser Epoche beschränkten sich nicht auf eine einzelne Gattung, sondern waren häufig gleichzeitig Maler, Architekten, Bildhauer, Erzgießer, aber auch „Designer“ von Festdekorationen, Tapissereien und Rüstungen. Ein solches Künstlerkonzept war zwar um 1800 schon längst Vergangenheit, doch der Traum von dieser Einheit wirkte noch lange nach.

DR. ULRIKE GRAMMBITTER