

Verfasser Sam Segal wird die wissenschaftliche Vorbereitung dieser Ausstellung verdankt. In Kapitel I—III der Einleitung (S. 1—97) wird die Vorgeschichte des Früchtestillebens aufgezeichnet, bevor sehr ausführlich, bisweilen in Tabellen, die symbolische Bedeutung der Früchte, von der Antike bis ins 18. Jahrhundert, in ihrer bisweilen verwirrenden Vieldeutigkeit erörtert wird. So ausführlich in diesem und dem folgenden Kapitel III, „Einleitung in das Früchtestilleben“, der mögliche Symbolgehalt von Früchtestilleben, ausgebreitet wird, — der Kunsthistoriker muß bei der Fülle der Einzelinformationen besorgt sein um die Erfassung des Stillebens als Einzelkunstwerk, auch nachdem er die kürzeren Kapitel IV—VIII mit der Darstellung der Geschichte des Früchtebildes gelesen hat, aus denen sich eine Fülle von Fakten entnehmen läßt. Ein einzelner kunsthistorischer Hinweis mag gestattet sein: Auf S. 66 ff. wird die mehrdeutige Beschriftung allegorischer Figurendarstellungen auf dem Messerheft eines Stillebens der Clara Peeters (Madrid, Prado; nicht ausgestellt) ausführlich erörtert, es fehlt jedoch der Hinweis, daß diese Darstellungen aus einer Ornamentstichfolge des Jan Theodor de Bry (1561—1623) übernommen worden sind („*Manches de coutiaus... Neuwe Messerhauben...*“ Hollst. IV, 292—303). Hinzuweisen wäre für die Geschichte und Verbreitung des Stillebens als privater Bildgattung auch auf die Rolle des Kunsthandels in den Niederlanden und den deutschen Nachbargebieten, etwa auf die Frankfurter Messen, von Henri Estienne 1574 und 1596 in einem lateinischen Lobgedicht behandelt (deutsche Ausgabe von J. Ziehen, Frankfurt 1919, dänische Ausgabe von T. Hermann, Kopenhagen 1948). Bei aller Anerkennung der im Braunschweiger Katalog gebotenen Kenntnisfülle des Verfassers Sam Segal wird der Interessierte auch künftig in Dankbarkeit zurückgreifen auf das vor Jahrzehnten veröffentlichte, stilgeschichtlich und nach Gattungen gegliederte Standardwerk von I. Bergström, *Dutch Still-Life Painting*, London 1956 (zur schwedischen Erstausgabe von 1947: *Kunstchronik* 2, 1949, S. 106—109) und die Veröffentlichungen von E. Greindl und M. L. Hairs über die flämische Stillebenmalerei (1956, 1955 und 1965), aufgeführt im Literaturverzeichnis (S. 148—150), das zu ergänzen wäre durch Hinweise auf L. Behling, *Die Pflanze in der mittelalterl. Tafelmalerei*, Weimar 1957, und Th. Wilberg Vignau-Schuurman, *Die emblematis. Elemente im Werke Joris Hoefnagels*, Leiden 1969.

Wolfgang J. Müller

Rezensionen

ERIK FORSSMAN, *Karl Friedrich Schinkel. Bauwerke und Baugedanken*. München—Zürich, Schnell & Steiner 1981. 244 S., 152 Abb., 1 Plan.

Das Buch erschien als letzte — und eine der gewichtigsten — unter den vielen Veröffentlichungen zum Schinkeljahr 1981. Forssman beabsichtigte jedoch keine Zusammenfassung aller in Ausstellungen und Schriften neu gezeigten oder diskutierten Aspekte dieses Künstlers von universeller Phantasie, sondern wollte, getreu

seiner Prämisse: „Aber Schinkel ist doch nun einmal nicht der größte Maler oder Möbel-Designer der deutschen Kunstgeschichte, sondern ihr größter Architekt“, Schinkels Architektur neu würdigen.

Sein Ausgangspunkt ist die früher selbstverständliche, in letzter Zeit durch verschiedene Thesen in Frage gestellte Auffassung, daß Schinkel im wesentlichen zeit-
lebens ein **k l a s s i z i s t i s c h e r** Architekt war. Für Forssman ist dabei der Klassizismus („keiner der Wölfflinschen Stile kann es an Allgemeingültigkeit mit dem Klassizismus aufnehmen“) eine ebenso bedeutende wie positive geschichtliche Größe. Da gerade im Zusammenhang mit Schinkel dieser Stil in einigen Äußerungen als ‚reaktionär‘ abqualifiziert wurde, ist seine betonte Ehrenrettung eine gebotene, keineswegs überflüssige Leistung.

Mit gründlichen Untersuchungen stellt Forssman Schinkel in den Zusammenhang dieses europäischen Klassizismus. Er zeigt die stilgeschichtlichen und kunsttheoretischen Voraussetzungen auf, die Schinkel vorfand und in deren Kontinuität er sein Schaffen stellte, weist die Einflüsse zeitgenössischer klassizistischer Architekten auf seine Werke nach. Beides war ein dringendes Desiderat der Schinkelforschung, die ihren Helden bisher im wesentlichen aus sich selbst erklärt und als einsame historische Größe behandelt hatte. Forssman gibt, aus seiner stupenden Kenntnis der klassizistisch orientierten Architektur und Architekturtheorie, Schinkel einen Rahmen: für seine wesentlichsten Bauten gewiß den richtigen, für den ganzen Reichtum seiner Baugedanken aber vielleicht doch einen etwas zu engen. Methodisch setzt sich Forssman das Ziel, „den Graben zwischen Forschung und Vermittlung zu überbrücken“, wissenschaftlich solide und zugleich auch für ein fachlich nicht geschultes Publikum zu schreiben. Dieses noble Vorhaben (mit dem er allerdings nicht so ganz allein steht) ist ihm glänzend gelungen.

Im ersten Abschnitt ‚Zur Forschungslage‘ bezieht Forssman auf erfrischende Weise persönlich Stellung zu den teilweise bedenklichen Erscheinungsformen unserer heutigen Schinkel-Rezeption. Kritisch sieht er die letzthin von Architekten oder doch in deren Geist betriebene von der Kunstgeschichte losgelöste Architekturgeschichte, die Schinkels Werk auf technische und städtebauliche Probleme einengte. (Dennoch hat sie, z. B. in Peschkens ‚*Architektonischem Lehrbuch*‘, auch wichtige, von der traditionellen Kunstgeschichte so nicht zu leistende Ergebnisse erbracht.) Noch suspekter ist ihm der Bezug auf Schinkel als „den Vorläufer, dessen Werke und Ideen zwar von der Nachwelt zum größten Teil zerstört oder verpatzt worden sind, der aber doch eigentlich einer der unseren ist“. Mit Recht – Schinkel darf weder zum Vorläufer von Mies noch, mit gegenteiligen Argumenten, von Speer herabgewürdigt werden. Nur umgekehrt ist der Bezug auf die historischen Meister sinnvoll. Dabei war es aber im Fall der Moderne keineswegs „gleichgültig, ob man sich dabei... auf Palladio oder ... auf Schinkel beruft“, denn im Gegensatz zu Palladios plastischer Fassadengestaltung haben Schinkels Bauten, auch wenn ihr ‚Konstruktivismus‘ oft Schein ist, einen abstrahierenden, das Lineare und die stereometrische Form betonenden Zug, der den vom Historismus wegstreben-
den Architekten wohl vorbildlich sein konnte. War dieser „Fehler der rein radica-

len Abstraction“ (Schinkel) „eine der folgenschwersten Fehlleistungen unseres Jahrhunderts“ (Forssman), so wissen wir noch nicht, ob aus dem neuen Bezug der ‚Postmoderne‘ auf das von Schinkel als Ergänzung geforderte ‚Historische und Poetische‘ eine bessere Baukunst hervorgehen wird.

Jedenfalls hat Forssman Recht: „Die Kunsthistoriker insbesondere haben in dieser Situation die Aufgabe, nicht einen Vorläufer, einen immer und überall verfügbaren Schinkel, sondern den Baukünstler in seiner Zeit und an seinem Ort zu begreifen. Dazu wird man vor allem auf dessen eigene... Äußerungen hören müssen“. Diesem Ansatz entsprechend gliedert er das Buch, nach einem einführenden Teil über das Phänomen des Klassizismus, in vier Abschnitte, die Schinkels Werke unter jeweils einem von ihm gebrauchten architekturtheoretischen Begriff subsumieren.

Für den Klassizismus-Teil wählte Forssman den Titel des 1911 erschienenen Standardwerkes von Paul Klopfer, ‚Von Palladio bis Schinkel‘, um die Einheit dieses ‚Zeitalters des Vitruvianismus‘ wiederum zu betonen. Er weist nach, daß Schinkel durch seinen Lehrer Heinrich Gentz, dessen Einfluß bisher zu wenig beachtet wurde, noch ganz in der vitruvianischen Tradition ausgebildet wurde und auch selbst, z. B. im Text zu den ‚Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker‘ 1821, die Säulenordnungen durchaus noch in diesem Sinn behandelte, auch wenn er im Ganzen kein strenger Vitruvianer mehr war.

Palladio und Schinkel sieht Forssman – am Anfang und Ende dieser Epoche – darin parallel, daß das gebaute Werk, veröffentlicht, als Beispiel für die in einem Lehrgebäude zusammengefaßte Theorie stehen sollte. Dabei definieren die alten vitruvianischen Begriffe *utilitas*, *firmitas*, *venustas* – deren Ausgewogenheit bei Palladio die, wie Forssman schön sagt, „anschauliche Humanität seiner Architektur“ ausmacht – auch noch bei Schinkel das Wesen der Baukunst. Allerdings ist die Ausgewogenheit seit Durand zugunsten einer funktionellen Abhängigkeit der Schönheit von der Zweckmäßigkeit gestört. Schinkel durchdenkt das Verhältnis neu auf der Basis der klassizistischen Nachahmungslehre („Darstellung des Ideals der Zweckmäßigkeit, das ist der Charakter oder die Physiognomie eines Bauwerks“), und im Gegensatz zu Palladio hat er „daran, daß sich die Architektur auch im 19. Jahrhundert allein auf die Antike begründen und in Regeln fassen lasse,... zuletzt selbst den Glauben verloren“.

Dies ist richtig. Ob es, wie Forssman meint, der wesentliche Grund war, daß Schinkels Lehrbuch unvollendet blieb, kann man angesichts der großartigen, Schinkels oft geäußerte Verpflichtung zum Neuen so eindrucksvoll bestätigenden späten Lehrbuchzeichnungen bezweifeln. Jedenfalls liegen zwischen Palladio und Schinkel zwei wesentliche Zäsuren: die eine, um 1750, als man in den Tempeln von Paestum ‚die Klassik‘ entdeckte und ‚den Klassizismus‘ zu bauen begann, behandelt Forssman ausführlich. Kaum angedeutet wird die andere um 1810 zwischen den von Siegfried Giedion 1922 als ‚Spätbarocker und romantischer Klassizismus‘ bezeichneten Phasen.

Die erste bedeutet für den in diese Zeit hineinwachsenden Schinkel, daß er sich theoretisch ausschließlich auf die Griechen berief, auch wenn er in der Praxis nicht ganz auf römische Motive verzichtete; die zweite, daß er klassizistische Formen meist eben nicht nach vitruvianischen Regeln, sondern freier, nach subjektiven Vorstellungen, verwendete.

Gut argumentiert Forssman im Kapitel ‚Klassizismus und Stilgeschichte‘ gegen das monokausale, zwanghafte Wölfflinsche Stilverständnis und betont, ganz im Sinne Schinkels, die „Freiheit des einzelnen schöpferischen Menschen“ als „erste Voraussetzung für Veränderungen“. Diese Veränderungen, um so deutlicher als Entwicklungen sichtbar, je kleiner der betrachtete zeitliche und räumliche Abschnitt ist, zeigen sich nur *a posteriori* als Stilwandel, sind aber nicht vorauszusehen. Große, durch Menschen oder Ereignisse ausgelöste Anstöße können ein neues Zeitalter hervorbringen. Für den Klassizismus nennt Forssman drei: die *Aufklärung* – Zweifel an den überkommenen Regeln, Reformideen in der Architektur (Laugier); die Entdeckung der *Tempel von Paestum* als wahres Vorbild und damit die Möglichkeit eines doktrinären Klassizismus (Dorismus); *Piranesis* ‚*Vedute di Roma*‘ als vorromantische „Vision einer Stadt, die für Giganten errichtet, aber von kleinen mißgestalteten Menschen bevölkert wurde“ und damit als Ausgangspunkt für die in der Académie de France in Rom entstandene Megalomanie der ‚Revolutionsarchitektur‘. Der *Landschaftsgarten* wird zwar erwähnt, aber m. E. nicht in seiner wirklichen Bedeutung gerade für die humane Seite des Klassizismus gewürdigt. Hier suchte man die Natur, und auch die Antike wurde, wie es Goethe formuliert, als ‚natürlichste Natur‘ verstanden – nicht zufällig war die erste strenge Antikennachahmung der der Freiheit gewidmete ‚griechische Tempel‘ im Park zu Stowe. Auch blieb die Einbindung eines Bauwerkes in einen Stimmungs-, aber auch Bildzusammenhang nicht auf die ‚fabbrica‘ beschränkt, sondern gab auch größeren Bauten eine zusätzliche Dimension, die gerade bei Schinkel deutlich zutage tritt.

Bei der Betrachtung von Schinkels Werken zeigt Forssman neben der historischen auch eine sympathische menschliche Einfühlung, die Leistungen und Probleme oft überzeugend einfach erklärt und dem Verständnis des Lesers den Weg bahnt.

In der Gliederung nach architekturtheoretischen Begriffen hat Forssman „das kategorische Verstehen mit historischem Vorgehen“ verbunden, d. h. die Kapitelfolge spiegelt zum Teil auch die chronologische Entwicklung. Die Sicht von der Architekturtheorie her ist neu und interessant, auch wenn naturgemäß die Überschriften den Inhalt der Kapitel nicht immer ganz abdecken.

Beim ‚*Historischen und Poetischen*‘, der Frühzeit bis zum Stilwandel zu einem erneuten Klassizismus 1816, ist Forssmans Ergebnis, daß Schinkel auf der ersten Italien- und Frankreichreise 1803–5 das Historische entdeckte und daß ihn danach die romantische Kunsttheorie beide Begriffe als Werte in der Architektur sehen lehrte. In der nun einsetzenden Bautätigkeit Schinkels sieht Forssman ‚*Das Charakteristische*‘ in den Hauptwerken (Wache, Schauspielhaus, Museum, Nikolaikir-

che Potsdam) darin, daß sie jeweils dem Wesen einer der vitruvianischen Säulenordnungen entsprechen. Die Unterscheidung zum Abschnitt ‚Das Zweckmäßige‘ betrifft bei Forssman Baugattungen – in der Sprache der Schinkelzeit etwa zwischen ‚Prachtbau‘ und ‚Landbau‘. Hier geht die Einteilung nicht recht auf, denn die Begriffe betreffen nicht verschiedene Gattungen, sondern verschiedene Aspekte an ein- und demselben Bau: das Zweckmäßige die Disposition, der Charakter (vgl. Schinkels oben zitierte Worte zum dargestellten Ideal der Zweckmäßigkeit) die Erscheinung. Forssman begründet seine Trennung damit, daß Schinkel die Bauten für triviale Zwecke anders charakterisiert habe als die ‚Prachtbauten‘, aber es kommt noch hinzu, daß dieser Abschnitt mit ‚Bauten für Handel, Verwaltung und Unterricht‘ auch zeitlich weiter reicht, in eine Phase Schinkels um 1830 hinein, in der sich seine Formensprache vom vitruvianischen Klassizismus wegentwickelt. Der Abschnitt ‚Höhere Baukunst‘ behandelt Schinkels späte klassizistische Monumentalentwürfe und die späten theoretischen Äußerungen zum geplanten Architektonischen Lehrbuch.

Im wesentlichen erreicht Forssman ein vertieftes Verständnis von Schinkels Werken, wie er es sich vorgenommen hatte.

Schinkels Bauten (aber, was Forssman nirgends ausspricht: eigentlich nur die der mittleren Phase von 1816–etwa 1826) erweisen sich als stärker von der Tradition, von theoretischen Überlegungen aus der klassizistischen Kunstlehre bestimmt, als man früher glaubte, und oft decken sich die allgemeinen Worte wie ‚Anmut, Heiterkeit‘ noch mit dem, was die Vitruvianer darunter verstanden. Nicht sichtbar auf den ersten Blick, aber glaubhaft begründet, erscheint der Speisesaal des Prinzen August (1816) als *oecus corinthicus*, die ionische Kolonnade des Museums als die Künsten gemäße Ordnung.

Die von Forssman aufgezeigten Beziehungen von Kirchenentwürfen Schinkels zu den von Klenze 1822 veröffentlichten Mustern und zu Londoner Kirchen aus dem Fonds der ‚Commissioners‘ Act‘ sind eines der interessanten Beispiele für die enge Verflechtung mancher Baugedanken Schinkels mit denen zeitgenössischer Architekten. Freilich ist immer wieder aufregend, wie diese Anleihen in Schinkels Händen unter der vollkommenen Konsequenz seiner Entwürfe, bei denen kein Teil beziehungslos neben einem anderen steht, auch wieder verschwinden.

Die Beziehungen zu den französischen Kollegen während des Parisaufenthaltes 1826 hat Forssman sehr genau aus den Quellen dargestellt.

Wenn nach dem lebendigen Gang durch Schinkels Welt beim Leser Wünsche offen bleiben, so vielleicht hinsichtlich Schinkels spezifischer Formensprache und Entwicklungsphasen.

Der von Forssman natürlich auch bemerkte ‚spezifische Schinkel-Stil‘ wird selten an einzelnen Gebäuden beschrieben – besonders die Wohnbauten kommen in dem Koordinatensystem aus antiken Würdeformeln und Zweckmäßigkeit nicht ganz zu ihrem Recht. Die Meisterschaft, fast nur durch Proportionen, mit wenigen belebenden Formen einem Baublock die spröde Eleganz, den „Hauch ächt griechischer Grazie“ (so Ernst Guhl 1859) zu verleihen, wird erst gegen Ende des Buches,

im Zusammenhang mit der Kunsttheorie, angesprochen: „Trotzdem war Schinkels Umweg über die Abstraktion nicht überflüssig... Sein kritisches Verständnis wurde dadurch geschärft und fraglose Nachahmung der Antike unterbunden... Statt auf fertige Modelle konnte er sich auf die Grundsätze stützen, die er aus der klassischen Architektur abgezogen hatte ... Einfachheit konnte auch bedeuten, daß die Rückverwandlung der Abstraktion in ein lebendiges Kunstwerk mit Hilfe klassischer Formen auf ein Minimum reduziert blieb, d. h. daß sich die Konstruktion nur durch ihre Verhältnisse und durch Kunst am Bau als ‚griechisch‘ zu erkennen gab...“

Entwicklung ordnet Forssman den „durchgehenden Tendenzen“ bei Schinkels Werk und den zweckgebundenen Ausprägungen unter. So schließt der sehr gute Abschnitt über die Bauakademie und die Bibliotheksentwürfe: „Die wenigen Bauwerke, die sich in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre um die Bauakademie gruppieren, dürfen nicht für sich betrachtet und als Ausfluß einer neuen Stilstufe in Schinkels persönlicher Entwicklung gedeutet werden. Im gleichen Zeitraum entstanden sowohl überwiegend klassizistische Bauwerke wie die Nikolaikirche oder die Hauptwache in Dresden, als auch neugotische Landhäuser wie der Umbau von Schloß Kurnik bei Posen. Ideale Zweckmäßigkeit war bei der Bauakademie der Ausgangspunkt des Entwurfes gewesen. Hätte Schinkel an derselben Stelle einen anderen Zweck zu erfüllen gehabt, etwa einen Palast für einen Prinzen zu bauen, wäre das Ergebnis auch entsprechend anders ausgefallen“. So sieht Forssman auch die von Peschken als ‚technizistisch‘ bezeichnete Lehrbuchfassung als eine thematische Eingrenzung auf die Aufgabe, Formen aus der Konstruktion zu entwickeln, und nicht als Entwicklungsstufe.

Ohne das zu bestreiten, kann man doch eine deutliche, oft von Jahr zu Jahr sichtbare Entwicklung Schinkels erkennen. Sie zeigt sich in seinen klassizistischen Entwürfen ebenso wie in den stärker konstruktiven. Schon die vier Jahre zwischen Bauakademie (1831) und Bibliotheksentwurf (1835) spiegeln eine Veränderung, und es ist nicht müßig, dem nachzugehen, weil sich der persönliche Entwicklungsprozeß und die Schwingungen des Zeitgeistes in ihnen niederschlagen.

Am eindruckvollsten gelingt Forssman die Charakterisierung Schinkels vom Bereich der Architekturtheorie her. So gehören die Kapitel ‚Notizen über Architektur und Weltanschauung‘ (S. 58–64) über sein Verhältnis zu Hirt und zur romantischen Kunsttheorie, oder ‚Architektur als Wissenschaft und Kunst‘ (S. 211–213) über die späten zum Lehrbuch gehörigen Äußerungen zu den vorzüglichsten des ganzen Buches. Der weite Horizont, der klare sachliche Blick, das konkrete Denken Schinkels treten imponierend hervor. Natürlich war es nicht möglich, Schinkels Kunsttheorie in diesen kurzen Abschnitten auszuschöpfen. Auch versagt sich Forssman eine Interpretation des großen, bei Wolzogen (Bd. 3, S. 373–378) abgedruckten Entwurfs zum Lehrbuch-Vorwort im Ganzen. Einzelne Punkte werden immer wieder berührt, so die Frage des Schöpferischen, der ‚Fehler der rein radikalen Abstraktion‘ das ‚Historische und Poetische‘, aber der Gesamtton, die vorsichtige, sehr schwierige Gratwanderung eines gewissenhaften Künstlers, der die Über-

macht der Geschichte (nicht nur der griechischen), Gefahr und Reiz des Historismus fühlt und durch Anspannung seiner geistigen und schöpferischen Kräfte mit großer Disziplin bekämpft, kommt darin nicht heraus. Zum ‚Historischen und Poetischen‘ sei noch eine Ergänzung erlaubt. Forsman weist auf August Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesung von 1801, worin er jeder Kunstgattung einen poetischen Teil neben dem mechanischen zubilligt, als Quelle hin. Schlegels Gedanken hängen aber sicher mit Goethes nachgelassenem, 1795 geschriebenen Fragment ‚Baukunst‘ zusammen, worin er, ausgehend von der Betrachtung Palladios, den höchsten Zweck der Baukunst, durch Überbefriedigung des Sinnes ... einen gebildeten Geist bis zum Erstaunen und Entzücken zu erheben“ als den „poetischen Teil der Baukunst, in welchem die Fiktion eigentlich wirkt“ bezeichnet. Auch Schinkel kannte gewiß diese Gedanken Goethes, die sich konkreter auf die Architektur beziehen als die Schlegels. Man darf sie von Datum und Anlaß her nicht romantisch nennen, es gab eben fließende Übergänge. Daß Schinkel um 1834 das ‚Historische‘ neben das ‚Poetische‘ setzte, zeigt das veränderte Bewußtsein seiner Zeit, in der der antike Formenkanon nicht mehr unreflektiert als Norm galt.

Forssmans Buch, so gehaltvoll lehrreich und anregend zu lesen, ist auch äußerlich gut und mit wohlthuender Sorgfalt ausgestattet.

Eva Börsch-Supan

GOERD PESCHKEN, *Das Architektonische Lehrbuch*. (Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk, hg. von Margarete Kühn) München–Berlin, Deutscher Kunstverlag 1979. 184 Seiten, 300 Abb.

Es ist erfreulich, daß in der schon jahrzehntelang laufenden Reihe des „Lebenswerkes“ Schinkels auch der theoretisierende Architekt berücksichtigt wurde, denn Schinkel, der sich wie wohl kaum ein anderer bemüht hat, seine Praxis auf einer von der Vernunft kontrollierten theoretischen Basis aufzubauen, wäre bloß in seinen tatsächlich errichteten und geplanten Bauten nicht vollständig dokumentiert. Seine hohe Bedeutung als Lehrer und diskutierender Kollege beruht auf dem Streben nach einer sinnvollen Verknüpfung aller Aspekte der Architektur von den philosophisch-abstrakten bis hin zu den baupraktischen, handwerklichen und sogar bis zur Natur selbst, die sich im Material zur Geltung bringt. Diese umfassend reflektierende und beobachtende Bemühung um die Architektur hätte ihre Summe in einem architektonischen Lehrbuch finden sollen, das er schon sehr früh, während seiner Italienreise, ankündigte, und das ihn offenbar Zeit seines Lebens beschäftigt hat. Die Vorarbeiten zu diesem Werk, die er hinterließ, sind sehr umfangreich, aber fragmentarisch. Man bedenke die einzigartige Situation: Schinkels ungeordnetes, unredigiertes, ungegliedertes, unkommentiertes Material, das noch dazu undatiert und in vielen Fällen nicht einmal eindeutig als dem Lehrbuch zugehörig identifizierbar ist, andererseits die Neugier der Kunsthistoriker, mehr über den