

Frühe Schinkel-Monographien

Erzählungen über einen Künstler, der eigentlich ein gut ausgebildeter Baubeamter war

Elke Katharina Wittich

Abstract

This article examines German architectural monographs from the first half of the nineteenth century, using the example of the Prussian state architect Karl Friedrich Schinkel. While tributes to architects in the generation preceding Schinkel were typically limited to posthumous obituaries, by the time of the post-Napoleonic bourgeois transformation and nation formation after the Congress of Vienna, an architect like Schinkel could already expect extensive public recognition in journals during his lifetime, from both art historians and professional peers. These writings clearly also served as a means of assessing national cultural achievement in the representative sphere of the arts.

In the Vormärz period, motifs and narrative strategies drawn from Romantic literature were employed to promote a bourgeois ideal

of the artist – an ideal that left a particularly strong mark on representations of Schinkel. The architect was already perceived during his lifetime more as an autonomous artist than as a Prussian civil servant, even though he ascended through all ranks of state service over several decades, ultimately becoming *Oberlandesbaudirektor* (Director of Public Works), a position from which he significantly shaped architecture throughout Prussia.

Moreover, the early monographs on Schinkel were apparently imbued with historical-philosophical ideas concerning the transhistorical significance of his artistry.

Erzählungen in Topoi: Begabter Schüler findet genialen Lehrer

[1] Gute Geschichten zeichnen sich durch einen nachvollziehbaren Inhalt aus, der sich leicht weitererzählen lässt, etwa: Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) hat als junger Mann auf der Akademieausstellung 1797 in Berlin den Entwurf Friedrich Gillys (1772–1800) für ein Denkmal Friedrichs des Großen gesehen und war von dieser Arbeit so sehr beeindruckt, dass er beschloss, Architekt zu werden.¹

[2] Der Architekt Friedrich Gilly war von seinem Vater David Gilly von Kindesbeinen an umfassend gefördert und durch Privatunterricht, die Mitnahme auf Reisen, Tätigkeiten in verschiedenen Bauhandwerksbetrieben und auf den Baustellen der besten preußischen Baumeister, darunter Carl Gotthard Langhans und Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, auf den Architektenberuf vorbereitet worden wie kaum ein zweiter seiner Generation. Wir wissen davon aus einem Nekrolog.² Auf der Akademieausstellung 1797 hatte sein Entwurf für ein Denkmal Friedrichs des Großen laut Berichten die Zeitgenossen tatsächlich außerordentlich beeindruckt,³ aber warum bloß hat Schinkel nicht selbst von der Wirkung dieser Arbeit auf ihn berichtet? Gelegenheit dazu hätte bestanden, als Schinkel 1825 um eine Selbstbiographie für die *Allgemeine Deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände* gebeten wurde, ein höchst geeigneter Ort, um eine Begründung für die eingeschlagene Karriere zu geben und die symbolische Nachfolge des genialen Lehrers zu beanspruchen. Aber nein, dort fehlt der Hinweis auf die Akademieausstellung.⁴

[3] Denn diese gute Geschichte stammt eben nicht von Schinkel, sondern von dem Kunsthistoriker Gustav Friedrich Waagen (1794–1868). Er hat sie 1844 in seiner Darstellung "Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler" im *Berliner Kalender* veröffentlicht⁵ und seitdem wird sie nacherzählt. Da sich Waagen in dieser Schrift als Kollege und Freund Schinkels vorstellte, war die selbstgewählte Rolle als freundschaftlich verbundener Erzähler glaubhaft. Ein solcher Freund wusste vieles, wenn auch nicht alles, und konnte persönlich erläutern, was sich künstlerisch zugetragen hatte;⁶ Zeitgenossen kannten diese Erzählstrategie aus den *Leiden des jungen*

¹ Gustav Friedrich Waagen, *Kleine Schriften*, Stuttgart 1875, 297–381, hier 303–304, DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.1384> (abgerufen am 15. August 2022). Siehe auch Elke Katharina Wittich, *Karl Friedrich Schinkel zum Beispiel. Kenntnisse und Methoden im Architekturdiskurs des frühen 19. Jahrhunderts*, Diss. Humboldt Universität zu Berlin 2012 (im Folgenden Wittich [2012a]), DOI: <http://dx.doi.org/10.18452/16531>, 162–211, bes. 202–211.

² Friedrich Adler, "Friedrich Gilly – Schinkels Lehrer", in: *Zentralblatt der Bauverwaltung* 1 (1881), 8–10, 17–19 und 22–24, hier 9–10, und Konrad Levezow, *Denkschrift auf Friedrich Gilly*, Berlin 1801.

³ Werner Oechslin, "Friedrich Gillys kurzes Leben. Sein Friedrichsdenkmal und die Philosophie der Architektur", in: *Friedrich Gilly, 1772–1800, und die Privatgesellschaft junger Architekten*, Ausst.kat., bearb. v. Rolf Bothe, Berlin 1984, 21–40.

⁴ Christoph von Wolzogen, *Karl Friedrich Schinkel. Unter dem bestirnten Himmel*, Frankfurt am Main 2016, 18–24, hier 20.

⁵ Gustav Friedrich Waagen, "Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler", in: *Berliner Kalender*, Jg. 18 (1844), 305–428, hier zitiert nach Waagen (1875), 303–304.

⁶ Waagen (1875), 297–298 und 342.

Werther.⁷ Darüber hinaus war Waagen auch Kunsthistoriker und Direktor der Gemäldegalerie in dem von Schinkel erbauten Museum am Lustgarten.⁸ In Waagens Schrift lässt sich die Beherrschung romantischer Motivtechnik nachweisen, und zwar der Einsatz wiederkehrender Topoi in kausalen Zusammenhängen, darunter etliche Künstler-Topoi aus antiken Schriften.⁹ Wer als Jugendlicher ohne Zutun anderer die Meisterschaft eines Lehrers zu erkennen vermag, wird später trotz aller Schwierigkeiten und hinderlichen Umstände (der frühe Tod Friedrich Gillys, die Napoleonischen Kriege) selbst zur Meisterschaft gelangen – und so kam es dann auch. Noch Jahrzehnte später wird man diese gute Geschichte in den maßgeblichen Kreisen der preußischen Architekten und Staatsbeamten weitererzählen. So wird der Architekt Friedrich Adler 1881 anlässlich des 100. Geburtstages von Schinkel fragen, "unter welchen inneren wie äußeren Bedingungen sein [Schinkels, Anm. d. V.] Genius zur Reife gelangt ist", auf Friedrich Gilly als "das größte Genie im Baufache" verweisen und sinnstiftend die Verbindung der beiden Ausnahmegestalten erläutern.¹⁰

[4] Waagens Erzählung von dem Besuch der Akademieausstellung als Initiation in die Künste vermittelt einen Eindruck davon, wie sehr in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur in Preußen, sondern in vielen, häufig auch in Konkurrenz untereinander agierenden europäischen Staaten eine abgesicherte Darstellung der Kultur des jeweiligen Staates ein wesentliches Mittel der Selbstvergewisserung und Identitätsstiftung nach den Napoleonischen Kriegen war.¹¹ Glaubwürdigen Vorbildern wie eben jenem allseits bekannten und geschätzten Schinkel kam darum eine wichtige Rolle zu. Ein solches Wertesystem wurde im Vormärz durch ein gewaltiges Aufgebot an antiken Wertzeichen in Form von Adaptionen antiker Bau- und Kunstwerke und deren Details – Kapitelle, Basen, Gebälke und Zierleisten, aber auch Raum- und Bautypen wie Rotunde und Tempel – repräsentiert;¹² um etliche der Zeichen, etwa den Adler nach römischem

⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, München 1981 (= *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hg. v. Erich Trunz, Bd. 6).

⁸ Hubert Locher, "Gustav Friedrich Waagen", in: ders., *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München/Paderborn 2001, 190–192; Kristina Kratz-Kessemeier, Andrea Meyer und Bénédicte Savoy (Hg.), "Karl Friedrich Schinkel und Gustav Friedrich Waagen. Die Aufgaben der Berliner Galerie (1828)", in: *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750–1950*, Berlin 2010, 26–35.

⁹ Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* [Erstveröffentlichung Wien 1934], Neuauflage mit einem Vorwort von Ernst Gombrich, Frankfurt am Main 1980. Zum Topos der frühen Begabung s. S. 37–39 und bes. 52–54, zum Topos des Künstlers ohne Lehrer 38–40.

¹⁰ Adler (1881), 10 (mit Verweis auf Johann Gottfried Schadow).

¹¹ Sonja Günther und Barbara Volkmann (Hg.), *Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche*, Ausst.kat., Berlin 1981; Reinhart Koselleck (Hg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Bd. 2: *Bildungsgüter und Bildungswissen*, Stuttgart 1990; Bernd Sösemann (Hg.), *Gemeingeist und Bürgersinn. Die preußischen Reformen*, Berlin 1993; Jürgen Fohrmann, "Lebensentwürfe um 1800. Einleitung" und Wilhelm Voßkamp, "Individualität – Biographie – Roman. Nachwort", in: Jürgen Fohrmann (Hg.), *Lebensläufe um 1800*, Tübingen 1998, 1–10 bzw. 257–268; Hanno Schmitt (Hg.), *Erziehungsreform und Gesellschaftsinitiative in Preußen 1798–1840*, Berlin 1999.

¹² Wittich (2012a), 9–25.

Vorbild, rangen mehrere Staaten, so neben Preußen vor allem Frankreich.¹³ In Form von Mobiliar und Kleidung bis hin zu Militärzeichen, von Einzelbauten und ihren Interieurs bis hin zu ganzen Stadtprospekten prägten klassizistische Formen das Bild der europäischen Stadt im frühen 19. Jahrhundert.¹⁴ Zugleich wurden in dieser "Sattelzeit" durch Staatsreformen Rollen und Rollenverständnisse in kardinaler Weise umgeprägt. Beamte wurden zu Stützen des Staates und agierten auch als Dichter,¹⁵ Novalis (Friedrich von Hardenberg) zum Beispiel.¹⁶ Künstler, obgleich am Hof tätig, traten nicht mehr vorrangig für den Hof auf, sondern wurden zu Bürgern mit Vorbildfunktion. Die Vermischung dieser Rollen war gewünscht, wurde vielfach praktiziert und in der zeitgenössischen Literatur vergegenwärtigt; Architekten gehörten hier zu den bevorzugt eingesetzten Protagonisten.¹⁷ Der Bürger stand nun im Fokus aller Aufmerksamkeit und mit ihm der Künstler als Idealbürger.

[5] Dieser Aufsatz hat frühe kunsthistorische Monographien über den leitenden Baubeamten des preußischen Staates Karl Friedrich Schinkel zum Gegenstand.¹⁸ Sie stammen von Gustav Friedrich Waagen und Franz Theodor Kugler, die im Preußen der 1830er und 1840er Jahre tätig waren, der eine seit 1830 an einem preußischen Museum, der andere seit 1833 an einer preußischen Universität und seit 1843 auch im preußischen Ministerium der Geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten.¹⁹ Bereits die Tatsache, dass es sowohl Waagen als auch Kugler gelungen ist, von diesem Befund des beamteten Architekten zu abstrahieren und stattdessen das Ideal eines autonom handelnden Künstlers zu propagieren, sagt etwas darüber aus, wie hoch diese Form der kunsthistorischen Würdigung damals angesehen war. Es soll gefragt werden, was zu Lebzeiten Schinkels und kurz nach seinem Tod unter welcher Fragestellung und in welcher Ordnung über ihn berichtet wurde, wie diese Formen der Berichterstattung im zeitgenössischen

¹³ Wittich (2012a), 238, 240-260; *L'aigle et le papillon: symboles des pouvoirs sous Napoléon, 1800–1815*, hg. v. Odile Nouvel-Kammerer, Ausst.kat., St. Louis/Boston/Paris 2007.

¹⁴ Jürgen Reulecke, "Stadtbürgertum und bürgerliche Sozialreform im 19. Jahrhundert in Preußen", in: Lothar Gall (Hg.), *Stadt und Bürgertum im 19. Jahrhundert*, München 1990, 171-197; Claudia Sedlar (Hg.), *Die Königstadt. Stadtraum und Wohnräume in Berlin um 1800*, Hannover 2008.

¹⁵ Reinhart Koselleck, *Preußen zwischen Reform und Revolution. Allgemeines Landrecht, Verwaltung und soziale Bewegung von 1791–1848*, 3. Aufl., unveränd. Nachdr. der 2., bericht. Aufl. von 1975, München 1989, Kapitel 1, Teil II und Kapitel 3, Teil V.

¹⁶ Theodore Ziolkowski, *Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*, München 1992, bes. 29-81; Silvio Vietta, *Novalis: Dichter einer neuen Zeit*, Würzburg 2021, bes. 155-180.

¹⁷ Harald Tausch, *"Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst". Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik*, Würzburg 2006.

¹⁸ Waagen (1875), 297-381; Franz Theodor Kugler, "Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik", in: *Hallische Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst*, 17.–29. August 1838; überarbeitet veröffentlicht als *Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit*, Berlin 1842, DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.2087> (abgerufen am 3. September 2022).

¹⁹ Locher (2001), 190-192; Michel Espagne, Bénédicte Savoy und Céline Trautmann-Waller (Hg.), *Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*, Berlin 2010, darin bes. Bärbel Holtz, "Franz Kuglers Amtspraxis", 15-30.

Diskurs verankert waren, wie sie nacherzählt und weiterentwickelt wurden.²⁰ Dabei kommt der Frage nach der Konstruktionsweise von wirkmächtigen literarischen Motiven und plausiblen Erzählsträngen über Schinkel und sein Werk im Rahmen einer Erzählung über die Leistungen einer Nation eine zentrale Rolle zu. Denn es muss auch konstatiert werden, dass die Bevorzugung von Künstlermonographien im 19. Jahrhundert und damit die Fokussierung auf das Künstlerindividuum sowohl eine vergleichende Untersuchung des Bau- und Kunstgeschehens in verschiedenen europäischen Staaten zur Zeit der Nationalstaatenbildung als auch eine Würdigung der Leistungen staatlicher Bauverwaltungen unterbunden haben.

[6] Was wäre eigentlich geworden, hätte Friedrich Gilly die Tuberkulose-Erkrankung überlebt, die ihn 1800 im Alter von 28 Jahren in Karlsbad auf das Krankenlager gezwungen hatte, und wäre er dem Vater in den Staatsämtern in der Preußischen Oberbaudeputation nachgefolgt? Schließlich war Friedrich Gilly nach Einschätzung seines Vaters, des Preußischen Geheimen Oberbaurats und Direktors des Oberbaudepartements David Gilly, "ein Mann, wo der Staat stolz darauf seyn kann, das wir ihn haben – in allen Fächern gesattelt – in allen gleich geschickt".²¹ Hätte Gilly überlebt, wäre dann Schinkel ein Beamter in der zweiten Reihe geworden, einer, den man kennt und schätzt, aber über den man nicht viel geschrieben hätte?

Bildungsgeschichten als bürgerliches Ideal

[7] Gustav Friedrich Waagen, Kunsthistoriker und seit der Eröffnung des Königl. Museums am Lustgarten 1830 für mehrere Jahrzehnte Direktor der Gemäldegalerie, war ein außerordentlich fleißiger und kundiger Vertreter seines Faches. Er veröffentlichte 1822 eine wichtige frühe Forschung über die Brüder van Eyck, später brachte er das *Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen* (1862) heraus. Nach längeren Studienaufenthalten veröffentlichte er 1837–1839 die dreibändige Publikation *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, die in erweiterter Auflage auch in englischer Sprache erschien. Schließlich waren *Die Gemäldesammlung der kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg* (1864) und *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien* (1866–1867) Gegenstände seiner kunstwissenschaftlichen Bestandsaufarbeitung, die insgesamt international ausgerichtet war.²²

[8] Sein Kollege Franz Theodor Kugler, seit 1835 Professor für Kunstgeschichte an der Akademie der Künste in Berlin und Kunstpolitiker,²³ erwies sich mit der Abfassung von Überblickswerken als nicht minder kundig und umtriebig, so mit einem 1836 herausgebrachten *Handbuch der*

²⁰ Karin Hellwig, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin 2005, bes. 60-158.

²¹ Wolzogen (2016), 65.

²² Gabriele Bickendorf, *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma "Geschichte": Franz Gustav Waagens Frühschrift "Über Hubert und Johann van Eyck"*, Worms 1985; Gustav Friedrich Waagen, *Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen*, 2 Bde., Stuttgart 1862; Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, 3 Bde., Berlin 1837–1839; Gustav Friedrich Waagen, *Die Gemäldesammlung der kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg*, München 1864; Gustav Friedrich Waagen, *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien*, 2 Bde., Wien 1866–1867.

²³ Leonore Koschnick, "Kugler als Chronist der Kunst und preußischer Kulturpolitiker", in: Espagne, Savoy und Trautmann-Waller (2010), 1-14.

Geschichte der Malerei in Italien, einem 1842 publizierten *Handbuch der Kunstgeschichte* und einer fünfbändigen *Geschichte der Baukunst* (1856–1873), die nach seinem Tode von seinem Schüler Jacob Burckhardt weitergeführt wurde.²⁴ Daneben tat sich Kugler als kluger Verfasser von Kunstkritiken hervor.²⁵ Den Zeitgenossen musste es angesichts dieser Leistungen ebenso selbstverständlich erscheinen, aus seiner Feder eine Einschätzung zu tagesaktuellen Kunstereignissen zu lesen, etwa zur Ausführung der von Schinkel für die Vorhalle des Königlichen Museums entworfenen Fresken,²⁶ wie in seinen kunsthistorischen Überblickswerken, etwa der 1838 erschienenen *Beschreibung der Kunstschätze von Berlin und Potsdam*, zu blättern.²⁷

[9] Es war also für beide Kunsthistoriker nur folgerichtig, über Schinkels Werk zu berichten und es gleichzeitig in die große Kunstgeschichte einzureihen, die sie ja selbst gerade aufarbeiteten und neu ordneten. Selbst Absolvent der Berliner Bauakademie, machte Kugler dabei kein Hehl aus seiner besonderen Wertschätzung der Architektur, für ihn war Schinkel daher von besonderer Relevanz.²⁸ Wenn man allein die Werke von Gustav Friedrich Waagen und Franz Theodor Kugler zusammennimmt, wird deutlich, wie umfassend diese frühen Vertreter des Faches an einer grundlegenden Neubewertung des überkommenen künstlerischen Bestandes europäischer Kunst arbeiteten, weg von älteren akademischen Positionen, hin zu einer selbstbewusst bürgerlichen Auffassung, die propagierte, in Kunstschaffen und Kunstreflexion selbst prägender Teil der Geschichtsschreibung zu sein, Geschichte zu machen.²⁹ Auffallend ist zudem, wie sehr beide ihre Positionen an der Königlichen Universität und im Kultusministerium sowie am Königlichen Museum zu nutzen wussten, um in ihrem Fach und auch für Preußen in Konkurrenz zu anderen Staaten auf dem Feld der Architektur und Kunst Maßstäbe zu setzen.

[10] Aus wissenschaftsgeschichtlicher Sicht spielten Waagens Bericht "Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler" (1844) ebenso wie die nur zwei Jahre zuvor publizierte Monographie *Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit* (1842) von Kugler eine besondere Rolle, da diese Schriften zu den frühen Beispielen der Gattung im 19. Jahrhundert gehören. Sie orientierten sich einerseits an der zeitgenössischen Literatur, andererseits an der Tradition der Künstlerviten seit der Renaissance und stellen Gründungsschriften historistischer Kunstgeschichte dar.³⁰ Dabei gehen sie bei Waagen eine enge, bei Kugler eine latente Beziehung

²⁴ Franz Theodor Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien*, Berlin 1836; Franz Theodor Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842; Franz Theodor Kugler, *Geschichte der Baukunst*, 3 Bde., Stuttgart 1856–1859, vervollständigt von Jacob Burckhardt und Wilhelm Lübke, 2 Bde., Stuttgart 1868–1873; Franz Theodor Kugler, *Beschreibung der Kunst-Schätze von Berlin und Potsdam*, Berlin 1838.

²⁵ Koschnick (2010).

²⁶ Koschnick (2010), 7; Jörg Trempler, *Das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum Berlin*, Berlin 2001.

²⁷ Kugler (1838).

²⁸ Wittich (2012a), 32–45.

²⁹ Wittich (2012a), *ibid.*

³⁰ Locher (2001); Hellwig (2005).

zu den zeitgleich sehr populären Künstlerbiographien ein.³¹ Die Aufwertung von Künstlern gegenüber königlichen oder adeligen Auftraggebern, schon für sich gesehen in dieser Zeit bemerkenswert, steht im Kontext geschichtsphilosophischer Bestrebungen, die zeitgenössische Kunstpraxis in eine lange Kulturgeschichte einzuordnen.³² Dabei wurde die Verantwortung des Künstlers als Repräsentant dieser Kulturgeschichte betont. Mehrere ausgewiesene Vertreter der Geschichtsphilosophie wie Immanuel Kant und Johann Gottlieb Fichte, später auch Georg Wilhelm Friedrich Hegel, waren in Berlin tätig und Schinkel selbst hat diesen Überlegungen mit Gemälden wie *Blick in Griechenlands Blüte* oder den Entwürfen für die Museumsfresken entsprochen;³³ besonders Kugler hat dies immer wieder hervorgehoben.³⁴ Da diese in Berlin propagierte Ausprägung der Geschichtsphilosophie, wohl zusätzlich geschürt durch die Napoleonischen Kriege zu Beginn des 19. Jahrhunderts, auf handelnde Personen ausgerichtet war, verwundert es nicht, dass entsprechende Schriften ausführlich die besondere Rolle des bürgerlichen Künstlers als Teil einer langen Kulturgeschichte darstellten.

[11] Vertreter dieser Kunstgeschichte – damals nur Männer – bedienten das bürgerliche Publikum mit kunsthistorischen Analysen und fungierten mit ihrer Kennerschaft als Kunstverständige; ja sie waren in der Lage, die Wirkung der Künstler zu potenzieren. In dieser Konstellation musste die Monographie zu einer bevorzugten wissenschaftlichen und auch literarischen Gattung aufsteigen; literarische Praktiken wurden zur Einordnung eigener künstlerisch-praktischer oder wissenschaftlich-reflektierender Tätigkeit im Gefüge der Kulturgeschichte nutzbar gemacht. Eine monographische Darstellung konnte bestens weitererzählt, in Zeitschriften verbreitet und in Lesegesellschaften rezipiert werden: Thema – der Künstler als bürgerliches Ideal –, Format und Medium – die in sich abgeschlossene, relativ kurze Berichterstattung in Zeitschriften – und schließlich die mit dem Lesen verbundenen Praktiken des Treffens und des Austauschs in Vereinen und gelehrten Zirkeln finden hier idealtypisch zueinander.³⁵

Geschichten von *Freundschaft* und *Genie*

[12] Gustav Friedrich Waagens Schrift "Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler" (1844) tritt ausdrücklich nicht nur als kunsthistorische Analyse auf, vielmehr deutet bereits der Titel auf die vertraute Kenntnis eines Freundes hin und wird als Mischung aus Biographie und Monographie ausgewiesen. Immerhin waren Waagen und Schinkel 1824 für Studien und Ankäufe im Kontext der Museumsplanungen in Berlin für mehrere Monate gemeinsam nach Italien gereist.³⁶ Waagen hatte also, wie er berichtet, in "einem freundschaftlichen Verhältnisse" zu

³¹ Hellwig (2005), 115-158, bes. 125-128

³² Wittich (2012a), 175-192.

³³ Adolf Max Vogt, *Karl Friedrich Schinkel, Blick in Griechenlands Blüte: Ein Hoffnungsbild für "Spree-Athen"*, Frankfurt am Main 1985; Trempler (2001).

³⁴ Kugler (1842).

³⁵ Iwan-Michelangelo D'Aprile (Hg.), *Tableau de Berlin. Beiträge zur "Berliner Klassik" (1786–1815)*, Hannover-Laatzten 2005.

³⁶ Waagen (1875), 342; Wittich (2012a), 162-211, bes. 202-211.

Schinkel gestanden und von diesem "in seiner mündlichen, nicht ohne Mühe erlangten Mittheilung" einiges erfahren, was berichtenswert erschien. Im Umkehrschluss konnte man aus diesen einleitenden Sätzen ableiten, von Waagen Dinge erzählt zu bekommen, von denen nur die wenigsten wussten – von der Akademieausstellung 1797 zum Beispiel.

*Denn höchst seltener Weise vereinigte er mit diesem reichen künstlerischen Naturell, dessen Wesen ja darin besteht, Ideen in der concretesten Form auszudrücken, in einem namhaften Grade die philosophische Geistesart, welche darauf ausgeht, in den einzelnen Erscheinungen die allgemeinen Gesetze, die Ideen, welche ihnen zu Grunde liegen, zu erkennen und zu abstrahiren.*³⁷

Interessanterweise berichtete Waagen aber auch von Renaissancemeistern in dieser Mischung aus Biographischem und Kunsthistorischem. So interessierte er sich zum Beispiel für "das Leben und die Werke des Leonardo da Vinci" und für den "künstlerischen Bildungsgang" Raphaels.³⁸

[13] In Bezug auf Schinkel machte Waagen deutlich, dass es ihm neben der umfassenden menschlichen Würdigung auch um eine kunsthistorische Einschätzung des Werkes ging, um die "Anschauung der Vielseitigkeit seiner [Schinkels, Anm. d. V.] Thätigkeit".³⁹ Dabei behandelte er die Werkgruppen gleichgewichtig und hatte auch immer die überzeitliche Bedeutung des Gesamtwerks im Sinne. Um diese zu propagieren, nutzte Waagen den Motivvorrat und die Motivtechnik der romantischen Erzählkunst. Insgesamt pflichtete er Kugler "in der Mehrzahl der ausgesprochenen Ansichten durchaus bei",⁴⁰ doch wählte er seinen Einstieg in die Darstellung, und damit programmatisch auch die Ordnung des Werks Schinkels, ganz anders als sein Kollege: Denn er beginnt mit einer Schilderung der Persönlichkeit Schinkels. Zählt man allein die Substantive und Adjektive auf, die Waagen zur Beschreibung von Schinkels "Charakter" und "Kunstgenie" anführt, erhält man eine Ahnung vom Pathos dieser Schrift. Hervorgehoben wird, immer angeführt von einem Possessivpronomen, "seine hohe sittliche Würde, seine seltene moralische Kraft, seine noch seltenere Selbstverleugnung und ausserordentliche Herzensgüte". Später ist noch die Rede von einer "sichere[n] Haltung", dem "erforderlichen Muth" und "eiserne[r] Ausdauer". Gleichwohl habe sich Schinkel auch durch die "Hintansetzung seiner Persönlichkeit" ausgezeichnet, wenn es um "die kräftige Förderung all dessen [ging], was er im Leben wie in der Kunst für gut erkannt hatte".⁴¹ Keine Frage: im Sinne der Zeit und der preußischen Reformen war Schinkel ein Vorzeigebürger.

[14] Die Erzählung als literarische Gattung spielt in der Kultur der Zeit um 1800 eine außerordentlich große Rolle. Sie ist im Sinne der idealistischen Bildungsauffassung Vermittlerin von vorbildlichen, bemerkenswerten oder aufregenden Lebensgeschichten von Protagonist:innen eines neu geprägten Verständnisses von Bürgertum. Kaum denkbar war es zu dieser Zeit, einen Mann, der sich zum Baumeister oder Künstler eignete und ausgebildet wurde, literarisch nicht

³⁷ Waagen (1875), 302.

³⁸ Waagen (1875), 145-183 und 184-207.

³⁹ Waagen (1875), 297.

⁴⁰ Waagen (1875), 298.

⁴¹ Waagen (1875), 298-299.

auch mit einer frühen Begabung auszustatten und mit allerlei Hindernissen als Bewährungsproben zu konfrontieren, also mit den in der zeitgenössischen Literatur gängigen Motiven, denn ohne solche Motive kein *Genie*.⁴² Kaum denkbar auch, in Erzählungen auf eine Initiation in die Künste zu verzichten, die im Zeitgeschmack gemeinhin mit dem sogenannten 'Galerieereignis' verbunden wurde. Johann Wolfgang von Goethe hatte von entsprechenden Erlebnissen vor den Antiken in Mannheim und Dresden berichtet, in Berlin boten die jährlichen Akademieausstellungen den geeigneten Rahmen.⁴³ Waagen übrigens will seine persönliche Initiation in die Künste in Dresden im Angesicht der *Sixtinischen Madonna* Raphaels erlebt haben.⁴⁴

[15] Waagen stellte seine mehr als 80 Druckseiten umfassende Schrift über Schinkel dezidiert unter zwei literarische Leitmotive, mit deren Hilfe Leben und Werk Schinkels ausgebreitet und kausal hergeleitet werden: *Freundschaft* und *Genie*. So wie Waagen eine freundschaftliche, jedoch angesichts der Leistungen ehrfürchtige Haltung gegenüber Schinkel einnimmt, so habe Schinkel sich freundschaftlich zu Friedrich Gilly und auch zu Goethe hingezogen gefühlt. Solche Freundschaften seien indes nicht von Zeitgenossenschaft abhängig, sondern könnten vielmehr auch mit lange verstorbenen Künstlern eingegangen werden; die engste und tiefste Freundschaft, ja Seelenverwandschaft habe Schinkel zu Raphael empfunden, mit dem er auch das *Genie* teilte, so Waagen.⁴⁵ Hinterfangen von dieser Motivtechnik legte Waagen eine vorgeblich am Lebenslauf, in Wahrheit jedoch am Primat der Zeichenkunst ausgerichtete kunsthistorische Ordnung des Werks Schinkels an: Der *disegno* war seit der Renaissance als künstlerische Technik und epistemologische Praxis besonders geschätzt. In verschiedenen Kontexten immer wieder aufgenommen, spielen darum die Formen und Techniken des Zeichnens sowie die Hinwendung zur Malerei schon am Anfang des Berichts über mehr als 30 der 80 Seiten eine herausragende Rolle. Was soll ein Baukünstler auch tun, wenn er aufgrund der kriegerischen Auseinandersetzungen, der Flucht des preußischen Königspaares nach Königsberg, der hohen Reparationslasten in Preußen nicht bauen kann? Selbstverständlich bildet er sich in einer solchen Zeit mit den wichtigsten, selbst bestimmten Mitteln der Bildungsaneignung weiter: nämlich der Italienreise und dem Zeichnen. Kausale Verknüpfungen wie die Annahme Waagens, die Zeichnungen aus Sizilien hätten den Ausschlag für die Anstellung Schinkels in der Oberbaudeputation gegeben,⁴⁶ festigen das Erzählmodell. Da all dies als *Leben* erzählt wird, Schinkel nachweislich 1803–1805 eine erste Italienreise absolvierte und ein unbestritten guter Zeichner war, scheint nichts zweifelhaft.

[16] Nach dieser von Hindernissen geprägten Vorbereitungszeit brachte Schinkel von Mitte der 1810er Jahre an "fast jedes Jahr [...] neue, bedeutende architektonische Entwürfe"⁴⁷ für Berlin hervor: die Königswache [heute: sog. Neue Wache], das Schauspielhaus, das Kreuzbergdenkmal, das [Alte] Museum, die Bauakademie. Diese Abfolge berühmter Bauwerke wird immer wieder

⁴² Wittich (2012a), 162-211.

⁴³ Wittich (2012a), 202-211.

⁴⁴ Alfred Woltmann, "Gustav Friedrich Waagen. Eine biographische Skizze", in: Waagen (1875), 1-52, hier 2.

⁴⁵ Wittich (2012a), 172-174.

⁴⁶ Waagen (1875), 323.

⁴⁷ Waagen (1875), 334.

unterbrochen von Beiträgen zu anderen Gattungen, etwa zu Möbeln und Interieurs. Waagens Absicht wird rasch klar, denn offenkundig soll der Fokus nicht auf der Architektur, sondern auf dem gattungsübergreifenden Kunstschaffen liegen:

*Er [Schinkel, Anm. d. V.] hatte eine Bereitwilligkeit, allen Kunstanforderungen, welche von Gross und Klein an ihn gemacht wurden, zu genügen, wie sie Vasari dem Raphael nachrühmt, [...].*⁴⁸

Auch in der Binnenstruktur zeigt sich Waagens Strategie zur Prägung kunsthistorischer Prämissen: Der gemeinsamen Italienreise als Forum konzeptioneller Überlegungen zum Bau eines Museums am Lustgarten und zur Hängung der Gemälde bzw. Aufstellung der Bildwerke kommt in der Textlänge deutlich mehr Gewicht zu als dem Bauwerk und Baugeschehen selbst. Auch der Konzeption der Museumsfresken als Medium geschichtsphilosophischer Überlegungen wird mehr Raum zugestanden als formalen Aspekten des Bauwerks. Immerhin wird konstatiert: der "Plan selbst bietet eine seltene Vereinigung von Schönheit, Einfachheit und Zweckmässigkeit".⁴⁹

Parameter einer erfolgreichen Kunstgeschichte

[17] Die Prämissen der von Waagen aufgestellten kunsthistorischen Ordnung treten klar hervor: die Bevorzugung der zeichnerischen und malerischen Arbeiten sowie die Nachfolgerschaft gattungsübergreifend arbeitender Renaissancekünstler, ergänzt um die Hervorhebung der konzeptionell-theoretischen Arbeiten an den Idealentwürfen und an einem als Alterswerk stilisierten *Lehrbuch*.⁵⁰ Wichtig scheint auch das Motiv, ein autonom agierender, nur der Kunst verpflichteter Künstler habe alles ganz allein umgesetzt und selbst verantwortet. Kein König hat hier die Hand im Spiel wie noch in den typischen Lebensgeschichten von Baumeistern des 18. Jahrhunderts.⁵¹ Auch der Lehrer ist bereits verstorben. Dass Schinkel neben staatlichen Bauaufträgen auch viele Aufträge für den preußischen Hof ausgeführt hat, gerät zur Nebensächlichkeit.⁵² So erscheinen selbst die chronologisch eingestreuten kurzen Verweise auf Schinkels bemerkenswerte Karriere in der preußischen Bauverwaltung (Geheimer Oberbauassessor 1810, Geheimer Oberbaurat 1815, Geheimer Oberbaudirektor und Leiter der Oberbaudeputation 1830, Oberlandesbaudirektor 1838)⁵³ unwesentlich. Diese Karriereschritte

⁴⁸ Waagen (1875), 339.

⁴⁹ Waagen (1875), 341.

⁵⁰ Waagen (1875), 374.

⁵¹ Zur Tradition der Architekten-Viten im 18. Jahrhundert s. Wittich (2012a), 175-177.

⁵² Rolf H. Johannsen, "Architekt für den Hof – Hofarchitekt", in: *Karl Friedrich Schinkel – Geschichte und Poesie*, Ausst.kat., hg. v. Hein-Thomas Schulze Altcapenberg, Rolf H. Johannsen und Christiane Lange, München 2012, 187-226. Erst im Zusammenhang mit den Vorbereitungen zur Ausstellung konnte Johannsen den Nachweis erbringen, dass Schinkel auch Hofarchitekt gewesen war; siehe Eva Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel. Arbeiten für König Friedrich Wilhelm III. von Preußen und Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV.)*, Berlin 2011 (= *Karl Friedrich Schinkel – Lebenswerk*, 21).

⁵³ Paul Ortwin Rave, "Schinkel als Beamter. Ein Abschnitt preußischer Bauverwaltung", in: *Zentralblatt der Bauverwaltung* 62 (1932), 88-94, abgedruckt in: *Karl Friedrich Schinkel. Architektur, Malerei, Kunstgewerbe*, hg. v. Helmut Börsch-Supan und Lucius Grisebach, Ausst.kat., Berlin 1981, 75-94.

wirken vielmehr als störende Elemente im Leben eines Künstlers, der sich laut Waagen seiner Kunst wie einer Religion verpflichtet hatte.⁵⁴

[18] Tatsächlich jedoch war Schinkel von 1810 bis zu seinem Tod, also gut 30 Jahre lang, Baubeamter im Preußischen Staatsdienst. Neben all den eigenen Entwürfen und ausgeführten Bauten begutachtete er über Jahrzehnte auch Entwürfe für Staatsbauten von anderer Hand, unterbreitete preußischen Baubeamten unermüdlich Verbesserungsvorschläge und verfasste getreulich Gutachten, füllte umtriebiger die Publikationsreihen der Oberbaudirektion und konzipierte kundig Lehrwerke für das Gewerbeschulwesen.⁵⁵ Darüber hinaus fand er Zeit für private Aufträge und für sein malerisches Werk.⁵⁶ So deutet vieles darauf hin, dass Schinkel ein Beamter war, wie ein Staat ihn sich nur wünschen kann. In der Tat konnte Preußen über eine lange Zeitspanne von diesem Vorzeigekünstler als Träger hochgeschätzter technologischer Leistungen im Bauwesen profitieren. Schinkel selbst war so maßgeblich für dieses System, dass er, die Berliner Bauakademie als Ausbildungsinstitution und das preußische Bauwesen in eins gedacht werden konnten. Und dies, obgleich Gustav Friedrich Waagen in "Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler" den Topos des genial begabten Architekten ohne Lehrer verbreitet hatte – in der Geschichte der Architekt:innen-Monographien dürfte dieser eklatante Widerspruch besonders erwähnenswert erscheinen. Wie nebenbei entwarf Schinkel dann noch Möbel, die ganz im Sinne der preußischen Kunstpolitik auf Akademieausstellungen ausgestellt und als Gewerbeförderung gerne auch programmatisch von Mitgliedern des Hofes angekauft oder zu Hochzeiten verschenkt wurden.⁵⁷ Gegenüber einem eigenständig agierenden Künstlerindividuum, wie in der Schrift Waagens propagiert, war auch diese Rolle innerhalb der preußischen Kunstpolitik hochgradig normiert. Schließlich gab Schinkel dem Hof mit Gemälden und Kunsthandwerk die Möglichkeit zum Nachweis königlicher Würdigung und Förderung des Kunstgeschehens und band hierdurch sowohl sich selbst wie auch die Hofmitglieder an das bürgerliche Modell zeitgenössischer Kunstpraxis.

[19] Das kunstpolitische Kalkül wird z.B. in der Aufstellung von Portraits und Skulpturen der preußischen Künstler, die mit Aufträgen des Hofes betraut waren, sichtbar: Seien es Möbel von Schinkel oder Skulpturen von Christian Daniel Rauch, immer wurde auch der Künstler selbst zum Gegenstand von Kunst.⁵⁸ Kaum zufällig wurde zur Eröffnung des Museums am Lustgarten 1830 im Treppenhaus der offenen Vorhalle eine Büste Schinkels von Christian Friedrich Tieck aus dem Jahr

⁵⁴ Albert Meyer, Alessandro Costazza und Gérard Laudin (Hg.), *Kunstreligion: ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*, Bd. 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*, Berlin 2011.

⁵⁵ Wittich (2012a); Elke Katharina Wittich, "Muster und Vorbilder. Deutschsprachige Lehr- und Anleitungswerke institutionalisierter Ausbildungen für die "Kunstindustrie" 1820–1850", in: Gerda Breuer et al. (Hg.): *seriell – individuell. Handwerkliches im Design*, Weimar 2014, 29–42.

⁵⁶ Helmut Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel. Bild-Erfindungen*, München 2007 (= *Karl Friedrich Schinkel – Lebenswerk*, 20).

⁵⁷ Johannsen (2012).

⁵⁸ Sabine Lietz, "Karl Friedrich Schinkel im Bildnis", in: *Karl Friedrich Schinkel*, Ausst.kat., Berlin 1981, 106–118.

1819 aufgestellt.⁵⁹ Man setzte also dem Architekten des Museumsbaus selbst ein Denkmal, das sich unter die im Museum gezeigten Antiken einreicht und im Sinne geschichtsphilosophischer Vorstellungen den Wert zeitgenössischer Kunstproduktion in einer langen Kulturgeschichte repräsentiert.⁶⁰ Von Tieck stammt weiters eine lebensgroße Figur Schinkels, die 1843 nach Schinkels Tod für die Vorhalle des Museums in Auftrag gegeben und 1855 fertiggestellt wurde.⁶¹ Auch Johann Friedrich Drake schuf ab 1860 eine lebensgroße Skulptur Schinkels im Reisemantel, mit dem Grundriss des Alten Museums, in quasi antiker Manier in eine Steinplatte gehauen, in Händen, die 1869 vor dem Gebäude der Berliner Bauakademie aufgestellt wurde.⁶² Zu Beginn der 1990er Jahre stand diese Skulptur in der ruinösen Pergola vor der Alten Nationalgalerie, so als könnte man von dem begnadeten Baumeister den Wiederaufbau der noch immer von Kriegsschäden gezeichneten Mitte Berlins erwarten (Abb. 1).



1 Johann Friedrich Drake (1805–1882), *Karl Friedrich Schinkel mit Grundriss des Alten Museums*, Standbild, 1860 (Fotografie der Autorin aus den frühen 1990er Jahren)

⁵⁹ Christian Friedrich Tieck, *Karl Friedrich Schinkel*, Büste, 1819. Staatliche Museen zu Berlin (im Folgenden: SMB), Nationalgalerie.

⁶⁰ Ziolkowski (1992), 391–478.

⁶¹ Christian Friedrich Tieck, *Karl Friedrich Schinkel*, Standbild, 1843–1855. SMB, Friedrichswerdersche Kirche, Berlin.

⁶² Johann Friedrich Drake, *Karl Friedrich Schinkel*, Standbild, 1860–1869. SMB, aktuell aufgestellt auf dem Schinkelplatz, Berlin.

Zugleich kennt man von Johann Friedrich Drake die Skulptur von Friedrich Wilhelm IV., die den Herrscher affirmativ als Bürger im Gehrock zeigt.⁶³ Schinkel verkörpert hier die Rolle des handelnden und bürgenden Verantwortlichen für die Baupraxis seiner Zeit. Spätestens seit dem Jahr 1830, mit der Eröffnung des Königlichen Museums am Lustgarten und seiner Beförderung zum Geheimen Oberbaudirektor, verfügte er über großen Einfluss. Das Amt des Oberbaudirektors war verbunden mit der Leitung der Oberbaudeputation, d. h. mit der Aufsicht über die staatliche Bautätigkeit in Preußen und in allen preußischen Provinzen.⁶⁴

[20] Angesichts dieser Tradition der Berichterstattung und Inanspruchnahme von Architekten als Protagonisten einer idealisierten Kunstgeschichte muss für die frühen Monographien über Schinkel aus der Feder Kuglers und Waagens konstatiert werden, dass beide Autoren den Architekten und Künstler Schinkel weitgehend von seiner Berufspraxis und Amtsausübung abkoppelten und diese mithilfe sprachlicher Mittel beiseite schoben und nur am Rande erwähnten. Auch diese frühen kunsthistorischen Monographien stellen Formen der Indienstnahme von Künstlerpersönlichkeiten für übergeordnete Zwecke dar, hier als Repräsentanten einer geschichtsphilosophisch hergeleiteten bürgerlichen Erzählung. Aus den Analysen der Schriften Waagens und Kuglers kann abgeleitet werden, dass bei Monographien, da sie vorgeblich über Tatsachen wie Lebensdaten und Baugeschehnisse Auskunft geben, besondere Achtsamkeit hinsichtlich ihrer Einbindung in Erzähltraditionen und Erzählabsichten der jeweiligen Zeit geboten ist. Zudem scheint die politische Dimension häufig unterschätzt zu werden. Sowohl die politischen Auffassungen von Architekt:innen und ihre Haltung gegenüber einem Staat, auch gegenüber einer Staatsform, als auch die Begründung und die Weise, in der Architekt:innen für bestimmte politische Zielsetzungen in Anspruch genommen werden, werden kaum berücksichtigt. Im Falle Schinkels wird man in diesem Zusammenhang auf die 1841, unmittelbar nach seinem Tod erlassene Order des gerade inthronisierten preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. verweisen müssen, den gesamten nicht in Familienbesitz befindlichen Nachlass des Architekten zusammenzutragen und zu ordnen.⁶⁵

Das Vermächtnis oder die Bürde überzeitlicher Wirksamkeit

[21] "Als wir am 12. Oktober des vorigen Jahres die irdischen Ueberreste unseres S c h i n k e l zur Ruhe bestatteten", so heißt es in einem anonymen Bericht in der *Allgemeinen Bauzeitung* des Jahres 1842, "da bewies der lange Zug Aller, die sich zur Kunst bekennen und sie zu ehren wissen, die Größe des Verlustes, den wir betrauern."⁶⁶ Der Artikel ist mit "Karl Friedrich Schinkel (Biogra-

⁶³ Johann Friedrich Drake, *Friedrich Wilhelm IV.*, Standbild, 1841–1849. SMB, aktuell aufgestellt im Tiergarten, Berlin.

⁶⁴ Rave (1981); Elke Katharina Wittich, "Schinkel and His Model Solutions for the Building Tasks of the Prussian State", in: Maximilian Hartmuth, Richard Kurdiovsky, Julia Rüdiger und Georg Vasold (Hg.), *The Governance of Style. Public Buildings in Central Europe, ca. 1780–1920*, Wien/Köln/Weimar 2023, 73–88.

⁶⁵ Waagen (1875), 381.

⁶⁶ Otto Friedrich Gruppe, "Karl Friedrich Schinkel (Biographische Notiz)", in: *Allgemeine Bauzeitung* 7 (1842), 147–170 und 275–286, hier 147, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plusaid=abz&datum=1842&size=45> (abgerufen am 27. Dezember 2022).

phische Notiz)" überschrieben und umfasst annähernd 40 Textseiten, vorangestellt ist eine Lithographie mit dem Portrait des Verstorbenen. Nach Erläuterungen seiner Gestalt ("der eigenthümliche Kopf mit dem tief liegenden feurigen Auge und dem ernsten feinen, sanften Ausdrücke") und seiner Persönlichkeit ("die Gediegenheit seines Strebens und seiner ganzen Natur, der Adel und die Milde seines Wesens") wird schnell auf das eigentliche Thema der Abhandlung hingeleitet: "das Ganze seines künstlerischen Wesens in seinen einzelnen Werken wieder zu finden". Eine Begründung für dieses Ansinnen ist schnell beigebracht, denn "indem wir sein Leben und seinen künstlerischen Lebensberuf uns klar machen, begreifen wir einen wichtigen Theil der inneren Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts".⁶⁷

[22] Es handelt sich demnach weder um einen Nekrolog, der, wie es um 1800 gängig war, Leben und Werk schildert, aber keine kunst- oder literaturhistorischen Analysen des Werks vornimmt,⁶⁸ noch, wie im Titel angegeben, um eine "Biographische Notiz", die als "Notiz" deutlich knapper hätte ausfallen und als "biographische Notiz" auch deutlich mehr Biographisches hätte enthalten müssen, sondern um eine architekturhistorische Untersuchung, mithin um eine Monographie, für die Tod und Begräbnis Schinkels lediglich den Anlass darstellten.⁶⁹ Offenkundig sollte es um etwas Größeres gehen, um das Weiterschreiben der Baukunst, wenn nicht gar der Kunstgeschichte insgesamt:

*Die Kunst unsrer Zeit ist überaus reich an Mitteln und an Kräften. [...] wenn vor Allem die Architektur wiederum eine selbständig lebensvolle Gestalt gewinnt, so haben wir von dem, was in unsern Tagen begonnen, das Höchste zu erwarten. Möge man die Bedeutung der Architektur, die seit vier Jahrhunderten fast vergessen ist, wiederum erkennen, und möge die Architektur selbst sich aufmachen, der Zeit wiederum voranzuschreiten!*⁷⁰

Letztlich lassen sich diese Äußerungen wie auch ähnliche in Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* des gleichen Jahres als selbstbewusste bürgerliche Standortbestimmung lesen: Die staatlichen Institutionen und auch die Herrscherhäuser werden akzeptiert, als handelnd und Geschichte prägend werden jedoch die Künstler und ihre Interpreten, also die Kunsthistoriker, klassifiziert.

[23] Im Rückblick mag es selbstverständlich erscheinen, aber erst die Publikation des Nachrufs in einer Architekturzeitschrift rechtfertigte die umfassende architekturhistorische Kontextualisierung der Berichterstattung über einen verstorbenen Architekten, deren Relevanz für das Baugeschehen der Gegenwart zugleich als selbstverständlich postuliert wurde. Diese in vertraulichem Tonfall vorgetragene architekturgeschichtliche Analyse stellte zum Zeitpunkt der Veröffentlichung 1842

⁶⁷ Gruppe (1842), 147.

⁶⁸ Rebecca Kleinort und Simon Seber, Tagungsbericht: "Nekrologe und wo sie zu finden sind – Desiderate und Potentiale memorialer Überlieferung", in: H-Soz-Kult, 7. Oktober 2022, <https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/fdkn-129912> (abgerufen am 19. Dezember 2023).

⁶⁹ Im frühen 19. Jahrhundert war die Veröffentlichung von Nekrologen in Jahrbüchern üblich; als maßgeblich neue Gattung kommt die Biographie hinzu (Hellwig [2005]) und wird in Beiträgen wie Gruppenes "Karl Friedrich Schinkel (Biographische Notiz)" in einer Architekturzeitschrift zur Monographie ausgeweitet.

⁷⁰ Franz Theodor Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842. Siehe Wittich (2012a), 32-65, hier 33-34.

keineswegs eine Neuerung im Architekturdiskurs dar. Vielmehr war sie, auf Karl Friedrich Schinkel bezogen, durch die umfangreiche Publikation *Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit* des Kunsthistorikers Franz Theodor Kugler vorbereitet.⁷¹

[24] Spätestens hier muss ganz grundsätzlich die Frage nach den Ordnungssystemen, die man monographischen Analysen zugrunde legen kann, aufgeworfen werden: Was wird wie geordnet, was erwähnt, was ausgespart, was in welche Reihenfolge gebracht? Wie beginnt man eine Erzählung über einen Architekten oder eine Architektin und wie beendet man sie? Vermischt man Leben und Werk und erzählt chronologisch oder ordnet man nach Werkgruppen? Welche Rolle gibt man welchen Aspekten des Werkes in der Dramaturgie der Erzählung? Man könnte zum Beispiel mit der Zeichenbegabung Schinkels beginnen oder mit einem Hauptwerk wie dem Königlichen Museum am Lustgarten.

[25] Kugler trennt Leben und Werk, handelt "Biographisches" rasch ab und beginnt seine kunstwissenschaftliche Analyse, nach einer Einordnung von "Schinkel's künstlerische(r) Richtung im Allgemeinen", programmatisch mit einem Entwurf Schinkels, der nie umgesetzt wurde: dem Königspalast auf der Akropolis in Athen, einem Werk der 'Höheren Baukunst'.⁷² Durch die Platzierung am Beginn des Textes kommt dem unausgeführten Spätwerk der Rang einer architekturtheoretischen Quintessenz und eines Vermächnisses zu: Gebautes und Entworfenes haben gleichen Rang, maßgeblich ist der architekturtheoretische Anspruch.

[26] Kugler legte demnach nicht eine chronologische Ordnung, sondern eine Ordnung nach Werkgruppen zugrunde.⁷³ Sie erlaubt ihm, klare Wertmaßstäbe zu formulieren: Die Architektur hat den Vorrang vor allen anderen Gattungen, und innerhalb der Architektur werden "Werke im antiken Architekturstyl" bevorzugt, andere Stilformen kommen dagegen nur als "Abweichung" vom "antiken Architekturstyl" vor. Damit prägt Kugler den Standard für weitere Erzählungen über Schinkel, der sich bei Friedrich Adler in der Festschrift zum hundertsten Geburtstag 1881⁷⁴ und partiell noch in der Gliederung des Gesamtwerkes in den Ost- und West-Berliner Ausstellungs-

⁷¹ Kugler (1842); es handelt sich dabei um die Wiederveröffentlichung, nach dem Tod Schinkels im Jahr 1841, von Franz Theodor Kugler, "Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik", in: *Hallische Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst*, 17.–29.08.1838, unter leicht verändertem Titel.

⁷² Kugler (1842), 32-36. Kugler nahm Bezug auf Schinkels Publikationsfolge *Werke der höheren Baukunst*, deren erster Band mit den Akropolis-Entwürfen 1840 in Potsdam erschienen war. Der Begriff 'Höhere Baukunst' bezeichnete in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts theoretisch hergeleitete und künstlerisch anspruchsvolle Bauten. Siehe Karl Friedrich Schinkel, *Werke der höheren Baukunst, für die Ausführung erfunden*, 1. Abteilung, 10 Tafeln (Akropolis), 2. Abteilung, 8 Tafeln (Orianda), Potsdam 1840–1845; dazu Klaus Jan Philipp, *Karl Friedrich Schinkel. Späte Projekte – Late Projects*, Stuttgart 2014.

⁷³ Kugler (1842), "Biographisches" 13-21, "Schinkel's künstlerische Richtung im Allgemeinen" 22-31, "Werke im antiken Architekturstyl" 32-54, "Werke vom antiken Architekturstyl abweichend" 55-60, "Kirchenpläne" 61-77, "Denkmäler" 78-93, "Rückblick auf Schinkel's architektonische Prinzipien" 94-98, "Entwürfe zu plastischen Arbeiten, zumeist für architektonische Zwecke" 99-109, "Historische Malerei" 110-120, "Landschaftliche Gemälde" 121-126, "Entwürfe zu Theaterdekorationen" 127-134, "Schluss" 135-136, "Nachtrag" 137-152. Siehe <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kugler1842a> (abgerufen am 3. September 2022).

⁷⁴ Adler (1881).

katalogen zum zweihundertsten Geburtstag Schinkels 1981 wiederfindet.⁷⁵ Leicht lässt sich aus dieser Ordnung auch herauschneiden, was jeweils gebraucht wird, also zum Beispiel für die "Biographische Notiz" in der *Allgemeinen Bauzeitung* von 1842 lediglich die Werke der Architektur. Als generelles Merkmal bleibt indes, dass der gesamten Darstellung die Vorstellung von einem Genie zugrunde liegt, das (vermeintlich) apolitisch ist. Hierdurch erzielten Monographien wie die Waagens und Kuglers durchaus politische Bedeutung, denn sie definieren ein bürgerliches Modell geistiger Herrschaft.

[27] Ausdrücklich weist Kugler in seiner Analyse von Schinkels Werk darauf hin, dass sich Autor und Leser:innen auf Bildmaterial stützen können. Denn Schinkel hatte über Jahrzehnte sowohl eine *Sammlung architektonischer Entwürfe* wie auch *Werke der Höheren Baukunst* veröffentlicht.⁷⁶ Aus wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive kann die Verfügbarkeit und Nutzung von Bildmaterial als Medium der Analyse für die Architektur des 19. Jahrhunderts gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.⁷⁷ Niemals zuvor standen so viele Grund- und Aufrisse, Schnitte und Ansichten zur Bewertung, ja geradezu zur epistemischen Durchdringung von Bauwerken in einem öffentlichen Diskurs zur Verfügung wie seit der Erfindung kostengünstiger Drucktechniken im frühen 19. Jahrhundert, etwa der Lithographie.⁷⁸ Zeitgleich wurde in den Architekturzeitschriften ein Standard an Visualisierungen etabliert, der bis heute nachwirkt: Eine Außenansicht und ein Grundriss gelten als Mindeststandard. Dass diese Zeitschriften im 19. Jahrhundert auch Kommunikationsmedien eines erstarkten Bürgertums darstellten,⁷⁹ verdient ebenso Beachtung wie der Zusammenhang mit der Gründung von Architekten- und Ingenieurvereinen, polytechnischen Lehranstalten und Gewerbeschulen.⁸⁰ Über Architektur wurde nun diskutiert.

⁷⁵ *Karl Friedrich Schinkel: 1781–1841*, hg. v. Gottfried Riemann und Ernst Badstübner, Ausst.kat., Berlin (Ost) 1980; *Karl Friedrich Schinkel*, Ausst.kat., Berlin (West) 1981.

⁷⁶ Karl Friedrich Schinkel, *Sammlung architektonischer Entwürfe von Schinkel, enthaltend theils Werke, welche ausgeführt sind, theils Gegenstände, deren Ausführung beabsichtigt wurde*, 28 Hefte, 174 Tafeln, Berlin 1819–1840 (spätere Ausgaben 1843–1847, 1852, 1857–1858, 1866); Digitalisat der Ausgabe Berlin 1858 (in einem Text- und vier Tafelbänden): DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.5210>; sowie Schinkel (1840–1845).

⁷⁷ Wolfgang Sonne (Hg.), *Die Medien der Architektur*, Berlin 2011, bes. 7–14.

⁷⁸ Walter Wilkes, *Die Buchkultur im 19. Jahrhundert*, Bd. 1: *Technische Grundlagen*, Hamburg 2010.

⁷⁹ Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, 12. Auflage der Neuauflage 1990, Frankfurt am Main 2010, bes. Teil VI; Rolf Fuhlrott, *Deutschsprachige Architektur-Zeitschriften. Entstehung und Entwicklung der Fachzeitschriften für Architektur in der Zeit von 1789–1918*, Berlin 1975; Eva Maria Froschauer, "Architekturzeitschrift", in: Sonne (2011), 275–302.

⁸⁰ Elke Katharina Wittich, "Backstein und Bücher. Die Berliner Schulen der Architektur", in: Klaus Jan Philipp und Kerstin Renz (Hg.), *Architekturschulen. Programm – Pragmatik – Propaganda*, Tübingen/Berlin 2012, 129–144 (im folgenden Wittich [2012b]); Wittich (2014), 29–42.

[28] Kuglers Analyse, die er selbst programmatisch als Erläuterung der *Charakteristik seiner* [Schinkels, Anm. d. V.] *künstlerischen Wirksamkeit* bezeichnete,⁸¹ verbindet eine Monographie über das Werk Schinkels mit einer geschichtsphilosophischen Einordnung: Gesucht wird das große Ganze, die Erzählung einer Geschichte, die sich zyklisch wiederholt, die sich gerade am Beginn einer neuen Blüte befindet und in Künstlern wie Schinkel und Kunsthistorikern wie Kugler ihre Protagonisten findet. Es handelt sich demnach um ein dezidiert bürgerliches Modell von Bildung als maßgeblicher Haltung des Staatsbürgers. Nicht zuletzt wird es von Gelehrten repräsentiert, die durch ihre kunsthistorische Analyse ebenjene "Wirksamkeit" erläuterten und zugleich prägten. Welcher Nachfahre würde nun noch wagen, dieses Vermächtnis in Zweifel zu ziehen? Vielmehr sieht man sich aufgefordert, an dieser Geschichte mitzuschreiben und das Wegweisende an Schinkels Werk zu erklären und zugleich zu propagieren.

[29] Zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden sich Architekten wie Fritz Schumacher, Peter Behrens und Ludwig Mies van der Rohe in diesem Sinne dezidiert auf Bauten Schinkels beziehen und in ihnen Vorprägungen von Baulösungen ihrer eigenen Zeit sehen.⁸² Von architekturhistorischer Seite konzentrierte man sich in dieser Zeit auf formanalytische Untersuchungen, deren Beobachtungen formale Lösungen lesbar machen und evident erscheinen lassen. Kurzum: Die Beispiele von Behrens und dessen Zeitgenossen sollten sehr deutlich machen, dass es damals wie heute aus methodischen Gründen als problematisch angesehen werden muss, Schinkel einerseits als Zeitgenossen und andererseits als epochenübergreifend wirkenden Architekten zu beschreiben und aus seinem Werk immer genau das auszuwählen, was der jeweiligen These zuarbeitet. Es hat in der Forschung den einen oder anderen Versuch gegeben, die These der zeitübergreifenden Wirkung Schinkels, die sich ja wesentlich aus der geschichtsphilosophischen Argumentationskette Kuglers ergibt und keineswegs als gesetzt gelten kann, zu widerlegen. Die nachhaltige Wirkung von Kuglers Deutung wurde dadurch jedoch nicht unterbrochen.⁸³ Denn es handelt sich nun einmal um eine gute Geschichte über die Kraft und Wirksamkeit des Künstlers, sie wird wohl weitererzählt werden. An der Bedeutung Kuglers besteht gleichwohl keinerlei Zweifel. Aber es ist die Aufgabe der Kunstwissenschaftler:innen, über die Entstehungsbedingungen solcher guten Geschichten zu reflektieren und sie zu hinterfragen.

Und heute?

[30] Die frühe Kunsthistoriographie, die sich des Künstlers Schinkel schon zu Lebzeiten annahm, war unter den deutschsprachigen Staaten des 19. Jahrhunderts in Preußen besonders stark vertreten und mit staatlichen Institutionen wie Ministerien, Museum und Universität verbunden. Dies lässt sich nicht allein mit Schinkels Genius, wie er noch jahrzehntelang immer wieder

⁸¹ Kugler (1842).

⁸² Christian Welzbacher, *Schinkel als Mythos. Kanonisierung und Rezeption eines Klassikers 1841 bis heute*, Berlin 2012.

⁸³ Welzbacher (2012); Wolfgang Büchel, *Zwischen Nachwirkung und Vereinnahmung: zu zweihundert Jahren dokumentierter Rezeption Karl Friedrich Schinkels*, Hildesheim 2020.

beschworen wurde,⁸⁴ sondern auch mit der Etablierung der Kunstgeschichte als relevante Disziplin an den staatlichen Institutionen der Zeit in Zusammenhang bringen.⁸⁵ Auch die Publikationspolitik der Oberbaudeputation sowie die seitens des Staates betriebene konsequente Nachwuchsförderung im preußischen Bauwesen dürften eine Rolle gespielt haben.⁸⁶ Darin spiegeln sich nicht zuletzt die hohen Erwartungen, die vor dem Hintergrund geschichtsphilosophischer Konzeptionen Mitte des 19. Jahrhunderts an die Kunstgeschichte als neue universitäre Disziplin und an die Kunst als Ausdruck nationaler Leistungen gestellt wurden.⁸⁷ Die unreflektierte Fortschreibung solcher Narrative scheint indes hochproblematisch, da in ihnen nicht zuletzt auch nationale politische Machtansprüche und eine übersteigerte Idealisierung bürgerlicher, implizit auch männlicher Leistungsfähigkeit weitergetragen werden.

[31] Angesichts der dynamischen Entwicklung der Wissenschaft im 21. Jahrhundert und der tiefgreifenden Veränderungen von Forschungspraktiken im Zuge der Digitalisierung stellt sich die Frage, ob Monographien heute, in Zeiten der Digital Humanities, noch geeignete Formen der Auseinandersetzung mit der Leistung von Künstlerpersönlichkeiten wie Schinkel und der Kunstproduktion vorangegangener Jahrhunderte sein können und wenn nicht, wie man sie sinnvoll ergänzen und erweitern könnte. Eine nationalstaatliche Ausprägung kunsthistorischer Berichterstattung in Form von Monographien über einzelne Künstler:innen oder einzelne Bauwerke scheint heute, da vielfältiges Datenmaterial verglichen werden kann und will, ohnehin obsolet. Entscheidender dürfte sein, dass die Möglichkeit des Vergleichs großer Mengen an Daten, dass also Big Data das Interesse an einer in sich abgeschlossenen Einzeluntersuchung, mithin an Monographien, reduzieren dürfte. Wer konzentriert sich schon auf ein Museum in Preußen, wenn Daten über viele zeitgleich entstandene Museen (neben dem Königlichen Museum in Berlin, 1823–1830, auch die Glyptothek in München, 1816–1830, und der Neubau des British Museum in London, 1823–1848, und viele weitere) vorliegen und zum Beispiel ihre jeweiligen Lösungen der im 19. Jahrhundert drängenden Frage der Beleuchtung der Ausstellungsräume sehr schnell vergleichend ausgewertet werden können? Und hierbei geht es um eine Vielzahl von Daten, von der Sonneneinstrahlung über die konstruktiven Lösungen bis hin zu den verwendeten Gläsern und deren Eigenschaften.

[32] Darüber, ob Schinkel nun wirklich auf der Akademieausstellung beschlossen hat, Architekt zu werden, wird man nicht mehr reden. Wer möchte schon Künstlertopoi nacherzählt bekommen, wenn das drängendste Problem der zeitgenössischen Architektur nicht die chronologisch erzählte Erfolgsgeschichte von Bildungsbiographien oder auch von Neubauprojekten ist. Angesichts des enorm hohen CO²-Ausstoßes können eben nicht mehr Abriss und Neubau die Standardlösungen der Bauwirtschaft und schon gar nicht der Architektur sein, vielmehr muss dem energetisch

⁸⁴ Adler (1881); Paul Ortwin Rave, *Genius der Baukunst. Eine klassisch-romantische Bilderfolge an der Berliner Bauakademie von Karl Friedrich Schinkel* [Berlin 1942], neu hg. v. Martin Kieren, Berlin 2001.

⁸⁵ Wittich (2012b).

⁸⁶ Wittich (2012a); Wittich (2012b).

⁸⁷ Locher (2001).

nachhaltigen Bauen im Bestand eine weitaus höhere Relevanz beigemessen werden.⁸⁸ Ausdrücklich muss ein solcher Perspektivwechsel auch in den Lehrplänen der Architekt:innen-ausbildung an den Technischen Universitäten und den Kunsthochschulen Berücksichtigung finden – dies ein Appell an die Dekan:innen, es darf damit nicht länger gewartet werden.

[33] War nicht gerade Schinkel sehr daran gelegen, neue Materialien zu erproben und neue Technologien in den Bauprozess zu integrieren? Verdankt sich nicht auch Schinkels Schloss Charlottenhof (1824–1826) dem Umbau eines barocken Wohnbaus von Jan Bouman? So könnte es wohl sein, dass wir ihn nicht vergessen, aber sein Werk gänzlich anders erzählen werden. Wohl scheint zu Zeiten von *Open Access* und *Open Educational Resources* auch ein Gelehrtenprofil wie das der beiden Kunsthistoriker Waagen und Kugler längst nicht mehr zeitgemäß. Der Bildungsanspruch, den man im frühen 19. Jahrhundert durch Bildungsbiographien ausdrückte, zeigt sich heute an Prämissen wie einer allgemeinen Zugänglichkeit von Lernmaterialien. Heute schreibt man in *Teams*, und das entstandene Buch lebt, wird von anderen weitergeschrieben und mit Hilfe von *Knowledge Graphs* in ein Netzwerk vergleichbarer Fragestellungen eingebunden.⁸⁹ Führt man solch tradierte Fertigkeiten mit zeitgemäßen Techniken zusammen, könnten neue Kontexte erschlossen und für unsere Zeit zielführend in den Diskurs integriert werden.

⁸⁸ Christoph Grafe und Tim Rieniets mit Baukultur Nordrhein-Westfalen e.V. (Hg.), *Umbaukultur. Für eine Architektur des Veränderns*, Bönen/Westfalen 2020.

⁸⁹ Sören Auer et al., Positionspapier "Towards an Open Research Knowledge Graph" (Version 1), veröffentlicht auf der digitalen Plattform Zenodo am 22.01.2018, DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1157185> (abgerufen am 1. April 2022).

About the Author

Elke Katharina Wittich studied Art History, Classical Archaeology, Modern German Literature, and Historical Musicology at the University of Hamburg, completing her studies with a Master's thesis on the early monographs on Karl Friedrich Schinkel. She subsequently held a scholarship at the University of Hamburg as part of the DFG-funded *Graduiertenkolleg* "Politische Ikonographie" under Prof. Dr. Martin Warnke. Her doctoral dissertation, titled "Karl Friedrich Schinkel zum Beispiel. Kenntnisse und Methoden im Architekturdiskurs des frühen 19. Jahrhunderts", was supervised by Prof. Dr. Horst Bredekamp at the Humboldt University of Berlin. At the Jenisch Haus, a branch of the Altonaer Museum, she was involved in the exhibition "Karl Friedrich Schinkel: Möbel und Interieur". In 2005, she became the founding president and director of the private University of Applied Sciences for Design (AMD) in Hamburg. At Hochschule Fresenius Hamburg, she served as a professor and director for programme development and quality assurance, before moving to Leibniz University Hannover in 2021, where she currently leads the Centre for Continuing Education.

Special Issue

Ruth Hanisch, Richard Kurdiovsky, Bernadette Reinhold and Antje Senarclens de Grancy, guest eds., *Architekt:innen-Monographien. Kanonisierung, Kontextualisierung, Kritik*, in: *RIHA Journal* 0326-0334 (30 September 2025), DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2025.2>.

License

The text of this article is provided under the terms of the [Creative Commons License CC-BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

