

wenigen effektvollen Kontrastmitteln auskommen. Im Gropius-Bau wird Schinkels Bühnenbildreform anschaulich, in der Orangerie werden die Aquatintastiche nach Schinkels Bühnendekoration unter Einbeziehung einiger Originalentwürfe als Bilder ausgestellt.

Der Katalog der Orangerie-Ausstellung, nahezu gleichgewichtig dem Ostberliner Katalog, bietet ein merkwürdiges Phänomen, den Abdruck zweier älterer Abhandlungen: Von Herman Grimm über Schinkel als Architekt der Stadt Berlin (Rede zum Schinkel-Fest 1874) und von Paul Ortwin Rave über Schinkel als Beamten (1932), beide über Themen, deren heutige Sicht der historischen Sachverhalte schon wichtig wäre. Ähnlich bietet auch Helmut Börsch-Supan eine lebendige Zusammenfassung über Schinkels Persönlichkeit und Werk in herkömmlichen Bahnen; die Jugendarbeiten Schinkels gäben Anlaß genug, über die Fixierung auf Friedrich Gilly einen weiteren Kreis von Einflüssen neu abzutasten. Lucius Grisebach hat hierzu bereits Andeutungen gemacht (Kat. S. 58 f.). Besonders hervorzuheben sind die Beiträge von Winfried Baer, auch mit dem Versuch, das im Gegensatz zu Leo von Klenze nicht eindeutige Verhältnis Schinkels zum Empire in den Möbelentwürfen angesprochen zu haben.

Einzige Ergänzungen zum Katalog: Bei Kat. Nr. 40, Entwurf zur Gertraudenkirche in Berlin fehlt ein Hinweis auf den Alternativentwurf in klassischen Formen. Bei der Charakterisierung des Skizzenbuchs Kat. Nr. 115, das Schinkel mit 17/18 Jahren zusammengetragen hat, wird ein drastisches und schlechtes Gedicht erwähnt, „das wenig zu unserer Vorstellung vom liebenswürdig-vornehmen Schinkel passen will“, eine seltsame Aussage für einen Historiker. Zu Kat. Nr. 137, Schinkels Vorzeichnung ist keine „verschollene Naturstudie“, sondern im Skizzenbuch A/15 vorhanden (hierzu P. O. Rave, in: Zeitschr. f. Kunstgesch. 1. 1932, S. 137). Abb. zu Kat. Nr. 158 als 157 bezeichnet. Bei Kat. Nr. 187 handelt es sich um einen Entwurf für die Kirche in der Neustadt von Magdeburg, hierzu noch eine Skizze in SM XLII/30.

Georg Friedrich Koch

KARL FRIEDRICH SCHINKEL 1781—1841

Staatliche Museen zu Berlin/Hauptstadt der DDR in Zusammenarbeit mit den Staatlichen Schlössern und Gärten Potsdam-Sanssouci und mit Unterstützung des Instituts für Denkmalpflege in der DDR, Ausstellung im Alten Museum, 23. Oktober 1980—19. März 1981; wiss. Gesamtbearbeitung, Konzeption von Katalog und Ausstellung, sowie Redaktion Dr. Gottfried Riemann, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen. 426 Seiten, 24 farbige und zahlreiche schwarzweiße Abbildungen. (Mit 3 Abb.)

Sch.s 200-jähriges Geburtstagsjubiläum (13. 3. 1781) ist der Anlaß, sich in Ost und West des „Staats- und Star-Architekten Preußens“ (Goerd Peschken, in: Die

Zeit, Nr. 12, 13. 3. 81) zu erinnern. Im Jahre 1781 wurden aber auch Sch.s Freunde Achim v. Arnim und Peter Beuth geboren, starb G. E. Lessing und erschien Kants „Kritik der reinen Vernunft“; ein Jahr später, 1782, baute James Watt die ersten seriellen Dampfmaschinen und überließ Schiller „Die Räuber“ zur Uraufführung (so zu vergleichen in der synoptischen Zeitchronik des Kataloges, S. 393).

Derartige Ereignisse führen uns bereits die Spannweite und Widersprüche der Epoche des sog. „Romantischen Klassizismus“ vor Augen, als deren Protagonist Sch. gefeiert wird. Im Rückgriff auf August Grisebachs immer noch lesbare Sch.-Monographie von 1924 (unveränderte Neuauflage im Piper-Verlag München 1981) warnt Peschken (a.O.) gerade im Sch.-Jahr vor stereotyper Glorifizierung, „wie bei Heldenverehrungen üblich, ihn [Sch.] immer noch mehr zu vergrößern, was weder für sein Andenken noch für uns gut ist“. Auch Joachim Fest kommt zu dem wenig schmeichelhaften Urteil, Sch. sei „wirklicher in seinen Ideen als in seinen Werken“, „was man preußische Romantik nennt, ist im Grunde ein Konfliktphänomen: die Umsetzung von Epochenwidersprüchen in Kunst“ (in: FAZ, Nr. 56, 7. 3. 81). Die überquellende Sch.-Literatur im Aufwind des neuen Interesses am 19. Jahrhundert, aber auch den Mangel eines eigenen tieferen Sch.-Verständnisses bezeugt die Bilanz der 1980/ 81 zumeist im Westen veröffentlichten Bücher von Autoren der alten Garde: Dazu gehören der Nachdruck klassischer Sch.-Monographien von G. F. Waagen (Reprint der Ausgabe im Berliner Kalender von 1844, Düsseldorf 1980), von Grisebach (s.o.), von P. O. Rave (Nachdruck der Ausgabe von 1952, bearb. v. Eva Börsch-Supan, München 1981) und H. G. Pundt „Schinkel's Berlin, A Study in Environmental Planning“ (Cambridge, Mass. 1972, dt. Übersetzung Berlin 1981) sowie der Reprint der „Sammlung architektonischer Entwürfe“ von 1866 (Originalgröße, Berlin u. Chicago 1981); eine Auswahl von 50 verkleinerten Tafeln der Ausgabe Potsdam 1841—43 erschien 1980 im arani-Verlag, West-Berlin, in Kooperation mit dem Zentralantiquariat in Leipzig; im West-Berliner Rembrandt-Verlag erschien 1981 eine Reprint-Auswahl der Entwürfe „Berlin und Potsdam“ (1. Auflage 1973).

Hinzu treten die „53 Photographien aus dem Jahre 1886“ des Berliner Photographen Hermann Rückwardt in der Reihe der bibliophilen Taschenbücher (Nr. 170, Dortmund 1980) sowie ausgewählte Sch.-Bauten (ohne die Bauakademie allerdings) in Berlin und Potsdam im 19. Jh. mit Meßbildphotographien, bearb. v. W. Volk, hg. v. der Bauakademie der DDR, erschienen in Stuttgart 1981. Der Mittenwalder Mäander-Verlag schreibt zur Subskription A. v. Wolzogens dreibändige Edition „Aus Schinkels Nachlaß, Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen“, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1862—63 aus, sowie den „Katalog des künstlerischen Nachlasses ... im Beuth-Schinkel-Museum in Berlin“, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1864. Der kommentarlose Wolzogen-Nachdruck ist problematisch und muß aphoristisch bleiben, da Wolzogens Edition Lücken und Fehler aufweist, wie Gottfried Riemanns neuere Bearbeitungen zeigen: die vorzüglich kommentierte Neuausgabe von Sch.s „Reisen nach Italien, Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle“, Berlin-Ost 1979, sowie Sch.s Tagebuch der Reise nach England in

Riemanns ungedr. Diss. „K. F. Schinkels Reise nach England im Jahre 1826 und ihre Wirkung auf sein architektonisches Werk“, Halle-Wittenberg 1967 (vgl. ders. in: Forschungen und Berichte, Bd. 15, 1973, S. 79 ff).

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Sch. muß von dem seit 1931 vorbereiteten „Sch.-Lebenswerk“ ausgehen, dessen sukzessive Edition seit 1939 von P. O. Rave, seit 1968 von Margarete Kühn in West-Berlin betreut wird. Ein erweiterter Nachdruck der drei Berlin-Bände von P. O. Rave erscheint gerade im Deutschen Kunstverlag. Bisher erschienen 14 (von insgesamt 22) Bänden, zuletzt von Peschen „Das Architektonische Lehrbuch“, Berlin und München 1979. Der (gesamtdeutsche) Sch.-Ausschuß schrieb 1941 im Vorwort des 1. Berlin-Teilbandes: „Ein großes Sammelwerk soll entstehen, das unter Verzicht auf eigene Werturteile umfassend und rein den Tatbestand festlegt für das Gesamtwirken dieses größten preußischen Baukünstlers.“

Das „Lebenswerk“ blieb auch die Voraussetzung zur umfangreichen und bestbestückten Sch.-Ausstellung dieses Jahres im Alten Museum. Die zeitliche Paralleltät mit den West-Berliner Sch.-Ausstellungen der Staatl. Schlösserverwaltung und Nationalgalerie in der Orangerie von Schloß Charlottenburg (13. 3.-13. 9.81) und der Ausstellung im Martin-Gropius-Bau (13. 3.-17. 5.81) blieb allerdings nur von kurzer Dauer: Die Sch.-Ausstellung in Ost-Berlin schloß vorzeitig bereits am 19. (statt am 29.) März. Man fühlte sich erinnert an die trotzige Abgrenzung eines „sozialistischen Erbes“, das sich „so umfassend wie unverfälscht die besten kulturellen Werte des deutschen Volkes seit dessen Herausbildung an(eignet)“ (Hans Koch, zit. nach S. Wirsing, „Die deutsche Mein-und-dein-Frage“ in: FAZ, Nr. 83, 8. 4. 81). Etwas behutsamer rechtfertigte Harri Nündel, damaliger Direktor der Sammlung der Zeichnungen im Alten Museum, das Ausstellungsunternehmen mit Hinweis auf Sch.s Disziplin und Ästhetik, die auf die gesamte Umwelt einwirkte und zum erzieherischen Programm des (preußischen) Staates gehörte (in: Aspekte, Sendung vom 2. 1. 81).

Das lang verdrängte preußische Vermächtnis wird nun aber seit Jahren von den DDR-Kulturbehörden zu neuem Glanz poliert, wovon gerade Sch., „der Baumeister Berlins“, profitiert. Zu erinnern sei an die Rückführung von Rauchs Reiterstandbild Friedrichs d. Gr. auf dem angestammten Platz Unter den Linden, wo es sich seit dem Winter 1980 befindet. Zum 150. Todestag (am 29. 6. 1981) wird in Sichtweite des „Alten Fritz“ das Bronzedenkmal des Frh. vom Stein (ursprünglich seit 1875 auf dem Dönhoffplatz in Berlin) zwischen Schloßbrücke und ehem. Kronprinzenpalais aufgerichtet. Das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt ist eingerüstet und wird unter Beibehaltung der Fassaden im Innern zu einem Konzertsaal umgebaut, die Friedrich-Werdersche Kirche bleibt dagegen noch länger eine Ruine.

Große Anstrengungen werden auch unternommen, die Sch.-Bauten in Potsdam, Schloß Charlottenhof und die Römischen Bäder aus dem Gesamtetat der Potsdamer Verwaltung von 5. Mill. Mark wiederherzustellen. Im Hofgartenhaus der Römischen Bäder wird eine Sonderausstellung „Schinkel in Potsdam“ (9. 5.-15. 10.

81) aufgebaut, zur gleichen Zeit soll in der Orangerie des Neuen Gartens eine Ausstellung zur Plastik der Sch.-Zeit zusammengestellt werden. Das Innere der Nikolai-Kirche, die bereits 1953—60 eine neue Kuppel erhielt, wird im Laufe dieses Sommers völlig renoviert sein. Das größte denkmalpflegerische Interesse gilt der Wiederherstellung des Alten Museums und des Lustgartens mit dem ursprünglichen Rasen-, Wege- und Brunnensystem, obgleich Raschdorff's Neubau des Berliner Domes (ab 1893) und der Abriß des Schlosses die urbanistische Situation der Sch.-Zeit völlig entstellt haben (Informationen hierzu in: „Architektur der DDR“, H. 2, 1981, Sch. gewidmet).

Den Zugang zum Lustgarten über die Schloßbrücke werden wohl bald die vom West-Berliner Senat kürzlich zurückgegebenen Schloßbrückenfiguren akzentuieren (Peter Springer, Schinkels Schloßbrücke in Berlin, Zweckbau und Monument, Berlin 1981). Die seit 1934 versetzte Granitschale steht bereits wiederum vor der Treppe des Museums. Das Museum am Lustgarten selbst war unter Beibehaltung der Fassaden, des Treppenhauses und der Rotunde (Abb. 3a) im Innern völlig neu gestaltet und 1966 als Verwaltungs- und Ausstellungsraum des Kupferstichkabinetts, der Sammlung der Handzeichnungen und des Schinkel-Nachlasses eingeweiht worden. In der damals weitgehend hergestellten Rotunde (ihre Kassettenzone erscheint in Form und Kolorit nicht geglückt) wurden Ende 1980 die 16 erhaltenen antiken Statuen wieder aufgestellt. Daß weitere Antiken wie ursprünglich hier untergebracht werden, bleibt wünschenswert. Die Arbeiten an der Portikus einschließlich der vergoldeten Bronzeinschrift sind abgeschlossen; hier sollen nach und nach die stark beschädigten Künstlerstatuen (insgesamt 12) Platz finden. Man beginnt mit Fr. Tiecks Sch.-Standbild von 1842, das in bevorzugter Position die Mittelachse des Ausstellungsrundganges einnahm (außer Kat.). Die Anbringung der Freskenfragmente in der Säulenhalle erwies sich als unmöglich.

Die Wiederherstellung all dieser Denkmäler ist nur zu begrüßen, wenn auch der Abriß der Bauschule 1961/62 zugunsten des DDR-Außenministeriums nicht zu verzeihen ist. Zum Glück wurde auf eine Darstellung von Sch.s bedeutendstem Zweckbau in der Ausstellung nicht verzichtet (Nr. 237—243).

Der engste Zusammenhang zwischen der Pflege des preußischen Klassizismus und der Sch.-Ausstellung im Alten Museum war eigens gewünscht. Eine Foto-Dokumentation u. a. zur Zerstörung und Wiederherstellung von Sch.-Bauten wie dem Schauspielhaus, die dem Rundgang etwas unvermittelt angegliedert war, sollte den aktuellen Leistungsstand der Denkmalpflege verdeutlichen. Eberhard Bartke, Generaldirektor der Staatl. Museen Berlin, erklärt ferner im Katalog-Vorwort (S. VIII), die Ausstellung würdige nicht allein Sch., sondern auch den 150. Jahrestag des am 3. 8. 1830 eröffneten Alten Museums, des ersten Gebäudes der „Museumsinsel“. Dieser doppelte Anlaß gab dem wissenschaftlichen Ausstellungspersonal von den Staatl. Museen, vom Institut für Denkmalpflege, von der Schloßserverwaltung in Potsdam-Sanssouci u. a. die nötige Verpflichtung und das Engagement, sich konzentriert mit dem gesamten Lebenswerk Sch.s zu beschäftigen.

Die meisten der über 650 Ausstellungsstücke wurden aus den 3000 Blättern des Sch.-Nachlasses im Alten Museum ausgewählt, der nach Sch.s Tod durch Kabinettsordre vom 16. 1. 1842 vom preußischen Staat erworben worden war. Dieser Bestand wurde ergänzt durch farbige Blätter, Zeichnungen und Möbel aus den Schlössern und Gärten von Potsdam-Sanssouci, vom Kunstgewerbemuseum Schloß Köpenick, vom Märkischen Museum Berlin u. a. Leihgebern. Besonders beachtenswert sind die bisher wenig gewürdigten Leihgaben aus dem Potocki-Archiv in Krakau (Nr. 544—546), aus der Plankammer des Staatsarchivs in Potsdam (Kirche und Schloß Neuhardenberg, Nr. 529—534) sowie die Gemäldekopien aus dem Hotel Elephant in Weimar (Nr. 99 a, b). Letztere sollten gemeinsam mit dem einzigen im Osten befindlichen Original-Gemälde (Nr. 641) Sch.s bisher unterschätzte Bedeutung als Maler stärker ins Licht rücken und den Vergleich mit den Entwürfen für die Bühne erlauben. Die Leihgabe des Münchner Dom-Bildes von 1813 (Neue Pinakothek), das die ausgestellten Kathedralentwürfe Sch.s ideal ergänzt hätte, scheiterte erst im letzten Augenblick an verwaltungstechnischen Engpässen.

Die von Gottfried Riemann konzipierte wissenschaftliche Gesamtbearbeitung machte aus der Not (fehlende Gemälde und Überangebot an Entwürfen) eine Tugend und hielt sich an Sch.s eigene Devise: Die Skizze wirke „oft so viel mehr und höher“, als die Ausführung, „weil in letztere vieles mitaufgenommen wird, was man füglich entbehren könnte, in der Skizze hingegen nur das Notwendigste, die Phantasie Anregende“ (Wolzogen, III, S. 353).

Die Ausstellung, die alle Säle des Hauptgeschosses füllte, begann mit „Ausbildung, Lehrer, Vorbild“, behandelte schwerpunktmäßig einige Hauptbauten in ihrer Entwurfsgeschichte (Schauspielhaus, Altes Museum, Bauschule, Nikolai-Kirche u. a.) und endete nach gewichtigen Komplexen zu Innendekoration, Kunsthandwerk und Möbeln mit den Entwürfen zur Akropolis und zum Schloß Orianda. Letztere wurden gemeinsam mit den Rekonstruktionen von Villen nach Plinius etwas mißverständlich als „Späte Utopien“ deklariert, obwohl bereits Grisebach (a. O., S. 158, 168) richtigstellte, daß damals „eine Bebauung der Akropolis nicht als Sakrileg“ empfunden wurde und die Ablehnung des Krim-Projektes durch die launische Zarin Sch. „besonders schmerzlich“ gewesen sei.

Die chronologische und nach Gattungen (Kirche, Denkmal, Zweckbau, Möbel, Kunsthandwerk) geordnete dichte Folge der Unternehmungen wurde konsequent beibehalten, auch wenn es sich um zusammengehörige, aber zeitlich weitgestreckte Aufträge handelte: Wie die Bebauung des Lustgartens (Nr. 148, 149; Abb. 3 b) mit der Schloßbrücke (Nr. 146—147), der Granitschale (Nr. 150), dem Dom (Nr. 151—153), dem Museum (Nr. 214—231) und dem Neuen Packhof (Nr. 187—188) oder die Entwürfe zu einem Denkmal für Friedrich d. Gr. (Nr. 11, 179, 180, 654). Gerade mit letzteren beschäftigte sich Sch. sein ganzes Leben. Die im Katalog durch Orts- und Personen-Register sowie durch Querverweise gesicherte Zusammengehörigkeit ist sicher mühsam zu rekonstruieren, förderte aber entschieden die Aufmerksamkeit, sich das zwischen Romantik und Klassik, Ideal

und Zweck ein- und auspendelnde Stilvermögen Sch.s als Konstante einzuprägen. Die nicht in einem Porträtkabinett vereinte, sondern den einzelnen Werkgruppen zugeordneten Porträtstiche, Marmorbüsten und Handbücher lenkten den Blick auf jene Zeitgenossen, ohne deren Einsatz Sch.s Leistung nicht vorstellbar ist, etwa auf Friedrich Gilly (Nr. 10), Clemens Brentano (Nr. 98), Christian D. Rauch (Nr. 232 a), Friedrich Wilhelm IV. (Nr. 300, 484) oder Peter Beuth (Nr. 451 a, 451, 508). Die Abfolge der Entwürfe ergab kein neues, wohl aber ein lebendiges und wirklichkeitsnahes Sch.-Bild.

Gehen wir im Folgenden auf das vorzüglich gestaltete Text-Bild-Angebot des gebundenen Kataloges ein, der durch seine straffe, übersichtliche Ordnung, seine auf Information bedachten Texte, seine großformatigen Vorkriegsfotos und die Sch.-Bibliographie (S. 406—418) zu einem unentbehrlichen Handbuch der Sch.-Forschung gehören wird. Das Schwergewicht liegt auf den deutlich bevorzugten Denkmälern auf dem Gebiet der DDR und Ost-Berlin. Formal ist allein anzumerken: Die Bildtitel der entsprechenden Sch.-Entwürfe folgen meist nicht den Angaben im Stichwerk, die dort in der Regel anschaulicher und präziser den Gegenstand bezeichnen. Allerdings wird die Beschriftung eines jeden Blattes exakt vermerkt. Als einziger erwähnenswerter drucktechnischer Fehler ist die falsche Numerierung bei der auch noch seitenverkehrten Farbtafel Nr. 648 (=647) anzumerken. Es wird ferner nicht regelmäßig vermerkt, ob und in welchem Zustand die vorgestellten Bauten heute noch existieren, etwa der Komplex der Römischen Bäder (Nr. 276—286), die Berliner Grabdenkmäler für Prinz Louis Ferdinand (Nr. 178) und S. F. Hermbstaedt (Nr. 178 d), das Jagdschloß Antonin (Nr. 542) oder die Kirche in Straupitz bei Lübben (Nr. 588; eine erste Orientierung gibt der Führer zum Sch.-Jahr 1981, Schinkel in Berlin und Potsdam, hrsg. v. Senat in West-Berlin u. Arbeitskreis Schinkel 200, Text v. B. Stamm, Berlin 1981). In der Bibliographie und in den Katalogbeiträgen fehlt der Verweis auf die XIV. Europaratsausstellung „The Age of Neoclassicism“ (London 1972), in der erstmals Zeichnungen, Aquarelle und Möbel aus dem Sch.-Museum und aus Potsdam im Westen zu sehen waren.

Da die Ausstellung auf Sch. ausgerichtet bleibt, werden trotz der übergreifenden „Beiträge“ am Katalogende die Beziehungen Sch.s etwa zu Aloys Hirt (dessen Bedeutung als Architekt und Lehrer m. E. immer noch unterschätzt wird), zu den Brüdern Humboldt, zu Sulpiz Boisserée, auch zur gesamten Sch.-Schule (Gustav u. Wilhelm Stier, Ludwig Persius, Johann C. Costenoble, Friedrich A. Stüler) nur am Rande behandelt. (Hierzu s. Eva Börsch-Supan, Berliner Baukunst und Schinkel 1840—1870, Studien zur Kunst des 19. Jhs., Bd. 25, München 1977, und Ludwig Persius, Das Tagebuch des Architekten Friedrich Wilhelms IV., 1840—1845, hg. u. komment. v. ders., München 1981). Allein die Rolle des Kronprinzen, Sch.s begabtestem Schüler, gewinnt festere Konturen durch die Hinweise auf dessen Eingriffe etwa am Bau der Friedrich-Werderschen Kirche (Nr. 171), an der Nikolai-Kirche (Nr. 167), am Charlottenhof (Nr. 175 ff), an der Burg Stolzenfels (Nr. 324), an der sog. legitimistischen Fassung des Lehrbuches (S. 340 ff) und schließ-

lich an der Bebauung der Akropolis (Nr. 640). Das hier relativierte Vorurteil, die architektonische Leidenschaft des Kronprinzen habe sich einseitig in der Gotik zu erfüllen gesucht und auf diese Weise Sch. beflügelt, steht auch im Widerspruch zu einer Aussage von Klenze in München: Am 31. 8. 1819 berichtete dieser dem bayer. Kronprinzen Ludwig vom Besuch des preußischen Kronprinzen im Rohbau der Glyptothek: Der Gast aus Berlin legte „ein Beweis ab, wie falsch man diesen Fürsten als reinen ausschließlichen Bewunderer des Gothischen rühmte oder bezeichnete. Im Gegenteil habe ich sehr richtige Ansichten hierüber bei ihm gefunden, und glaube, daß die Baukunst deren enthusiastischer Liebhaber er ist, nur von ihm zu hoffen hat“ (Geheimes Hausarchiv München, Nachlaß Ludwig I., I A 36/I).

Kommen wir nun zu Sch.s Werk selbst, indem wir auswahlweise einige Denkmäler berücksichtigen. Zum Kapitel Möbel und Kunsthandwerk, das durch die Leihgaben aus Charlottenhof noch nie so gut präsentiert war, sei nur angedeutet, daß zahlreiche über Sievers hinausführenden Neubestimmungen gelangen (Nr. 334, 357, 367, 436 u. a.). Wohl wegen verspäteter Leihzusage konnten leider mehrere Vasen, Silbergefäße, Geschirre u. ä. aus den Schlössern bei Leningrad, die nicht publiziert sind, auch nicht in den Katalog aufgenommen werden.

Die ersten eigenständigen architektonischen Entwürfe Sch.s entwickeln sich unmittelbar aus den Zeichnungen nach Friedrich Gilly (Nr. 18—22). Hierzu gehört auch der erste ausgeführte Bau, der ruinös erhaltene Pomona-Tempel bei Potsdam von 1800/01 (Nr. 32, die Vorzeichnung zur Hauptansicht konnte erst jüngst entdeckt werden). Während der 1. Italienreise 1803/05, auf der über 400 Zeichnungen (knapp 30 sind ausgestellt) entstanden, darunter etwa 100 aus Sizilien, sammelte Sch. einen immensen Bildervorrat, der sich auf die Gemälde und Dioramenterwürfe auswirken sollte. Das „Panorama von Palermo“ von 1808 (Nr. 70, Stich; die Schaubilder sind verloren) gehört zu den frühesten der über 45 aufgeführten Arbeiten für den Berliner Theaterinspektor Karl W. Gropius (zuletzt Stephan Oettermann, *Das Panorama, Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a. M. 1980, S. 158 f.). Dieses Panorama, das Sch. „anfangs für eigene Rechnung aufstellte“ (Waagen, a. O., S. 343), lenkte nicht nur die Aufmerksamkeit des Königshauses auf den jungen Künstler, sondern schuf auch die Grundlage zur Anerkennung als Bühnen- und Landschaftsmaler. Das undat. Deckfarbenblatt einer „Böhmischen Gebirgskette in der Abenddämmerung“ (Nr. 84) stellt m. E. einen Entwurf zu einem Transparentbild für das Diorama dar, wie es besonders die für C. D. Friedrich gesicherten späteren Transparentbilder in der Dioramatechnik nahelegen. Zu erinnern ist ferner daran, daß Sch.s Ölbild „Mittelalterliche Stadt an einem Fluß“ von 1815 (Nr. 99 a, Ölkopie) 1830 von Gropius auch als Diorama präsentiert wurde (Erich Stenger, *Daguerres Diorama in Berlin*, Berlin 1925, S. 36 f.). Dieses Dombild, das in dem nicht erhaltenen Gemälde „Griechische Stadt am Meer“ (Nr. 99 b, Ölkopie) ein Gegenstück erhielt, wird hier nochmals zu Recht als Anspielung auf die Befreiungskriege interpretiert und dem „Napoleonischen Jahrzehnt“ zugeordnet. Man müßte jedoch Waagen (a. O., S. 336 f.) nennen, der als erster an die vom Volk begrüßte Rückkehr „eines deutschen Kaisers in seine

Pfalz“ erinnerte und in dem Turmpaar auf den Kölner Dom hinwies. Auch wiederholt dieses Bildpaar das Thema der seit 1945 verschollenen Zeichnungen-Pendants von 1811 „Der Morgen“/ „Der Abend“ (Abb. S. 49). Das Morgenland (=Antike) und das Abendland (=Gotik) werden hier wie dort gleichnishaft gegenübergestellt (der Rez. wird hierzu unter dem Titel „Ludwig I. von Bayern und die Gotik“ einen Beitrag in der Zeitschrift für Kunstgeschichte vorlegen).

Die im Panorama und in den Architekturgemälden aufgetragenen Schauplätze, Staffagen, optisch-perspektivischen Raumdehnungen und die inszenatorische Regieführung führen uns mitten in die Architektur Sch.s. Das auslösende Element neuer Aufträge in Berlin — dies sollte stärker betont werden — war der erfolgreich geführte Befreiungskampf. Er löste in allen deutschen Zentren die Aufbruchstimmung aus, die Beenken 1952 in den „Schöpferischen Ideen der Romantik“ definiert hat. Gerade die Neue Wache von 1815—18 (Nr. 140—145), Sch.s erstes klassisches Bauwerk in Berlin, ist diesem erstarkten preußischen Selbstbewußtsein zuzuordnen. Der Zusammenhang wäre noch deutlicher geworden, wenn man Eduard Gaertners Bilder des ausgeführten Zustandes mit Rauchs Statuen von Scharnhorst und Bülow v. Dennewitz hinzugezogen hätte. Eine (farbige) Fassung von 1835 befindet sich sogar im Märkischen Museum (vgl. Irmgard Wirth, Eduard Gaertner, Der Berliner Architekturmaler, Berlin 1979, Nr. 172). Noch faszinierender sind die Entwürfe Sch.s für einen gotischen Dom als Denkmal der Befreiungskriege von 1814—15 (Nr. 156—161 a). Als Standort hatte Sch. den Leipziger Platz vorgesehen, den bereits Gilly für sein Friedrichs-Denkmal von 1797 (Nr. 11) vorgeschlagen hatte. Als ein „Dom aller Deutschen“, konnte er nach Sch. auch nur „im erhabenen Styl der alten deutschen Baukunst“ (=Gotik) entworfen werden. Wie Koch (K. Fr. Schinkels architektonische Entwürfe im gotischen Stil 1810—1815, in: Z. f. KG., Bd. 32, H. 3/4, 1969, S. 262 ff.) nachgewiesen hat, wird dieser Dom verstanden als Heroon und als Gruft der deutschen Befreiungskämpfer, deren Tugenden in der figürlichen Dekoration beschworen werden. Zu Recht wird (S. 86) dazu auf die Walhalla verwiesen. Am Walhalla-Wettbewerb des bayer. Kronprinzen hatte sich Sch. 1815 mit (heute verlorenen) Entwürfen beteiligt, die Rauch, Brentano und der Kronprinz überschwänglich priesen. Noch 1824 ließ sich Sch. auf der Rückkehr von seiner 2. Italienreise von Klenze in München die Ausführungspläne zur Walhalla vorlegen (Brief Klenzes an König Ludwig I. vom 25. 11. 1824, GHA (wie oben) I A 36/II), während Friedrich Wilhelm IV. 1842 Daniel Ohlmüllers Walhalla-Pläne aus dessen Nachlaß erwarb (in: Schorns Kunstblatt, Nr. 83, 18. 10. 1842, S. 332).

Der Befreiungsdom blieb Sch.s wichtigstes (unausgef.) Frühwerk, dessen Raumkonzeption und figürliche Ausstattung (Erzengel Michael) wiederholt aufgegriffen werden (Nr. 164, Kirche auf dem Spittelmarkt; Nr. 171, Portal der Friedrich-Werderschen Kirche; Nr. 425 a, Medaille für Blücher; Nr. 626, Schloßkirche der „Residenz“). Im Kreuzbergdenkmal von 1821 (Nr. 178 a, man vgl. auch J. H. Hintzes Ölbild von 1829 im Schinkel-Pavillon) erfuhr dieses Vorhaben nur eine bescheidene Realisierung (Dennoch wählte die Landespostdirektion Berlin-West das Kreuz-

bergdenkmal als Motiv einer Sondermarke zum Sch.-Jahr, Ausgabebetrag: 12. 2. 1981). Es war nur konsequent, wenn Sch. in seiner Denkschrift wünschte, daß im Nationaldom Volksfeste „in einer hohen und würdigen Art stattfänden.“ Im Rückblick auf die belebende Wirkung von Festdekorationen muß nun aber (der getrennt verwaltete Sch.-Besitz verhinderte leider eine Gegenüberstellung) Sch.s Gemälde „Triumphbogen“ von 1817 (West-Berlin, Schinkel-Pavillon) erwähnt werden, wo im Hintergrund eben dieser Befreiungsdom die Volksmenge überragt. Die von dem römischen Bogen überwölbten Reiterstandbilder des Großen Kurfürsten (rechts) und Friedrichs d. Gr. (links) mahnen wie schemenhafte Kreuzritter an die große preußische Geschichtstradition, an die man 1814 mit der Rückführung der von Napoleon nach Paris verschleppten Quadriga des Brandenburger Tores anknüpfen konnte. Die Quadriga erscheint zwischen den Reitersockeln in der Bildmitte. Sch. selbst nannte das Brandenburger Tor das „griechische Tor“ und entwarf als neues Siegeszeichen für die Viktoria den adlerbekrönten Eichenkranz und das Eiserne Kreuz (Nr. 175). Die von Sch. entworfene Festdekoration anlässlich der Rückführung nach Berlin beschreibt am 6. 8. 1814 der damals anwesende Ringseis: „Zwischen je zwei Stämmen der mittleren von den sechs Linden ragte auf hohem Mast ein Adler empor und zwischen dieser endlosen Adlerreihe bewegte sich der Zug in den Lustgarten, wo der Altar errichtet war und die Predigt unter freiem Himmel gehalten wurde. Am Schlusse derselben fiel der König mit allen Garden auf die Knie und dankte dem Herrn, während alle Glocken geläutet und hundert Kanonenschüsse gehört wurden. Es war, so schrieb ich den Meinigen, eine große und rührende Szene, die an die Großheit und Pracht des katholischen Gottesdienstes erinnerte“ (Erinnerungen des Dr. Johann Nepomuk v. Ringseis, ges., erg. u. hrsg. v. Emilie Ringseis, Augsburg u. Regensburg, Bd. I 1886, S. 186).

Im „Triumphbogen“-Bild reagiert Sch. zunächst als romantischer Maler auf das Ereignis. Darüber hinaus finden sich alle Motive des Bildes überraschenderweise beim Alten Museum wieder, das ja wie die dorthin führende Schloßbrücke mit den 4 Siegergruppen an eben diesem Lustgarten errichtet wurde: In Sch.s 1. Entwurf zum Museum (Nr. 216, 217) werden die Wangen der Freitreppe ebenfalls mit Reiterstandbildern, diesmal des regierenden Königs und des Kronprinzen, besetzt; der Granitschale entspricht der Brunnen, dem Treppenhaus des Museums die Aussichtsplattform unter dem Bogen, die (18) preußischen Adler über dem Portikusgesims tauchen an den vier Gesimsecken des Bogens auf, der geflügelte Genius (Nr. 219, Entwurf) betont auch den Scheitel des Triumphbogens. In den Medallions der Archivolte reihen sich antike Heroenköpfe, die mit den Statuen von Winkelmann, Schlüter, Sch., Rauch u. .a. (S. 153) korrespondieren. Analog zu den Nischenstatuen der Glyptothek waren diese als ewige Zeugen ihrer Kunst in der Museumsvorhalle aufgestellt worden. Die inhaltlichen Hauptmotive des Bildes, Quadriga und Dom, erhalten in den vier Dioskuren auf der Dachterrasse und im Museumsbau selbst mit seinem kulturhistorischen Freskenzyklus ihre antithetische Beziehung. Das Museum erfüllt sich somit als Hauptbau des Lustgartens, des neuen „Forum Friedericianum“, sowie als ein weiteres Denkmal der Befreiungskriege.

Auch hier verdeutlichen Sch.s Platzansicht von 1823 (Nr. 147), Gregorovius' Aquarell (Nr. 223) mit Blick aus dem Treppenhaus sowie ergänzend zum Katalog Wilhelm Brückes „Ansicht der Schloßbrücke mit dem alten Dom“ (Essen, Museum Folkwang) eindringlich die prospekthaft aufgefaßten Gesamtproportionen. Zum Alten Museum sei ferner ergänzend hinzuweisen auf Peschkens Beitrag im Münchner Glyptothek-Katalog (Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte, München Glyptothek 1980, S. 360 ff) sowie auf die dort erstmals publizierten Sch.-Blätter zum Grundriß und zu Architekturdetails (Nr. 318 b, 323).

Die Ausstellung erlaubt, auch an anderen Werken Motivketten festzuhalten, in denen Sch.s Hang zur Typisierung und Reproduktion faßbar wird: Seit dem Grabmal für Prinz Louis Ferdinand von 1821 (Nr. 178 c) taucht der trauernde Genius (seinerseits eine Anlehnung an Cellinis „Narziß“ im Bargello) in verwandter Gestalt jeweils im Bildzentrum der „Kriegsgewalt“ und „Naturgewalt“ (Abb. S. 148) der Museumsfresken auf und nochmals im „Sterbenden Genius der Baukunst“ (Nr. 243) an der Fensterbrüstung der Bauschule. Der schlafende Löwe des Scharnhorst-Denkmal dagegen (Nr. 178 b, 432) beruht offensichtlich auf Canovas ruhendem (Markus-) Löwen am Grabmal für Clemens XIII. in St. Peter von 1792 sowie auf Thorvaldsens Löwen von Luzern (1822—27). Daß wir es bei dem Scharnhorst-Denkmal mit dem Typus des Armeedenkmals zu tun haben, verdeutlicht Karl v. Fischers Denkmalentwurf für Otto v. Wittelsbach (1811) in Form eines viereckigen Sockels, „auf dem ein collossaler Löwe gelegt“. Eben dieses Löwenmotiv legte Fischer 1812 nochmals zur Errichtung des Armeedenkmals auf dem Königsplatz in München vor, alternativ zu einer „collossalen Säule von der Art der Trajanischen in Rom“ und zu einer pantheonartigen Ehrenhalle (München, unpubl. Akten des Bayer. Kultusministeriums im Hauptstaatsarchiv).

Fischers (unausgef.) Entwürfe zum Münchner Armeedenkmal sind insofern von Interesse, als hier Denkmalstypen durchgespielt werden, die Sch. sehr viel später eben für das Scharnhorst-Denkmal und für das Denkmal für Friedrich d. Gr. aufgriff (Nr. 179, vgl. 176 c, 405). Der preußisch-martialische Charakter dieser Konzepte wurde 1823 vom Kronprinzen Ludwig selbst ausgesprochen, als dieser seinerseits in München „um Bayern verdiente Männer“ ehren wollte mit der Zusatzbemerkung: „In Berlin findet solche(s) aber nur von Krieger(n) statt“ (Klenziana XIV, 1).

Die Denkmalsentwürfe erlauben bereits das Resümee: Nicht Innovation, sondern Typisierung und Integration sind Sch.s künstlerische Leitlinien. Die späteren simplifizierten Entwürfe zu einer „Normal-Kirche“ (Nr. 557), zu einer Kirche in den Vorstädten Berlins (Nr. 172—174), zur „Pfarrkirche“ im Lehrbuch (Nr. 606) und anderen „Mustergebäuden“ bestätigen diese Tendenz.

Der etwas kurz gefaßte Beitrag zur Denkmalpflege behandelt zu Beginn den Kölner Dom, dessen Torso der preußische Kronprinz erstmals 1814, Schinkel 1816 besichtigt hatten. Die Ausstellung geht nur durch zwei Entwürfe auf Sch.s bedeutsamen Anteil am Ausbau des Kölner Domes ein: den monumentalen, bisher in schwacher Abbildung nur im Lebenswerk-Band „Die Rheinlande“ (1968, Abb.

253, S. 322) publizierten Entwurf zur Vollendung der Westtürme (Nr. 573; Abb. 4) und die z.T. abweichende Vorzeichnung von 1817 zur Titelvignette des Domwerks von Sulpiz Boisserée (Nr. 574). Zum Plan der Domfassade ist zu präzisieren: Er folgt in den Abmessungen dem von Georg Moller und Sulpiz Boisserée entdeckten zweiteiligen Fassadenriß F des Kölner Dombauarchivs (Der Kölner Dom im Jh. seiner Vollendung, Katalog der Kunsthalle, Köln 1980, Nr. 18.2, S. 262). Er entstand also, nachdem Moller 1818 den Gesamtplan im Maßstab 1:1 publiziert hatte. Der Entwurf Sch.s, dessen imposante Wirkung sicher noch durch dessen Rekonstruktion der Straßburger Münsterfassade im Schinkel-Museum (Pundt, a. O., Abb. 27) gewonnen hätte, hing einige Zeit programmatisch im Treppehaus des Palais von Friedrich Wilhelm III. in Berlin, wie Waagen berichtet (a. O., S. 340). Sulpiz Boisserée sah dagegen 1832 ebenfalls „auf der Treppe, die aus des Königs Arbeitszimmer in sein Wohnzimmer führt“, „den großen Domriß von Moller“, nämlich die 1816 dem König geschenkte Originalzeichnung des Kölner Nordturmes (Sulpiz Boisserée, Briefwechsel, Tagebücher, Faksimiledruck der 1. Ausgabe 1862, Bd. 1, Göttingen 1970, S. 599). Ferner ist zu ergänzen: Der Kölner Künstlerverein ehrte am 11. 8. 1838 Sch. im „Merzenich'schen Gartenlokal, bei welchem einer der Gartensäle durch Laub- und Blumengewinde, Säulenstellungen mit byzantinischen Kapitellen und antiken Möbeln zur Festhalle umgeschaffen war. Auf einem einfachen Piedestale stand die Bildsäule des Gefeierten mit dem Lorbeerkranz geschmückt. In Blumenkränzen zeigten sich die Namen seiner größten Werke: Museum, Bauschule, Charlottenhof etc.“ (in: Schorns Kunstblatt Nr. 87, 30. 10. 1838, S. 356).

Sch.s weitere Hauptbauten neben dem Alten Museum, das Schauspielhaus (Nr. 197—213), die Entwürfe zu einem Kaufhaus Unter den Linden (Nr. 184—186) und zum Bibliotheksgebäude (Nr. 189—191) sowie zur Allgemeinen Bauschule (Nr. 237—243) werden ausführlich vorgestellt. Allerdings kommt in der Beurteilung der letztgenannten Bauten Durands Raster- und Kombinationssystem zu kurz gegenüber den englischen Einflüssen, dem Carrel-System oder der Kappenkonstruktion. Es schließen sich an die Bauten in Potsdam, die Nikolai-Kirche (Nr. 244—252), Charlottenhof (Nr. 256—268) und die Römischen Bäder (Nr. 274—286), sodann die Bauten für das Königshaus mit ihrem reichen Dekorations- und Möbelaufwand (Nr. 287 ff). In der Ausstattung der Stadtpalais' und Landhäuser wird das Erlebnis der 2. Italienreise (1824) und das Repräsentationsbedürfnis des Königshauses mit der Gewerbeindustrie und der Aufwertung neuer Materialien souverän kombiniert.

Das 1958 abgetragene Haus des Ofenfabrikanten Feilner von 1829 (Nr. 193, leider ohne Abb., Foto bei Grisebach, a. O., S. 135) war neben der Bauschule das wichtigste Beispiel für Sch.s Wertschätzung einer „Architektur aus gebranntem Tone ohne Übertünchung“. Der bis auf die violetten Steinlagen und die Tonplatten an den Fenstern völlig entschlackte Kubus wäre als städtisches Wohnhaus nicht einmal in England verwirklicht worden. Dies ist nun aber Sch.s „neue(r) Styl... dessen größeres Verdienst mehr die consequente Anwendung einer Menge im Zeit-

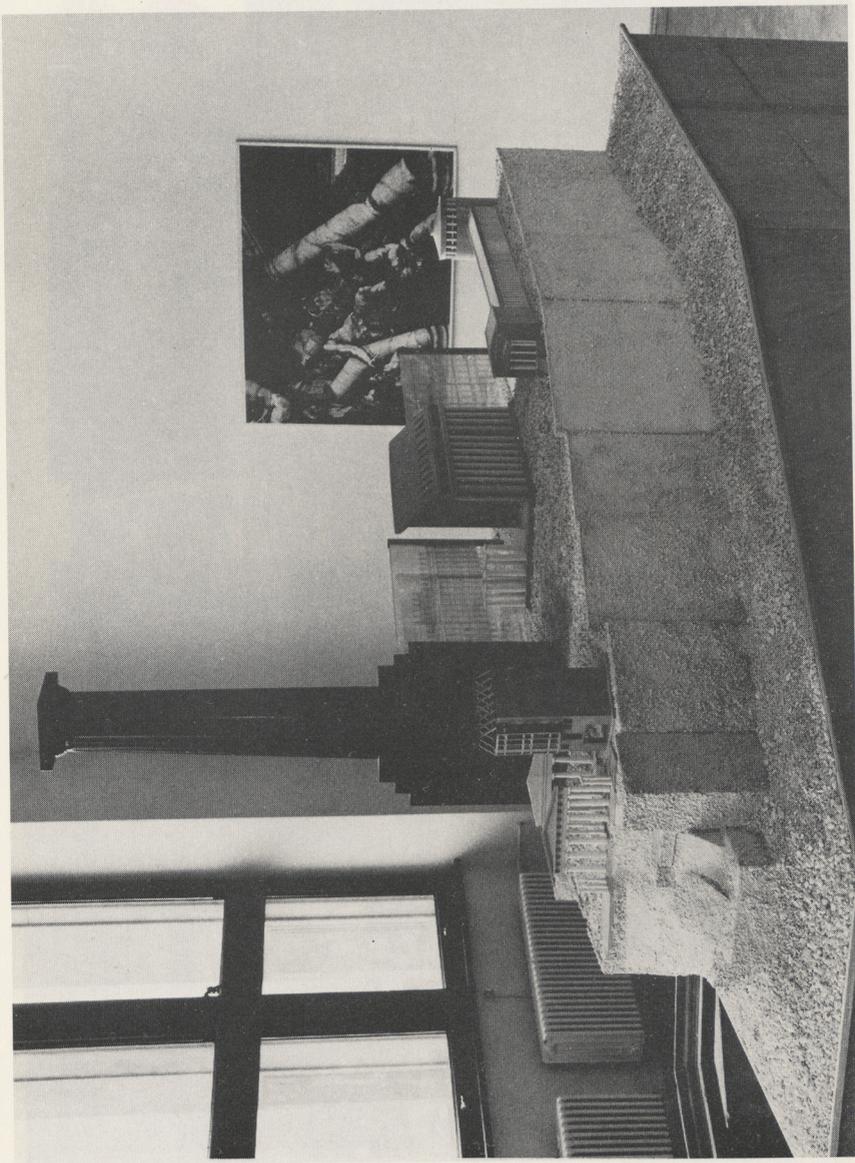
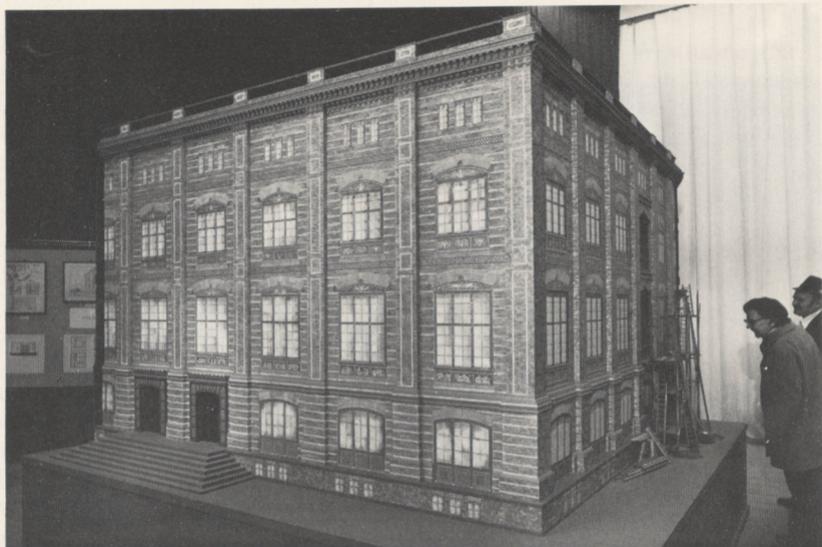


Abb. 1 Klassizismus bis heute, ein ironisches Modell. Martin-Gropius-Bau

Abb. 26 Karl Friedrich Schinkel, Ansicht des Jürgensens in Berlin, Federzeichnung
Berlin (DDR), Kupferdruckabdruck und Sammlung der Zeichnungen



*Abb. 2a Berlin, Bauakademie, Teilmodell im Maßstab 1:10, Kat. IV 059.
Martin-Gropius-Bau*



*Abb. 2b Eisenkonstruktion der Tuchfabrik von Strout, Modell nach Skizzenblatt
Schinkels von der Reise nach England 1826. Martin-Gropius-Bau*

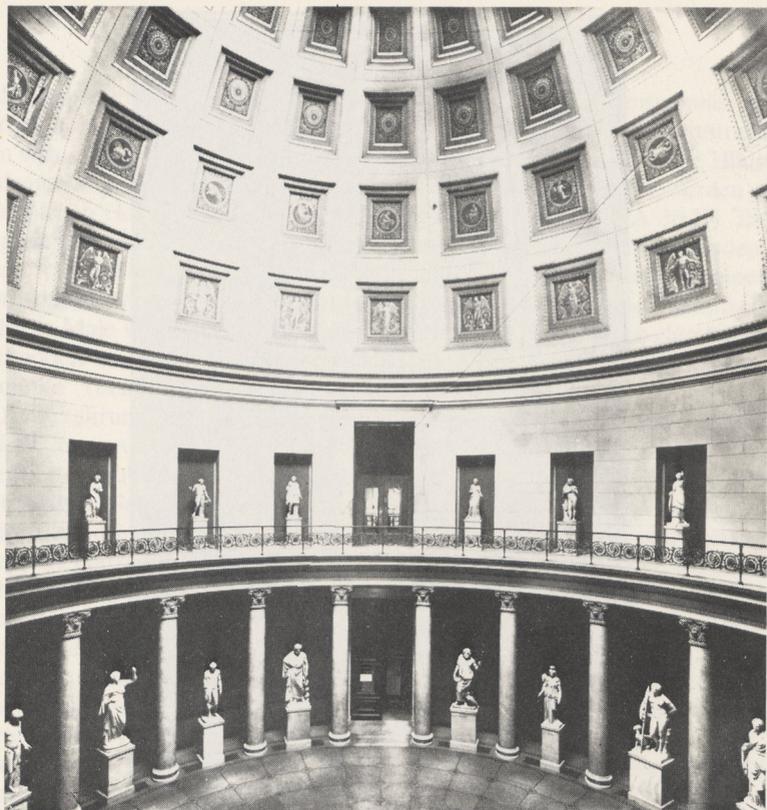


Abb. 3a Berlin, Altes Museum, Blick in die Rotunde (Zustand vor 1945)



Abb. 3b Karl Friedrich Schinkel, Ansicht des Lustgartens in Berlin, Federzeichnung 1823.
Berlin (DDR), Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen



Abb. 4 Karl Friedrich Schinkel, Entwurf zur Vollendung der Westtürme des Kölner Domes, Feder schwarz. Berlin (DDR), Schinkel-Museum, B. 58

läufte gemachter Erfindungen werden wird, die früher nicht kunstgemäß vereinigt werden konnten“ (Schinkel zit. nach S. 340). In der Münchner Ludwigstraße hatte man sich dagegen für historistische „Verkleidung“ entschieden: „Die Häuser der Ludwigstraße“, so Klenze an Kronprinz Ludwig am 18. 6. 1824, „werden nach E. Königlichen Hoheit Wünsche eingestrichen werden“ (GHA, I A 36 II). Trotz divergierender Ästhetik schätzte Klenze gerade Sch. „unter allen lebenden deutschen Architekten am höchsten“ (1824), und am 15. 9. 1843 sollte er seinen Bauherrn daran erinnern, er (Klenze) habe „von dem unsterblichen Schinkel selbst mehrere Male wiederholte Versicherung (erhalten), daß er seine glücklichsten Inspirationen im Fache der höchsten Dekoration dem Anblicke dieser terre cotten verdanke“ (beide Zitate GHA, IA 36 I/C 19).

Die Erfahrung der gut dokumentierten Reise Sch. durch England, Schottland und Wales von 1826 (Nr. 560—572) bestärkt zunächst Sch.s puristische, zweckorientierte Bauweise mit betont gerüsthafter Struktur und dessen Interesse für Industriegüter. Nehmen wir auch hier den Antipoden Klenze zum Vergleich: Klenze schätzte natürlich die neuen englischen Fabrikationsverfahren und Industrieprodukte wie Hartziegel, Gaslicht, Gußeisen und Stahlträger (so in der Walhalla), hätte diese aber nie als eigenständige ästhetische Form akzeptiert. Er sprach 1851 von dem „lächerlichen Kristallpalast“ in London, den er für eine „ein paar Monathe berechnete Baracke“ hielt (Brief an Ludwig, 30. 8. 1851, GHA, C 21). Auch die Eisenbahn nannte er „wesentlich antipoetisch und antiartistisch, aber durch den Zwang der Zeit unvermeidlich“, besonders sei sie auf militärischem Gebiet von Vorteil (Brief vom 19. 3. 1837 an Ludwig, GHA, II A 32).

Sch.s Sonderstellung besteht nun aber darin, Kunst und Technik, Artistik und Konstruktion gleichermaßen respektiert zu haben: „Eine solche Masse von Stoff, sowohl poetischer als technischer (ist) an den Tag getreten“, schreibt er in einem Entwurf zum Lehrbuch (Nr. 589, S. 332), „daß es an der Zeit zu seyn scheint, da rein Ordnung zu bringen, wenigstens war das Gefühl von jeher lebendig“. In den Entwürfen für die Akropolis-Residenz (Nr. 637—640) und zum Palast in Orianda (Nr. 643—651) schlägt sich dieser „poetische“ Gedanke unter Einbeziehung polychromer Effekte und in Übersteigerung der antikisierenden Bauten für Charlottenhof stärker als je zuvor nieder. Was heißt nun aber „poetisch“ in der Architektur? Bereits Boullée wünschte im Sinne der „architecture parlante“: „Unsere öffentlichen Gebäude sollten gewissermaßen richtige Gedichte sein...“ (Architecture, Essai sur l'art, Paris 1793). Sch. selbst meinte: „In dem Worte — schön — liegt die ganze Geschichte, die ganze Natur, das ganze Gefühl für Verhältnisse“ (Nr. 606, S. 337). Die anschaulichste Definition dieses zentralen klassizistischen Begriffes gab Friedrich Wilhelm IV., als er angesichts der bayer. Ruhmeshalle in München ausrief: „Nun ist es doch wahrhaft erhaben, daß es in unserer Zeit, wo alle höheren poetischen Gedanken dem Niederen, Gemeinen weichen müssen, auch einen Fürsten [Ludwig I. von Bayern] und ein Land gibt, wo man solche Werke ausführt und wo die Architektur, welche jetzt nur dem persönlichen Comfort und dem materiel- len Nutzen dienen soll, höhere monumentale, poetische Zwecke verfolgt“ (zit. in

Klenzes Brief an Ludwig vom 3. 8. 1854, GHA, C 21). Sch. war damals bereits 13 Jahre tot. Die zur Hebung von Qualität und Geschmack zwischen 1821—37 vom preußischen Gewerbeamt unter maßgeblicher Mitarbeit von Beuth und Sch. herausgegebenen „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker“ (Nr. 452—474) hatten, wie im Katalog zu Recht festgestellt wird (S. 266 f), keinen Erfolg. Und die von Sch. selbst noch initiierte Technisierung der Baukunst und der Kult des Materials gewannen nach seinem Tod im Historismus die Oberhand. Die Industriearchitektur der Weltausstellungen suchte völlig neue Maßstäbe und Vorbilder.

Sch.s Werk, so fassen wir zusammen, verlagerte sich analog zur Berliner Bildhauerei unter Rauch „vom Heroischen zum Narrativen“ (Peter Bloch, in: Berlin und die Antike, Aufsätze, Berlin 1979, S. 399) und bewahrt dennoch bis zuletzt die Balance zwischen „Poesie“ und Technik. Das Lebenswerk, das noch nie so umfassend und durchgegliedert vorgestellt wurde, wie auf der Jubiläumsausstellung im Alten Museum, demonstriert ferner das zeitlose Gesetz, „daß ein Architekt, um Originelles zu leisten, nicht einen absolut neuen Baustyl zu erfinden braucht, sondern daß es hierzu genügt... (die) Pincipien der vorhandenen Baustyle... auf eine lebendige und geistreiche Weise geltend zu machen“ (Waagen, a. O., S. 427).

Gottlieb Leinz

GLYPTOTHEK MÜNCHEN 1830—1980

Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte, 17. September bis 23. November 1980, Glyptothek München, Königsplatz

Die Münchner Glyptothek, die 1980 mit einer Ausstellung an den einhundert-fünzigsten Jahrestag ihrer Eröffnung erinnerte, besitzt in hohem Maße den Reiz des Einzigartigen. Man hätte das Jubiläum wohl mit einer jener publikumswirksamen Schauvergnügungen begehen können, deren Besucherzahlen dem Jubilar das heute so geschätzte Ansehen unverwüstlicher Vitalität verleihen. Es war klug, weil dem wissenschaftlichen Stil des Hauses angemessen, sich statt dessen auf das zu besinnen, was die Glyptothek war und was sie heute ist. Die Differenz ist groß genug und bietet reichlichen Stoff zum Nachdenken über die Frage, wie ein Museum zugleich das Erbe der Antike und das des Klenzeschen Klassizismus pflegen kann. Es war auch mutig, mit einem Rückblick auf die Glyptothek Klenzes und Ludwigs I. die Diskussion über die Qualität des Wiederaufbaues einschließlich der Präsentation der Sammlung erneut zu entfachen. In acht Jahren kann sich eine neue Gestaltung bewährt haben; andererseits hat sich das denkmalpflegerische Gewissen in diesem Zeitraum stark entwickelt. Wie der Beitrag von Klaus Vierneisel im Katalog „Ein Nachwort zur heutigen Glyptothek“ deutlich macht, ist er, der Direktor dieses Hauses, der gemeinsam mit Gottlieb Leinz die Ausstellung organisiert hat, mit der Neugestaltung voll zufrieden und kann sich, auf dem Fundament seiner Überzeugung stehend, die Vorführung einer größtenteils nicht wiederhergestellten Substanz in Entwürfen und Abbildungen gestatten.