

## Schinkel, Goethe und die »Gefährlichkeit der Landschaftsmalerei«

FRANK BÜTTNER

»Wer ist von Anbeginn das was er seyn soll und welche Zeit ists je gewesen?«<sup>1</sup>

Am 29. Juni 1824 unternahm Karl Friedrich Schinkel, begleitet von dem Kunsthistoriker Gustav Friedrich Waagen und dem Geheimen Ober-Finanzrat August Kerll, seine zweite Italienreise. Sein Reisetagebuch dokumentiert, wie intensiv er sich auch dieses Mal mit Kunst und Landschaft Italiens beschäftigte, obwohl er weit weniger Zeit zum Zeichnen fand als auf seiner ersten Reise 1803 bis 1805.<sup>2</sup> Den Rückweg nahm er über Weimar und stattete dort am 1. Dezember Goethe einen kurzen Besuch ab.<sup>3</sup> Dieser schrieb an Carl Friedrich Zelter über den Besuch der »Berliner Freunde«: »Sie hielten sich kaum einen Tag auf, ich habe aber doch gar manches, besonders durch Schinkel vernommen was mir einen hellen Blick über das neue Italien gewährt. Daß ein Mann wie dieser, der in der Kunst so hoch steht, in kurzer Zeit viel zu seinem Vortheil weghaschen könne ist naturgemäß, und es wird ihm gewiß bey den nächstbedeutenden Unternehmungen sehr zu statten kommen.«<sup>4</sup> Ausführlicher äußerte sich Schinkel in einem Brief vom 17. Mai 1825 an Frédéric-Jean Soret: »Wie glücklich würde ich aber seyn, eine öfttere und nähere lehrreiche Mittheilung der hochverehrten Weimarer Kunstfreunde genießen zu können, die nie mehr noth thut als, wenn die Zeit für die Masse der geforderten Arbeiten zu kurz ist. Mein letzter, leider viel zu kurzer, Aufenthalt in Weimar ist mir von unbeschreiblicher Wichtigkeit gewesen, ein Paar höchst bedeutende

<sup>1</sup> Karl Friedrich Schinkel, *Schriftlicher Nachlaß*, Heft III, Blatt 13, zit. nach: Goerd Peschken, *Das Architektonische Lehrbuch* (Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk), München / Berlin 1979, S. 72.

<sup>2</sup> Karl Friedrich Schinkel, *Reisen nach Italien. Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*, Berlin 1979.

<sup>3</sup> Goethe vermerkte in seinem Tagebuch zum 1. Dezember 1824: »Meldeten sich Geh. Rath Schinkel und Reisegesellschaft. Einiges zu Kunst und Alterthum. Mittag Geh. Rath Schinkel, Geh. Rath Kerll, Dr. Waagen. Speisten zugleich mit Müller, Coudray und Meyer. Nach Tische verschiedenes vorgezeigt. Sie reisten noch den Abend ab.« *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, III. Abteilung: *Goethes Tagebücher*, Bd. 1–15, Weimar 1887–1919; IV. Abteilung: *Goethes Briefe*, 50 Bde., Weimar 1887–1912 (Weimarer Ausgabe, im folgenden zitiert als Goethe WA); hier: Bd. III/9, S. 302.

<sup>4</sup> Goethe an Carl Friedrich Zelter, 3. Dezember 1824 (Goethe WA, Bd. IV/39, S. 27).

Worte des hochverehrten Geh. Rathes von Göthe trafen so vollkommen mit der Lösung einiger Aufgaben die ich mir gemacht hatte und deren Bearbeitung ich die besten Stunden meiner Muße widme, zusammen, daß ich sehr ermutigt wurde auf meinem Wege weiter vorzugehen. Das eine betraf den Character des Spitzbogens in der Architectur als wohl mannigmal gebrauchsfähig aber der Schönheit ermangelnd, und das andere die Gefährlichkeit der Landschaftsmalerei in der schönen Kunst. Mir geht es bei diesen Arbeiten wie manchem anderen, man muß seine Jugendsünden bei sich selber am härtesten büßen, und nur, wie zufällig man durch die kräftigsten Verfechter ihrer Zeit in dergleichen bei etwas lebendiger jugendlicher Phantasie hineingeführt wird, kann einigermaßen eine Selbst-Entschuldigung und Tröstung geben, indeß die schöne Zeit ist verloren, die man besser hätte verwenden können. Man kann nichts thun als fortfahren zu arbeiten um durch das Neue das Alte gutzumachen und ich fühle mich immer sehr beglückt, dazu in meinem Wirkungskreis Gelegenheit zu finden.«<sup>5</sup>

Wenn Schinkel sein bisheriges Schaffen so radikal in Frage stellt und die Zeit, die er mit manchen Arbeiten verbracht hat, gar als verloren betrachtet, sollte das Grund genug sein, zu fragen, was in den mit Goethe geführten Gesprächen Anlaß zu solchen Schlußfolgerungen hat geben können. Nachdem Schinkels Auffassung von der Gotik verschiedentlich Gegenstand der Forschung gewesen ist,<sup>6</sup> soll hier nach den Auffassungen Schinkels von der Landschaftsmalerei in ihrem Verhältnis zu den Anschauungen Goethes gefragt werden, die bislang nur beiläufig beachtet worden sind.

Die Landschaftskunst war sicher schon bei den beiden vorausgegangenen Besuchen Schinkels bei Goethe Gesprächsgegenstand gewesen. Die erste Begegnung fand am 11. Juli 1816 statt. Schinkel befand sich auf einer Dienstreise zu den Brüdern Boisserée nach Heidelberg und nach Köln, auf der es vor allem um den Ankauf der Boisserée-Sammlung und die Vollendung des Kölner Doms ging, und hierfür sollte die Unterstützung Goethes gewonnen werden. Schinkel konnte an diesem Tag die ungewöhnliche Spann-

<sup>5</sup> Zit. nach dem Original in Düsseldorf, Goethe-Museum, von dem mir das Museum dankenswerterweise eine Kopie zur Verfügung stellte. Schinkels Brief enthält keinen Hinweis auf den Adressaten. Da der Brief mit dem Satz: »Meine innigsten Grüße an Hr. Geh.Rath von Göthe und seine Familie« schließt, suchte man den Empfänger im engsten Umkreis von Goethe und vermutete zunächst, daß es Heinrich Meyer gewesen sei (Katalog der Sammlung Kippenberg, Leipzig 1928, Bd. 2, Nr. 4521). Die Vermutung, daß der Brief an Frédéric-Jean Soret in Weimar gerichtet war, wurde von Paul Ortwin Rave geäußert, und zwar im Zusammenhang mit einem das Alte Museum betreffenden Zitat (Paul Ortwin Rave, Karl Friedrich Schinkel – Lebenswerk. Berlin. Teil 1. Bauten für die Kunst, Kirchen, Denkmalpflege, Berlin 1941, S. 46). Frédéric-Jean Soret, Genfer Theologe, Naturforscher und Schriftsteller, war von 1822–1836 Erzieher des Erbprinzen Karl Alexander in Weimar und stand in engstem Kontakt zu Goethe. Wenn Schinkel sich in dem Brief dafür bedankt, daß er seine »Museumspläne für die Genfer Kunstfreunde in Copien« mitschicken solle, so paßt das sehr gut auf Soret, der seine Verbindung nach Genf nie hatte abreißen lassen und gegen Ende seines Lebens dorthin zurückkehrte. Dieses Detail würde nicht auf Heinrich Meyer als Empfänger passen, ebensowenig wie der Hinweis auf die »Weimarer Kunstfreunde«, zu denen er sich doch zählte. Vor allem war Meyer bei den Gesprächen, von denen Schinkel berichtet, selbst anwesend. Schinkel hätte ihm schwerlich in dieser Form davon berichtet.

<sup>6</sup> Georg Friedrich Koch, Karl Friedrich Schinkel und die Architektur des Mittelalters, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 29, 1966, S. 177–222.

weite der Interessen Goethes kennenlernen.<sup>7</sup> Bei den Gesprächen nach Tisch, an denen Heinrich Meyer teilnahm, dürfte es vor allem um die Kunst und speziell um die Landschaftsmalerei gegangen sein. Den Anstoß dazu konnte der Empfehlungsbrief geben, den Christoph Ludwig Friedrich Schultz für Schinkel geschrieben hatte und in dem er dessen »unglaubliche Schnelligkeit im landschaftlichen Fache« rühmte.<sup>8</sup>

Daß Schinkel ihm als Landschaftsmaler präsentiert wurde, mußte Goethes besonderes Interesse erregen. Seit seiner italienischen Reise war die Landschaftskunst für ihn ein zentrales Thema gewesen, bei dem er seine Natur- und Kunsterfahrung in ein angemessenes Verhältnis zu setzen suchte.<sup>9</sup> Mit den Publikationsvorbereitungen seiner »Italienischen Reise«, deren erster Band damals gerade in den Druck ging, hatte er sich erneut mit seinen Kunstversuchen und Kunstanschauungen jener Zeit auseinandersetzen können. Zudem hatte er gerade seinen Aufsatz über »Ruysdael als Dichter« publiziert, und seit wenigen Wochen arbeitete auf seinen Anstoß hin Heinrich Meyer an dem Aufsatz über die »Neudeutsche religiös-patriotische Kunst«, in dem es in den Passagen über Runge und insbesondere Friedrich natürlich auch um die Frage der neuen Landschaftsmalerei gehen sollte.<sup>10</sup>

In einem Brief an Christian Daniel Rauch vom 14. November 1816 erinnerte sich Schinkel: »Einen ganzen schönen und lehrreichen Tag habe ich beim Göthe in Weimar

<sup>7</sup> Goethe, Tagebuch, 11. Juli 1816: »Italiänische Reise. Mittag Geh. Rath Schinkel von Berlin und Hofr. Meyer. Vorher mit Schinkel spazieren gefahren. Verhandlung wegen Boisserées. Mit beyden Männern nach Tische zusammen. Entoptische Farben vorgezeigt. Drey geologische Engländer« (Goethe WA, Bd. III/5, S. 252).

<sup>8</sup> »Ew. Exzellenz überbringt diese Zeilen der Geh. Oberbaurath Schinkel, welcher in Höchsten Aufträgen, die Erwerbung der Boisseréeschen Gemäldesammlung betreffend nach Heidelberg reiset. Da ihm sehr daran gelegen sein muß, über diesen wichtigen Gegenstand von Ihnen eine geneigte Belehrung zu erhalten, so hofft er auf das Glück, Ihnen persönlich aufwarten zu dürfen, welches ich ihm, als meinem lieben Freunde, um so mehr von ganzem Herzen wünsche, als ich überdem nicht bezweifle, daß seine schätzbare Persönlichkeit Ihnen seinen Besuch angenehm machen wird. Es liegt mehrenteils in der Eigentümlichkeit seines reinen Kunststrebens, daß in den zahlreichen Werken, welche Schinkel mit ungläublicher Schnelligkeit im landschaftlichen Fache leistet, Farbe und Ton gegen die fast durchaus verdienstvolle und geniale Erfindung noch immer zurückstehen; denn die Ursache davon ist, daß er sich zur toten Nachahmung unfähig fühlt und selbst das Vollkommenste nicht nachahmen mag und kann. Nur was er mit eigenem Sinn wahrgenommen und empfunden vermag er darzustellen; allein wie aufmerksam er auch die Natur studiert, wie vertraut er sich mit der Bedeutung ihrer Erscheinungen zu machen sucht, so ist sie in unseren Gegenden doch gar zu ungünstig, um ihn wesentlich fördern zu können, ja er verfehlt, bei seiner lebhaften Auffassung, eben deshalb oft das Ziel. Wiese ein günstiges Schicksal ihm den Aufenthalt unter einem schöneren Himmel an, entfernt von hier und hertreibenden Störungen und Anforderungen der Welt, so würde dieses bedeutende und durchaus zum Bedeutenden hinneigende Talent seinem Streben leichter genügen können.« Briefwechsel zwischen Goethe und Staatsrath Schultz, hrsg. von Heinrich Düntzer, Leipzig 1853, S. 147; vgl. Adolph Doebber, Schinkel in Weimar, in: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 10, 1924, S. 103–130. Christoph Ludwig Friedrich Schultz (1781–1834) war Jurist und preußischer Staatsrat. Er stand seit 1814 mit Goethe im Briefwechsel.

<sup>9</sup> Werner Busch, Die »große, simple Linie« und die »allgemeine Harmonie« der Farben. Zum Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seiner Naturerfahrung und seiner künstlerischen Praxis auf der italienischen Reise, in: Goethe-Jahrbuch 105, 1988, S. 144–164.

<sup>10</sup> Frank Büttner, Der Streit um die »Neudeutsche religiös-patriotische Kunst«, in: Aurora, Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 43, 1983, S. 55–76.

verlebt, der mich höchst freundlich bei sich aufnahm. In seiner Nähe wird dem Menschen eine Binde von den Augen genommen, man versteht sich vollkommen mit ihm über die schwierigsten Dinge, welche man allein nicht getraut anzugreifen, und man hat selbst eine Fülle von Gedanken darüber, die sein Wesen unwillkürlich aus der Tiefe herauslockt.«<sup>11</sup>

Es gibt leider keine weiteren Hinweise, mit denen man erschließen könnte, worauf sich Schinkels Bemerkung konkret bezieht, zu welchen Erkenntnissen er im Gespräch mit Goethe gekommen ist. Selbstverständlich kann hier auch das Problem der Gotikrezeption gemeint sein, der Schinkel damals noch sehr positiv gegenüberstand, während Goethe mit seinen Heften »Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Main-Gegenden« zwar für die Bewahrung der Denkmäler und auch für die Vollendung des Kölner Doms eintrat, der historistischen Stilrepetition jedoch sehr skeptisch gegenüberstand. Danach könnte man die Bemerkung auch mit Schinkels beginnender Abwendung von der Gotik zusammenbringen, zumal sich in seinem malerischen Werk der nächsten Jahre keine vergleichbaren Wandlungen registrieren lassen.

Ein Hinweis, daß gleichwohl die Landschaftskunst Gesprächsgegenstand gewesen sein dürfte, ergibt sich daraus, daß Schinkel zu seinem nächsten Besuch in Weimar Beispiele seines Schaffens mitbrachte. Dieser Besuch fand vom 17. bis 22. August 1820 statt.<sup>12</sup> Zusammen mit Christian Daniel Rauch und Friedrich Tieck, begleitet vom Staatsrat Schultz reiste Schinkel nach Jena, wo sich Goethe gerade aufhielt. Während die beiden Bildhauer Porträtbüsten des Dichters schufen, präsentierte Schinkel vor allem seine Entwürfe zum Berliner Theater. Goethe notierte: »Herr Geheimrat Schinkel machte mich mit den Absichten seines neuen Theaterbaues bekannt und wies zugleich unschätzbare landschaftliche Federzeichnungen vor, die er auf einer Reise ins Tirol gewonnen hatte. [...] Eine lebhaft, ja leidenschaftliche Kunstunterhaltung ergab sich dabei, und ich durfte diese Tage unter die schönsten des Jahres rechnen.«<sup>13</sup>

Bei den Landschaftsbildern, die Schinkel mitgebracht hatte, kann es sich eigentlich nur um die großformatigen Federzeichnungen handeln, die er nach Skizzen von seiner Reise in die Umgebung Salzburgs im Sommer 1811 geschaffen hatte.<sup>14</sup> Man darf sich fragen, warum Schinkel gerade diese Zeichnungen mitgebracht hatte, deren Entstehung

<sup>11</sup> Friedrich Eggers, Christian Daniel Rauch, Berlin 1873, Bd. 1, S. 174f.

<sup>12</sup> Vgl. die Einträge Goethes in seinen Tagebüchern: Goethe WA, Bd. III/7, S. 209–211.

<sup>13</sup> Johann Wolfgang Goethe, Berliner Ausgabe. Poetische Werke, Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen, Bd. 16, S. 300 (Die Ausgabe wird im folgenden zitiert als Goethe BA).

<sup>14</sup> »Paß Lueg bei Salzburg«, Feder in Braun, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Schinkel-Museum 1a, 8; »Der Königssee bei Berchtesgaden«, Feder in Braun, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Schinkel-Museum 1a, 7; »Der Traunsee bei Gmunden«, Feder in Braun, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Schinkel-Museum 1a, 9; »Wasserfall bei Gastein«, Feder in Braun, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Schinkel-Museum 1a, 10. Alle Blätter sind 1811 datiert. Schon Gustav Friedrich Waagen, Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler, in: Berliner Kalender von 1844, 1844, S. 306–428, hier S. 346 stellte diese Serie besonders heraus. Daß Goethe die Blätter im nachhinein »Tirolische Landschaften« nannte, wird man als Erinnerungslücke bezeichnen. In den Tagebüchern steht nur: »Herrliche Landschaften, gezeichnet von Schinkel.«

doch schon einige Zeit zurücklag. Abgesehen davon, daß sie bildmäßig ausgeführt waren und damit auch in Goethes Augen als für sich bestehende Kunstwerke gelten konnten, waren sie dem Aufgabenfeld der »Prospektmalerei« zuzuordnen, deren Berechtigung Goethe und Meyer in ihrem Hackert-Buch verteidigt hatten.<sup>15</sup> Schinkel hatte also mit seiner Bildauswahl versucht, den Kunsterwartungen der »Weimarer Kunstfreunde« entgegenzukommen. Dabei hat er sich, wie man zugeben muß, ein wenig gestellt. Wenn, wie wohl anzunehmen ist, auch von den neuesten Werken Schinkels gesprochen wurde, mußte das Gespräch auf ein Gemälde kommen, das vielleicht gerade vollendet, zumindest aber begonnen war, nämlich die Gemäldefassung vom »Schloß am Strom«, eine Bilderfindung, die bekanntlich auf einen freundschaftlichen Wettstreit mit Brentano zurückging, bei dem der Maler ins Bild zu setzen hatte, was vom Dichter in einem improvisierten Märchen geschildert worden war.<sup>16</sup> Schinkels enge Verbindung zur Romantik, für die diese Episode stehen kann, wurde durch Zeitungsberichte von der letzten Berliner Akademieausstellung bekräftigt, die Schinkel unmittelbar neben Caspar David Friedrich rückten. Da diese Berichte in einem von Carl Bertuch in Weimar verlegten »Journal« gedruckt wurden, wird man davon ausgehen dürfen, daß sie Goethe nicht unbekannt geblieben waren.<sup>17</sup> Nach Goethes sehr ernsthaften, aber völlig vergeblichen Bemühungen, Caspar David Friedrich von dessen Weg in der Landschaftskunst abzubringen, den er für gänzlich verkehrt hielt, kann man sich sehr gut vorstellen, daß der Dichter in der Begegnung mit Schinkel einmal mehr in seinen »Wahn« verfiel, »es sey auf die Menschen genetisch zu wirken«<sup>18</sup> und sich bemühte, seinem Gast die Kunstanschauungen der »Weimarer Kunstfreunde« nahezubringen.

<sup>15</sup> Heinrich Meyer, Hackerts Kunstcharakter und Würdigung seiner Werke: »[...] durch ihn erreichte das Fach der Prospektmalerei höchste Vollkommenheit, indem es unmöglich scheint, den realistischen Forderungen mit geringerem Nachteil für die wahre Kunst besser Genüge zu leisten [...]« Goethe BA, Bd. 19, S. 693.

<sup>16</sup> »Schloß am Strom«, Öl auf Leinwand, 70 x 94 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie. Das Gemälde ist 1820 datiert; vgl. Kat. Ausst. Karl Friedrich Schinkel. Architektur, Malerei, Kunstgewerbe, hrsg. von Helmut Börsch-Supan und Lucius Grisebach, Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlin 1981, S. 258f., Nr. 198. Von der Entstehung der Zeichnungen (zwei sind im Berliner Kupferstichkabinett erhalten) berichtet Alfred von Wolzogen, Aus Schinkel's Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen, 4 Bde., Berlin 1862/63, hier: Bd. 2, S. 340f. Obwohl Wolzogen kein Datum angibt, wird in der neueren Literatur allgemein angenommen, daß der Wettstreit 1815 stattfand. Helmut Börsch-Supan, Eine Miniaturmalerei Karl Friedrich Schinkels für Clemens Brentano, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2001, S. 164–176, S. 174f. wies darauf hin, daß dieses Datum nicht gesichert ist. Fest steht lediglich, daß er vor der Abreise Brentanos aus Berlin im September 1818 stattgefunden haben muß, und wahrscheinlich datiert er erst nach der Rheinlandreise Schinkels 1816, mithin nach der ersten Begegnung mit Goethe.

<sup>17</sup> Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode 33, Dezember 1818, S. 735–741: »Kunstaussstellung in Berlin«, dort S. 737: »Da treten uns zuerst entgegen die Landschaften Schinkels, obwohl dieser ein Meister der Baukunst, so gehört er doch, wie Friedrich in Dresden, gewiß zu den wenigen neueren Landschaftsmalern, die es verstehen, die tiefe Bedeutung des Himmels und der Erde im Bilde wiederzugeben; er hat die Alpen selbst erstiegen, darum erkennt man sie wieder in seinen Bildern.« Vgl. Helmut Börsch-Supan, Caspar David Friedrich et Carl Friedrich Schinkel, in: Revue de l'Art 45, 1979, S. 9–20.

<sup>18</sup> Von dem »Wahn [...] genetisch zu wirken« spricht Goethe im Rückblick auf die Weimarer Preisaufgaben in seinem Brief an Carl Friedrich Zelter vom 15. Januar 1813 (Goethe WA, Bd. IV/23, S. 243).

Wo die Überzeugungsarbeit anzusetzen hatte, ergab sich aus seiner Diagnose, die er später einmal in einem Brief an seinen Brieffreund Schultz formulierte: »Der lebende Künstler neuerer Zeit steht, mit allem Talent, in einer mißlichen Lage, er ist nicht im Fall sich an ein entschieden Sicheres anzulehnen, und seine besten Bestrebungen stocken, entweder an denen so unzulänglichen als heftigen Forderungen der Mitwelt, oder an den unaufgeklärten Velleitäten seines eigenen, nicht hinlänglich ausgebildeten trefflichen Innern. Alles eigentlich Gute, das zum Vorschein kommt, war nur im Fluge erhascht, aus dem Stegreife gefesselt und so steht's doch immer als eine nicht ganz behagliche Erscheinung. Hieran liegt es daß so viele Jüngere sich in die Frömmeley flüchten und an ältere unvollkommene Muster; das Letzte läßt sie getrost sagen: wir sind ja Strebende, das Gute, das Vortreffliche Suchende, und das Erste gibt ihnen den Vortheil, statt an eine Schule, sich an eine Partei anzuschließen. Wie ekelhaft dieß aber sey, muß ich fast täglich empfinden [...]«<sup>19</sup> Aus dem Dilemma konnte, so Goethes Überzeugung, genaue Unterrichtung über die Grundsätze der Kunst und ihre Geschichte hinausführen.<sup>20</sup>

Ein Beitrag dazu sollte ein Überblick über die Geschichte der Landschaftsmalerei sein, den Goethe damals plante. Im März 1818 hatte Goethe das Schema für einen Aufsatz über die Landschaftsmalerei diktiert, der seine im Ruysdael-Aufsatz begonnenen Überlegungen zur Landschaftsmalerei in einen übergreifenden kunsthistorischen Zusammenhang stellen sollte. Der äußere Anstoß kam durch den Erwerb eines großen Konvoluts von Landschaftsgraphik.<sup>21</sup> Goethe versuchte, die Stiche, die in seinen Besitz gelangt waren, in eine historische Reihenfolge zu bringen, und ging zugleich darüber hinaus, indem er angesichts der Graphiken sich vornahm, »die Folge der Landschaftsmalerey zu beachten«, und die Entwicklung dieser Gattung skizzierte. Die nächsten Zeilen: »Beispiele als bedeutende Nebensache./ Loslösung unter / Paul Bril / Joducus Momper [...]« lassen erkennen, daß es Goethe hier um die Beschreibung der Entwicklung der Landschaftsmalerei zur eigenständigen Gattung ging.<sup>22</sup> Damit stellte er sich gegen Friedrich Schlegel, der in seinen »Gemäldebeschreibungen« die These aufgestellt hatte, »daß es keine Gattungen in der Malerei gebe«, sondern nur die eine Gattung der »vollständigen« Gemälde, die Historienmalerei. »Die Landschaft ist der Hintergrund des

<sup>19</sup> Goethe an Christoph Ludwig Friedrich Schultz, 3. Juli 1824 (Goethe WA, Bd. IV/38, S. 178).

<sup>20</sup> Im zitierten Brief an Schultz erhoffte er sich in dieser Beziehung viel von der von Meyer verfaßten »Geschichte der Kunst«, deren erster Teil gerade erscheinen sollte. Auch die Texte in seiner Zeitschrift »Über Kunst und Altertum« sollten dazu beitragen.

<sup>21</sup> Erich Trunz, Goethes Entwurf ‚Landschaftliche Malerei‘, in: ders., Weimarer Goethe-Studien (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 61), Weimar 1980, S. 156–202, hier S. 172; vgl. Goethes Brief an Heinrich Meyer vom 26. März 1818, in: Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 34), hrsg. von Max Hecker, Weimar 1919, 467f.

<sup>22</sup> Trunz (wie Anm. 21), S. 172 hat diesen Passus mißverstanden und gemeint, daß »die Meister und ihre Werke« in Goethes Ausführungen nebensächlich sein sollten, doch ist hier nichts anderes gemeint, als was der erste Satz von Goethes drittem Schema sagt: »Landschaftliche Malerei / In ihren Anfängen als Nebenwerk des Geschichtlichen«.

vollständigen Gemäldes, und nur als solcher hat sie ihre volle Bedeutung.«<sup>23</sup> Die Ausdifferenzierung der Gattungen galt Schlegel als Symptom des Niederganges der Kunst. Goethe hingegen wollte mit seiner historischen Betrachtung die Landschaftsmalerei als eigenständige Gattung rechtfertigen, wobei sich schon aus den wenigen Andeutungen erschließen läßt, daß er den Verlauf der Gattungsgeschichte als eine Kurve ansah, die im Werk Claude Lorrains kulminiert.

Goethes Anschauungen und Absichten, die uns hier in erster Linie im Hinblick auf Schinkels Äußerungen nach dem Besuch von 1824 interessieren, werden noch deutlicher, wenn man die Zeugnisse von seiner weiteren Beschäftigung mit der Landschaftsmalerei hinzuzieht. Anstöße dazu gab es genug. An Carus schrieb er Anfang 1822, »daß es mir sehr angenehm seyn wird, Ihren Aufsatz über die landschaftlichen Bilder zu lesen. In meiner Kupferstichsammlung habe [sc. ich] diesem Capitel eine große Breite erlaubt und besitze sehr viel erfreulich Belehrendes von der Zeit an, wo die Landschaftsmalerey sich mit der geschichtlichen erst in's Gleichgewicht setze, dann sich von ihr löste, aber noch immer dichterisch blieb, bis sie in der neuen Zeit, nach dem Durchgang durch eine gewisse Manier, sich zu wirklichen Ansichten beynahe ausschließlich herangibt.«<sup>24</sup> Wenig später erhielt er von Zelter einen Kupferstich von Cornelis Cort nach Tizians Zeichnung »Ruggiero und Angelica in einer Landschaft«, der ihn zu einer Interpretation stimulierte, in der es auch um das Verhältnis von figürlicher Darstellung und Landschaft ging.<sup>25</sup>

Auf sein Schema hat Goethe um 1824 und 1829 noch einmal zurückgegriffen, doch blieb dieser Versuch einer Gattungsgeschichte der Landschaftsmalerei ein Fragment, das Heinrich Meyer 1832 im letzten Heft von »Über Kunst und Altertum« publizierte. Erich Trunz hat überzeugend dargelegt, daß Goethes Entwurf mit der Ausarbeitung der Fortsetzung seiner »Italienischen Reise« in engem Zusammenhang steht und möglicherweise als ein Exkurs zum »Zweiten römischen Aufenthalt« aufgenommen werden sollte.<sup>26</sup> Einen Anknüpfungspunkt hätte der Brief vom 27. Juni 1787 gegeben, in dem Goethe von einem Besuch in der Galleria Colonna berichtet.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> Friedrich Schlegel, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst* (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. I/4), München u.a. 1959, S. 72 (Nachtrag italienischer Gemälde, 1803).

<sup>24</sup> Goethe an Carus, 13. Januar 1822 (Goethe WA, Bd. IV/35, S. 235).

<sup>25</sup> Goethe, Kupferstich nach Tizian, wahrscheinlich von Cornelis Cort (Über Kunst und Altertum IV/3, 1824), abgedr. in: Goethe BA, Bd. 20, S. 293–296.

<sup>26</sup> Trunz (wie Anm. 21).

<sup>27</sup> Goethe, *Italienische Reise. Zweiter römischer Aufenthalt* (Goethe BA, Bd. 14, S. 535f.): »Ich war mit Hackert in der Galerie Colonna, wo Poussins, Claudes, Salvator Rosas Arbeiten zusammen hängen. Er sagte mir viel Gutes und gründlich Gedachtes über diese Bilder, er hat einige davon kopiert und die andern recht aus dem Fundament studiert. Es freute mich, daß ich im allgemeinen bei den ersten Besuchen in der Galerie eben dieselbe Vorstellung gehabt hatte. Alles, was er mir sagte, hat meine Begriffe nicht geändert, sondern nur erweitert und bestimmt. Wenn man nun gleich wieder die Natur ansehen und wieder finden und lesen kann, was jene gefunden und mehr oder weniger nachgeahmt haben, das muß die Seele erweitern, reinigen und ihr zuletzt den höchsten anschauenden Begriff von Natur und Kunst geben. Ich will auch nicht mehr ruhen, bis mir nichts mehr Wort und Tradition, sondern lebendiger Begriff ist.« Da Goethe die originalen Briefe und Unterlagen vernichtet hat, ist nicht zu entscheiden, ob seine

Es ist hier nicht der Raum, diese bemerkenswerten Texte eingehend zu interpretieren. Einige Hinweise müssen genügen. Das zweite Schema aus den frühen zwanziger Jahren bekräftigt die zuvor gezeichnete Entwicklungslinie. Der Text endet mit den gewichtigen Worten: »Im Claude Lorrain erklärt sich die Natur für ewig. Die Poussins führen sie ins Ernste, Hohe, sogenannte Heroische. Anregung der Nachfolger. Endliches Auslaufen in die Porträtlandschaften.«<sup>28</sup>

Die oft zitierte Bemerkung zu Claude Lorrain besagt zunächst, daß die Natur, in ihrer Erscheinung ständigem Wechsel unterworfen, im Kunstwerk jedoch in ihrer Ewigkeit, wie sie in ihrem Wesen und ihren Gesetzen begründet liegt, anschaulich werden kann. Der Satz ist aber auch im Zusammenhang mit der Feststellung Kants zu sehen, nach der die Natur durch das Genie der Kunst die Regel gibt.<sup>29</sup> Die Bilder Claudes sind die ewig gültige Regel für die Landschaftsmalerei.

Das dritte Aufsatzschema gedenkt Claude Lorrains nur mit wenigen Worten, die auf die positive Wirkung seiner Bilder auf das Gemüt verweisen.<sup>30</sup> Im ausformulierten Entwurf schließlich ist zu lesen: »Von Claude Lorrain, der nun ganz ins Freie, Ferne, Heitere, Ländliche, Feenhaft-Architektonische sich ergeht, ist nur zu sagen, daß er ans Letzte einer freien Kunstäußerung in diesem Fache gelangt. Jedermann kennt ihn, jeder Künstler strebt ihm nach, und jeder fühlt mehr oder weniger, daß er ihm den Vorzug lassen muß.«<sup>31</sup>

Von diesem Gipfelpunkt der Landschaftsmalerei führt die Entwicklung nach Goethe in eine neue Abhängigkeit von der Natur, zunächst in die »Heroische Landschaft« Poussins, für Goethe »Genau besehen eine nutzlose Erde. Abwechselndes Terrain ohne irgendeinen gebauten Boden. Ernste, nicht gerade idyllische, aber einfache Menschen.«<sup>32</sup> Wenn Goethe bei den Landschaften des 16. Jahrhunderts festgestellt hatte, daß sie »ernst und gleichsam drohend seien« und daß sich das folgende Jahrhundert »immer mehr von der ängstigen, zudringlichen Welt« befreit habe,<sup>33</sup> um in den heiteren Gemälden Lorrains zu größter Freiheit dieser Welt gegenüber zu gelangen, so bedeutete der heroische Ernst Poussins schon eine Kehrtwende, der eine Entwicklung folgte, die mit der Vedute oder »Porträtlandschaft« in immer größere Abhängigkeit von der Natur führte.

Der Fehler einer »peinlich« genauen Naturnachahmung hat Goethe in seinen späten Jahren immer wieder beschäftigt. War es zuvor die in seinen Augen falsche Subjekti-

---

Feststellung, daß er durch die Landschaftsmalerei von Claude und anderen schließlich zum »höchsten anschaulichen Begriff von Natur und Kunst« gelange, so 1787 getroffen wurde, oder ob sie nicht doch eher die Auffassung seiner Altersjahre widerspiegelt.

<sup>28</sup> Goethe BA, Bd. 20, S. 457.

<sup>29</sup> Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft (= Werkausgabe, Bd. 10), hrsg. von Wilhelm Weischädel, Frankfurt a. M. 1968, S. 241f. (§ 46).

<sup>30</sup> »Claude Lorrain./ Ausbreitung über eine heitere Welt – Zartheit – Wirkung der atmosphärischen Erscheinungen aufs Gemüt« (Goethe BA, Bd. 20, S. 438); vgl. die geradezu enthusiastische Beschreibung der Wirkung der Landschaften Claudes bei Johann Heinrich Meyer, Geschichte der Kunst (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 60), Weimar 1974, S. 259.

<sup>31</sup> Goethe BA, Bd. 20, S. 462.

<sup>32</sup> Ebd., S. 458.

<sup>33</sup> Ebd., S. 458 und S. 461.

vität der romantischen Landschaftsmalerei, die ihn zu deutlichen Stellungnahmen veranlaßt und ihn in dem Aufsatz »Ruisdael als Dichter« ein Gegenmodell entwerfen ließ,<sup>34</sup> so provozierte ihn jetzt die wachsende Hinwendung der Künstler zum unmittelbar vor der Natur geschaffenen Landschaftsbild. »Vorzüglich schalt er die sklavische Treue im Zeichnen nach der Natur«, heißt es in einem Bericht über ein Gespräch im Februar 1818.<sup>35</sup> Heinrich Meyer forderte in seinen Vorschlägen für die »Einrichtung von Kunstakademien« 1821 von den Akademielehrern gründliche Kenntnisse vom »Wissenschaftlichen in der Kunst«, und zwar insbesondere von denen, die im »landschaftlichen Fach« unterrichten: »Theoretische Kenntnisse und zwar von der rechten, hochstehenden, die Kunst überschauenden, im Geschmack und im Urteil völlige Sicherheit gewährenden Art scheinen uns dem Lehrer der Landschaftsmalerei gegenwärtig mehr als zuvor notwendig, weil eben in diesem Fach eine beunruhigende Empirie überhand zu nehmen anfängt.«<sup>36</sup>

Goethe war überzeugt, daß zu große Nähe zur Natur den Kunstcharakter des Werkes gefährde.<sup>37</sup> Die Abhängigkeit vom Naturvorbild steht der notwendigen »Freiheit des Gemüts« beim Künstler wie beim Betrachter entgegen. Die Konzentration auf das Gesehene einzelne verbaut den Weg zu der dem Kunstwerk notwendigen Ganzheit.<sup>38</sup> In diesem Sinne versuchte Goethe auch den jungen Preller zu beeinflussen, und er riet ihm, sich vor allem an Claude Lorrain zu halten.<sup>39</sup> Diesem Muster sollte jedoch keines-

<sup>34</sup> Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart 1991, bes. S. 318–355.

<sup>35</sup> Gespräch Goethes mit Friedrich von Müller und Julie von Egloffstein vom 27. Februar 1818, in: *Goethes Gespräche*, hrsg. von Woldemar Freiherr von Biedermann, 10 Bde., Leipzig 1889–1896, Bd. 3, S. 299ff.

<sup>36</sup> Heinrich Meyer, *Vorschläge zu Einrichtung von Kunstakademien* rücksichtlich besonders auf Berlin (in: *Über Kunst und Altertum III/1*, 1821), zit. nach Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke* (= Frankfurter Ausgabe), 40 Bde., Frankfurt a. M. 1985–1999, Bd. 21, S. 98. Staatsrat Schultz hatte zunächst Goethe um das Gutachten gebeten, der die Aufgabe jedoch an Meyer delegierte.

<sup>37</sup> In einem 1820 geführten Gespräch mit Johann Christian Lobe sagte Goethe: »Es giebt Schwächen in allen Künsten der Idee nach, die aber in der Praxis beibehalten werden müssen, weil man durch Beseitigung derselben der Natur zu nahe kommt, und die Kunst unkünstlerisch wird.« *Goethes Gespräche* (wie Anm. 35), Bd. 4, S. 32.

<sup>38</sup> Vgl. Goethes Brief an Johann Gottlob von Quandt vom März 1831: »Könnte man das Skizziren nach der Natur überhaupt dem Landschaftsmahler abgewöhnen, damit er gleich lernte, einen würdigen Gegenstand unmittelbar geschmackvoll in einen Rahmen zu beschränken, so wäre viel gewonnen.« *Goethe WA*, Bd. IV/48, S. 159. Die »Ganzheit« des Kunstwerks ist eines der zentralen Postulate in Goethes Kunstauffassung; vgl. Heinrich Meyer, *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, in: *Propyläen*, Bd. I/1, 1798, S. 21.

<sup>39</sup> Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Wiesbaden 1955, S. 535 (5. Juni 1826): »Ich habe ihm nun geraten, künftig in der Natur nie einen einzelnen Gegenstand allein herauszuzeichnen, wie einen einzelnen Baum, einen einzelnen Steinhaufen, eine einzelne Hütte, sondern immer zugleich einigen Hintergrund, und einige Umgebung mit. Und zwar aus folgenden Ursachen. Wir sehen in der Natur nie etwas als Einzelheit, sondern wir sehen alles in Verbindung mit etwas anderm, das vor ihm, neben ihm, hinter ihm, unter ihm und über ihm sich befindet. Auch fällt uns wohl ein einzelner Gegenstand als besonders malerisch auf, es ist aber nicht der Gegenstand allein, der diese Wirkung hervorbringt, sondern es ist die Verbindung, in der wir ihn sehen, mit dem, was neben, hinter und über ihm ist, und welches alles zu jener Wirkung beiträgt.«

wegs blind gefolgt werden, vielmehr setzte die wahre Landschaftskunst wissenschaftliche Erkenntnis der Natur voraus.<sup>40</sup> Diese Erkenntnis, zu der er auf seiner italienischen Reise gefunden hatte, war nach wie vor gültig. Mit der Naturkenntnis allein war es jedoch auch nicht getan. Erst mit der Gestaltung durch das künstlerische Subjekt kann Landschaft zum Kunstwerk werden.<sup>41</sup> Das Landschaftsbild muß poetisch sein, das hatte Goethe mit seinem Aufsatz über »Ruisdael als Dichter« entschieden betont, und sein Vorwurf an die zeitgenössischen Künstler war, daß es ihnen an Poesie fehle.<sup>42</sup> Kunst steht über der Natur.<sup>43</sup> Den einzigartig hohen Rang der bildenden Kunst und auch der Landschaftsmalerei hat Goethe in »Wilhelm Meisters Wanderjahren« unterstrichen, in seiner Schilderung der Begegnung Wilhelms mit dem Maler, in der »Pädagogischen Provinz« und nicht zuletzt in den »Betrachtungen im Sinne der Wanderer«.<sup>44</sup>

Die Kunstanschauungen, zu denen Goethe in seinem Alter gefunden hatte, speziell seine Ansichten von der Landschaftsmalerei, die hier notgedrungen nur in einem kurso-rischen Überblick nachgezeichnet werden konnten, haben auf Schinkel einen nachhaltigen Eindruck gemacht, obwohl oder weil sie ein Gegenentwurf zur damaligen kunstgeschichtlichen Entwicklung waren, die auf eine Emanzipation der Ölskizze und der Pleinair-Malerei hinauslief. Es ist jedoch nicht leicht, die Etappen der Auseinandersetzung Schinkels mit Goethe zu rekonstruieren, weil seine Aufzeichnungen weitgehend

<sup>40</sup> Eckermann (wie Anm. 39), S. 536 (5. Juni 1826): »Es ist in der Natur nichts schön, was nicht naturgesetzlich als wahr motiviert wäre. Damit aber jene Naturwahrheit auch im Bilde wahr erscheine, so muß sie durch Hinstellung der einwirkenden Dinge begründet werden.«

<sup>41</sup> Zu Friedrich von Müller und Friedrich Wilhelm Riemer sagte Goethe am 3. April 1824: »Die Nachahmung der Natur durch die Kunst ist um so glücklicher, je tiefer das Object in den Künstler eingedrungen und je größer und tüchtiger seine Individualität selbst ist. Ehe man andern etwas darstellt, muß man den Gegenstand erst in sich selbst neu producirt haben.« Goethes Gespräche (wie Anm. 35), Bd. 5, S. 62f.

<sup>42</sup> In einem Gespräch mit Eckermann über einen Kupferstich, der eine Landschaft von Rubens wiedergab, entgegnete Goethe auf die Vermutung, Rubens habe dieses Bild »wohl ganz nach der Natur abgeschrieben« mit den Worten: »Keineswegs! [...] ein so vollkommenes Bild ist niemals in der Natur gesehen worden, sondern wir verdanken diese Composition dem poetischen Geiste des Malers.« Und er fügte einen Seitenhieb auf die zeitgenössische Malerei hinzu: »Jetzt wird eine solche Landschaft gar nicht mehr gemacht, diese Art zu empfinden und die Natur zu sehen ist ganz verschwunden, es mangelt unsern Malern an Poesie.« Eckermann (wie Anm. 39), S. 220 (11. April 1827).

<sup>43</sup> Ebd., S. 558 (18. April 1827): »Der Künstler hat zur Natur ein zwiefaches Verhältnis: er ist ihr Herr und ihr Sklave zugleich. Er ist ihr Sklave, insofern er mit irdischen Mitteln wirken muß, um verstanden zu werden, ihr Herr aber, insofern er diese irdischen Mittel seinen höhern Intentionen unterwirft und ihnen dienstbar macht. Der Künstler will zur Welt durch ein Ganzes sprechen; dieses Ganze aber findet er nicht in der Natur, sondern es ist die Frucht seines eigenen Geistes [...] Ein so schönes Bild ist nie in der Natur gesehen worden, ebenso wenig als eine Landschaft von Poussin oder Claude Lorrain, die uns auch sehr natürlich erscheint, die wir aber gleichfalls in der Wirklichkeit vergebens suchen.« Vgl. auch den vielzitierten Satz aus der »Italienischen Reise« (Zweiter römischer Aufenthalt, 6. September 1787): »Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen, da ist die Notwendigkeit, da ist Gott.« Goethe BA, Bd. 14, S. 583.

<sup>44</sup> Wilhelm Meisters Wanderjahre, Buch II,7 und II,8; Goethe BA, Bd. 11, S. 238–253, S. 262–267 und S. 298–309.

undatiert und bislang nicht vollständig publiziert sind.<sup>45</sup> Daß die Architekturtheorie Schinkels um 1820 sich tiefgreifend wandelte, hat Peschken in seiner Rekonstruktion einer »romantischen« und einer »klassizistischen« Fassung des architektonischen Lehrbuchs gezeigt. In seiner Analyse der Abwendung Schinkels von der Romantik hat Peschken auf die »literarischen Anregungen« hingewiesen, die Schinkel von Karl Wilhelm Ferdinand Solger und von Goethe erhielt. Waagen berichtet, daß Schinkel im Umgang mit Solger seine Kenntnisse des griechischen Altertums vertieft habe.<sup>46</sup> Schinkels Beschäftigung mit der Gedankenwelt Goethes belegen nicht nur die Besuche in Weimar, sondern auch umfangreiche Exzerpte aus dessen Werken.<sup>47</sup>

Den romantischen Standpunkt Schinkels dokumentiert seine Erläuterung zum Grabmonument für Königin Luise wohl am nachdrücklichsten: »Das Unendliche und Ewige darzustellen, vermag die Kunst nicht geradezu. Außer Größe, Erhabenheit und Schönheit, welche über das Gemeine fortheben und in empfänglichen Gemüthern eine Ahnung des Ewigen erzeugen, ist es eigentlich der tiefe innere Zusammenhang eines Kunstwerkes, welcher hindeutet auf das nicht Darstellbare; denn dieser Zusammenhang wird selbst nicht anders klar, als indem jedes fühlende Gemüth ihn in den dargestellten Formen und Gestalten durch eigene Thätigkeit ergreift. Nur für den, der das Ewige schon in sich trägt, nicht aber für den bloß sinnlichen Menschen kann vermittelt der Kunst das Ewige und Göttliche dargestellt werden.«<sup>48</sup> Mit diesen Sätzen ist auch das höchste Ziel der romantischen Landschaftsmalerei formuliert, die sich einer in die Natur projizierten Symbolik bedient, die nach Schinkel »nur aus dem moralischen Standpunkte zu erklären [ist], indem alles sich auf die Eigenschaften des Gemüths unmittelbar beziehen läßt, und man auf die Gegenstände außerhalb der menschlichen Gattung und die menschlichen Individuen gewissermaßen die Eigenschaften, Bewegungen, Regungen, Lebensweisen des Gemüths überträgt und wiederum von ihnen ähnlich angeregt wird, wie von Menschen. Wir sehen einen Baum, der unter seinem Schatten und mit seinen Zweigen eine unschuldige Gesellschaft umfaßt, wie eine Mutter ihre Kinder, und eine ähnliche behagliche Empfindung wird erzeugt. Ein Fels steht fest in Meereswogen, wie ein Mann im Sturm der Zeiten; sein Charakter hat etwas Trotziges, Großartiges.«<sup>49</sup>

Solger hat in seiner Ästhetik-Vorlesung die Bedeutung des Betrachteranteils bei der Landschaftsmalerei nachdrücklich hervorgehoben: »Auf der Seite des Allgemeinen steht

<sup>45</sup> Peschken hat in seiner an sich sehr verdienstvollen rekonstruierenden Publikation der Entwürfe zum »architektonischen Lehrbuch« Schinkels nur solche Aufzeichnungen aufgenommen, die seiner Überzeugung nach unmittelbar mit diesem Projekt zusammenhingen und anderes, so die Aufzeichnungen in Heft I (»Notizen und Auszüge phylosophischen Gehalts aus verschiedenen Schriften«) und große Teile aus Heft II, weggelassen; vgl. Peschken (wie Anm. 1), S. 174.

<sup>46</sup> Waagen (wie Anm. 14), S. 352; der Einfluß Solgers auf Schinkels Kunstanschauung bedarf noch einer genaueren Untersuchung.

<sup>47</sup> Peschken (wie Anm. 1), S. 39 vermerkt u. a. Abschriften aus den »Wahlverwandtschaften« (Aphorismen aus Otiliens Tagebuch), aus der »Farbenlehre«, aus »Maximen und Reflexionen«, aus »Wilhelm Meisters Wanderjahren« und aus »Über Kunst und Altertum«.

<sup>48</sup> Wolzogen (wie Anm. 16), Bd. 3, S. 160.

<sup>49</sup> Schinkel Heft II, 12, zit. nach ebd., Bd. 3, S. 351.

die Landschaft, welche die Gegenstände nicht um ihrer selbst darstellt, sondern nur in Hinsicht auf die Wirkung, die sie auf unser Gemüth ausüben, so daß der Begriff nicht mehr im Stoffe selbst, sondern in dem Betrachter liegt. Daher fühlen wir bei dem Anblicke wahrer Landschaften ein eigenthümliches Sehnen, welches nicht im Kunstwerke liegt, sondern durch dasselbe veranlaßt wird. Gegenstände dieser Art haben mithin durch ihre Wirkung auf das Gemüth künstlerische Geltung. Wir werden selbst Theil des Kunstwerkes, indem bei dessen Betrachtung unser individuelles Interesse in Anspruch genommen wird. Der Grund, warum die Natur überhaupt auf das unmittelbare Gefühl so mächtig wirkt, liegt eben darin, daß sie ihren Begriff nicht in sich selbst hat, sondern ihn erst im Menschen findet.«<sup>50</sup> Dieser Text kann einen Schlüssel für das Verständnis der frühen Landschaftskunst Schinkels bis hin zum »Spreeufer von Stralau« (1817) und zum »Schloß am Strom« (1820) liefern.<sup>51</sup>

Von diesem zweiten Bild behauptete Waagen später, daß es für längere Zeit die letzte Landschaft gewesen sei, die Schinkel malte.<sup>52</sup> Doch schon 1821 schuf er nach einer Pommern-Reise drei Landschaften, mit denen er seine Zeitgenossen überraschte, weil »sie ganz von dem Landschaftstyl abweichen, den wir von ihm kennen«, indem er sich in diesen Bildern »mit großer Treue an die Natur gehalten hat«.<sup>53</sup> Das Rughard-Gemälde dokumentiert eine prononcierte Abwendung Schinkels von seinem Konzept einer »historischen Landschaftsmalerei« (Waagen), für die der romantische Symbolbegriff eine zentrale Rolle spielte. Die in diesem Bild erkennbare Auffassung kann man mit Notizen zum Stil zusammenbringen, die von Peschken 1823/24 datiert wurden: »Die Einfachheit u[nd] die Verständlichkeit sind nothwendigste Bedingungen, das Gefühl für Schönheit will zugleich Gemächlichkeit Wohlbehagen des Zustandes. Beunruhigende Dunkelheiten, die unsere Phantasie nicht leicht auszufüllen weiß verderben den Genuß.« Dies sei zu erreichen, wenn den Einzelheiten »der Darstellung die naivste und einfachste charakteristische Seite abgewonnen u[nd] der Zusammenhang der verschiedenen Einzelheiten auf eine natürliche u[nd] klare Weise heraustritt«.<sup>54</sup> Dieses Einfache und Charakteristische wird hier in der getreuen Wiedergabe der Natur gesucht. Wenn Schinkel im gleichen Zusammenhang feststellte, daß die »Schönheit durch das Gefühl / des Übermäßigen / Gewaltsamen, des Gesuchten, des Verwickelten, welches entweder aus dem dargestellten Gegenstande oder aus der Art der Behandlung der Kunstwerke spricht,

<sup>50</sup> Karl Ferdinand Solger, Vorlesungen über Ästhetik. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1829, hrsg. durch Karl Ludwig Heyse, Darmstadt 1969, S. 331f.

<sup>51</sup> »Spreeufer bei Stralau«, dat. 1817, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie; »Schloß am Strom«, dat. 1820, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, vgl. Kat. Ausst. Karl Friedrich Schinkel (wie Anm. 16), S. 254, Kat. Nr. 192 und S. 258f., Kat. Nr. 198.

<sup>52</sup> Waagen (wie Anm. 14), S. 363.

<sup>53</sup> Von den drei Gemälden blieb nur »Der Rughard auf Rügen« erhalten (Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie), während die Ansicht von Stettin und ein Bild der Stubbenkammer Kriegsverluste sind. Das Zitat des Rezensenten der Königlich privilegierten Berlinischen Zeitung, Nr. 263, 1824 zit. nach: Kat. Ausst. Karl Friedrich Schinkel (wie Anm. 16), S. 259, Kat. Nr. 199.

<sup>54</sup> Schinkel, Schriftlicher Nachlaß, Heft II, 36, zit. nach Peschken (wie Anm. 1), S. 49f.; dort auch das folgende Zitat.

vernichtet« wird, so begab er sich damit auf die Linie von Goethes Kritik an der in Manier abgleitenden und damit verfehlten Subjektivität der Naturwiedergabe.

Die Bilderserie von 1821, die mit ihrem Verzicht auf traditionelle Regeln der Landschaftsmalerei mit der Darstellungsform von in der Landschaft gefertigten Ölskizzen vergleichbar ist, blieb im Werk Schinkels eine kurze Episode. Sehr bald schon kamen neue Fragen auf: »Wodurch ist das Genre-Bild vom Kunstwerk höheren Ranges unterschieden? [...] Ist es genug, ein Natur-Individuum bloß nachahmend darzustellen und ist dadurch der Forderung welche die wahre Kunst macht Genüge gethan? Ist es für die Welt nicht hinreichend an dem einen Male, daß das Individuum da ist? [...] Ist jeder individuelle Gegenstand überhaupt fähig von der Kunst im höheren Sinne bearbeitet zu werden? Ist das Bestreben nach Natürlichkeit in allen Richtungen bei höherer Kunst erlaubt?«<sup>55</sup>

Damit stellte sich für Schinkel die Frage, wie Landschaftsmalerei als »wahre Kunst« möglich ist, eine Frage, die auch im Mittelpunkt der Überlegungen Goethes stand. Mögliche Antworten darauf hielt er in relativ ausführlichen Aufzeichnungen fest, die sich sowohl auf das Problem des Spitzbogens wie auf die Landschaftsmalerei beziehen und damit in direktem Zusammenhang mit seinem Resümee seiner Gespräche mit Goethe im Dezember 1824 stehen.<sup>56</sup> Schinkels Überlegungen gehen von der Schönheit aus, die immer noch unbestritten der zentrale Bezugspunkt des Kunstbegriffes war. Ihm ordnet er als »Hauptbedingungen« die Begriffe der Ruhe und der Einheit zu. Mit »Ruhe« werden die architekturtheoretischen Schlüsselbegriffe Harmonie, Symmetrie und Proportionalität zusammengefaßt, doch ist sie für Schinkel auch bei Werken der bildenden Kunst eine Grundforderung.<sup>57</sup> In Schinkels Begriff der Einheit klingt die bereits erwähnte These vom Kunstwerk als für sich bestehendem, in sich vollendetem Ganzen nach, die Karl Philipp Moritz einst aufgestellt hatte und die Goethe in seiner »Italienischen Reise« wieder in Erinnerung rufen sollte.<sup>58</sup> Wie Goethe wendet sich Schinkel jetzt gegen die naturalistische Naturskizze. In ihr »wird ein zufälliges Stück Natur nachgeahmt, welches unnützlich ist denn dasselbe gibt keinen Gedanken mehr als der Naturgegenstand selber, ist also zu viel. Es kann also höchstens als Gedächtnishülfe oder in Ermangelung von Selbstanschauung der Natur dienen. Dies aber ist etwas untergeord-

<sup>55</sup> Schinkel, Schriftlicher Nachlaß, Heft II, 13; zit. nach Peschken (wie Anm. 1), S. 116. Diese Aufzeichnungen werden von Peschken in Zusammenhang mit dem von ihm so genannten »technizistischen« Lehrbuch gebracht und in die Zeit gegen 1830 datiert.

<sup>56</sup> Schinkel, Schriftlicher Nachlaß, Heft III, 27–29, in: Peschken (wie Anm. 1), S. 70f.

<sup>57</sup> Vgl. Schinkel, Schriftlicher Nachlaß, Heft III, 25, in: ebd., S. 71f. In seiner Kritik an der Gotik argumentiert Schinkel mit dem Hinweis, daß in diesem Stil die widerstreitenden Kräfte sichtbar sind, weswegen ihm die Ruhe und mithin die Schönheit fehlt.

<sup>58</sup> Schinkel, Schriftlicher Nachlaß, Heft III, 27: »Das Kunstwerk sondert seinen Gegenstand ganz von der übrigen Welt ab, u[n]d schließt alles übrige von ihm aus, es ist vollendet seiner Natur gemäß.« Zit. nach Peschken (wie Anm. 1), S. 70. Moritz spricht z. B. davon, daß »das innere Wesen erst in die Erscheinung sich verwandeln müsse, ehe es, durch die Kunst, zu einem für sich bestehenden Ganzen gebildet werden, und die Verhältnisse des großen Ganzen der Natur, in ihrem völligen Umfange spiegeln kann.« Goethe BA, Bd. 14, S. 730–738, hier S. 732. Vgl. oben Anm. 38.

netes, eine bloße Notiz, keine Kunst.«<sup>59</sup> Der Überzeugung Goethes, daß die wissenschaftliche Naturerkenntnis Grundlage der künstlerischen Darstellung sein müsse, folgte nicht nur Carus, sondern auch Schinkel: »Die unendliche Natur bleibt immer die unendliche Aufgabe für die Erkenntnis des menschlichen Geistes. Das Bestreben, Neues mit geistigem Auge zu sehen und in seinem innersten Wesen zu erfassen, ist Vorarbeit für Wissenschaft und Kunst und deren Hauptgrundlage. Die Wissenschaft bringt das Erkannte in einer Reihe consequent aufeinander folgender Begriffe zur Erkenntnis anderer. Die Kunst thut dasselbe durch die Darstellung des anschaulich aufgefaßten Wesens des Gegenstandes in anschaulichen Formen.«<sup>60</sup> Die wissenschaftlich fundierte Darstellung ist jedoch nicht Selbstzweck.<sup>61</sup> »Die Mineral- und Pflanzenwelt ist für die Kunst benutzbar, aber nur zu untergeordneten Theilen u[nd] nie im Übermaß auch nie ohne eine zu Grunde gelegte Schönheitsidee.« Schinkel schließt mit der Überlegung: »Landschaft verführerisch. Sie soll eigentlich u[nd] kann immer stimmend wirken, das hieße einen Raum so analog für eine menschliche Handlung einrichten, die darum als Hauptsache dargestellt seyn muß.«<sup>62</sup>

Schinkel war in den Gesprächen mit Goethe zu der doppelten Erkenntnis gekommen, daß Landschaftsdarstellung nicht zum Selbstzweck werden soll und genausowenig als Medium subjektiver Gefühlsdarstellung mißbraucht werden darf. Dies verband sich für ihn mit der klassizistischen Einsicht, »daß in jeder Epoche höherer Bildung die Figur des Menschen, und zwar die in sich selbst durch Ausdruck, Schönheit, und Formenrichtigkeit bedeutsame, der Hauptgegenstand der schönen Kunst war.«<sup>63</sup> In der Konsequenz, die er aus seinen Überlegungen zog, ging er weiter als Goethe, der doch den Künstlern das Werk Claudes als nachahmenswertes Muster anempfohlen hatte. Schinkel hingegen ließ in seinem späten malerischen Werk die autonome Landschaftskunst hinter sich: »Reine Landschaften lassen Sehnsucht und Unbefriedigung in der Seele zurück; – die antiken Statuen allein befriedigen, beruhigen ganz; – ohne Landschaft aber wird die neue Kunst (deren Geschöpf sie ist) nicht sein können; – es werde aber versucht, z. B. den Charakter eines Landes durch Figur und Landschaft in gegenseitiger Verschmelzung recht concis auszudrücken.«<sup>64</sup>

Herausragendes Dokument von Schinkels abermaligem Wandel, zugleich sein letztes großes Ölgemälde, ist der »Blick in Griechenlands Blüte«, heute leider nur noch in einer Kopie erhalten.<sup>65</sup> Das Original wurde im Mai 1825 als Geschenk der Stadt Berlin zur Hochzeit der preußischen Prinzessin Luise mit dem niederländischen Prinzen Friedrich überreicht. In seinem Brief vom 17. Mai 1825 an Frédéric-Jean Soret, aus dem ein-

<sup>59</sup> Schinkel, Schriftlicher Nachlaß, Heft III, 27, zit. nach Peschken (wie Anm. 1), S. 71.

<sup>60</sup> Schinkel, Schriftlicher Nachlaß, Heft II, 34, zit. nach Wolzogen (wie Anm. 16), Bd. 3, S. 367.

<sup>61</sup> Vgl. Schinkel, Schriftlicher Nachlaß, Heft II, 15, in: ebd., Bd. 3, S. 354. Diese Aufzeichnung entstammt möglicherweise noch der »romantischen« Periode Schinkels.

<sup>62</sup> Schinkel, Schriftlicher Nachlaß, Heft III, 29, zit. nach Peschken (wie Anm. 1), S. 71.

<sup>63</sup> Schinkel, Schriftlicher Nachlaß, Heft II, 10, zit. nach Wolzogen (wie Anm. 16), Bd. 3, S. 350.

<sup>64</sup> Schinkel, Schriftlicher Nachlaß, Heft II, 33, zit. nach ebd., Bd. 3, S. 366.

<sup>65</sup> Kat. Ausst. Karl Friedrich Schinkel (wie Anm. 16), S. 262, Kat. Nr. 204.

gangs bereits zitiert wurde, schreibt Schinkel: »Zwischen mancherlei Schloß- Kirchen- und Brücken-Bauten die neben dem Museums-Bau gleichen Schritt gehn und meine Zeit in Anspruch nehmen, hat man auch für einen Kunstzweck anderer Art meine geringen Fähigkeiten zu benutzen mich beehrt, so daß ich ein ehrenvolles Geschäft dieser Art nicht wohl abweisen durfte, obgleich es mir wirkliche Anstrengung gekostet hat es zu erfüllen. Die Stadt Berlin nemlich, hat beschlossen unsrer Prinzess Luise bei ihrer Vermählung mit dem Prinzen von der Niederlande, ein Geschenk als Andenken an Berlins ihr sehr zugethanen Einwohnern zu Füßen zu legen, und das besteht in Kunstwerken unserer lebenden Künstler. Hierzu habe ich auch wieder den Pinsel in die Hand nehmen müssen und konnte glücklicherweise eine ziemlich weit vorgerückte Composition die im Jahre 23 angefangen wurde, und während meiner italienischen Reise liegen blieb, bis zum gesteckten Termin vollenden. Das Bild ist in größerem Formate als ich früher gemahlt habe 8 Fuß lang und 4 Fuß hoch eine weite landschaftlich architectonische Composition, einen Blick in Griechenlands Blüthe darstellend, ausgeführt, ich arbeitete es zu meiner Erholung von trockenen Dienstgeschäften und bin sehr froh, daß es, wie es scheint, mit vielem Beifall jetzt diese Bestimmung erfüllt.«<sup>66</sup>

Diese bislang unberücksichtigte Passage des an sich bekannten Briefes kann helfen, die Unsicherheiten über die Entstehung des Gemäldes zu klären. Die Bemerkung von Bettina von Arnim, daß es »vor Jahr und Tag angefangen«, trifft danach zu, während von Waagens Nachricht, daß Schinkel durch die Eindrücke, die er auf seiner zweiten Italien-Reise erhalten habe, zu diesem Bild inspiriert worden sei, differenziert gesehen werden muß.<sup>67</sup> Idee und Konzeption des Bildes entstanden vor der Italienreise Schinkels.<sup>68</sup> Die Erfahrungen seiner zweiten Italienreise und die Gespräche in Weimar haben Schinkel in seiner Auffassung jedoch ganz offensichtlich bestätigt und sind so in die Vollendung des Bildes eingeflossen. Es ist ganz sicher kein Zufall, daß Schinkel in seinem Brief an Soret von dem Bericht über die Entstehung des »Blicks in Griechenlands Blüthe« unmittelbar zur eingangs zitierten Erinnerung an die Gespräche mit Goethe übergeht. Wenn er dort von der »Lösung einiger Aufgaben die ich mir gemacht hatte und deren Bearbeitung ich die besten Stunden meiner Muße widme« schreibt, so ist dies ganz konkret auf das Griechenlandbild zu beziehen. Die in dieser »landschaftlich architectonischen Composition« dokumentierte Auffassung der Landschaftsmalerei stimmte mit derjenigen Goethes überein. Auch ein kurzer Text, mit dem Schinkel seine Intention bei diesem Werk erläuterte und der sicher erst bei Vollendung des Werkes, also nach dem Besuch in Weimar geschrieben wurde, kann als Dokument dieses Konsenses gelesen werden:

<sup>66</sup> Karl Friedrich Schinkel an Frédéric-Jean Soret, 17. Mai 1825, Düsseldorf, Goethe-Museum. Vgl. oben Anm. 5.

<sup>67</sup> Brief Bettina von Arnims an Achim von Arnim vom 10.5.1825, zit. in: Kat. Ausst. Karl Friedrich Schinkel (wie Anm. 16), S. 262; Waagen (wie Anm. 14), S. 377.

<sup>68</sup> Danach ist die Interpretation des Bildes von Andreas Haus, Karl Friedrich Schinkel als Künstler. Annäherung und Kommentar, Berlin 2001, S. 244f. nicht zu halten.

»Landschaftliche Aussichten gewähren ein besonderes Interesse, wenn man Spuren menschlichen Daseins darinnen wahrnimmt. Der Ueberblick eines Landes, in welchem noch kein menschliches Wesen Fuß gefaßt hat, kann Großartiges und Schönes haben, der Beschauer wird aber unbestimmt, unruhig und traurig, weil der Mensch das am liebsten erfahren will, wie sich Seinesgleichen der Natur bemächtigt, darinnen gelebt und die Schönheit genossen haben; er bleibt deshalb dort unbefriedigt und unbestimmt, weil ihm ein solches Objekt erst als Aufgabe für die kommende Zeit erscheint, in welcher das Land einmal bewohnt werden soll. Noch hat er die Empfindung des Unheimlichen. Der Reiz der Landschaft wird erhöht, indem man die Spuren des Menschlichen recht entschieden hervortreten läßt, entweder so, daß man ein Volk in seinem frühen goldenen Zeitalter ganz naiv, ursprünglich und im schönsten Frieden die Herrlichkeit der Natur genießen sieht, denn die Darstellung von Kampf, Sieg und Untergang hat einen unmittelbar auf den Menschen bezüglichen Zweck in der schönen Kunst und zieht vom Landschaftlichen, welches sie allein berücksichtigen soll, ab, – oder die Landschaft läßt die ganze Fülle der Cultur eines höchst ausgebildeten Volkes sehen, welches jeden Gegenstand der Natur geschickt zu nutzen wußte, um daraus einen erhöhten Lebensgenuß für das Individuum und für das Volk im allgemeinen zu ziehen. Das letztere sollte die Aufgabe des vorliegenden Bildes sein, und es wird hierzu als Gegenstand die Blüthe Griechenlands gewählt.«<sup>69</sup>

Im verklärenden Blick auf die klassische Antike entwarf Schinkel das Bild einer Gesellschaft, die den Bildungsidealen des Neuhumanismus entspricht. »Ein echtes Studium, besonders aber eine fleißige Uebung der Phantasie auf dem Grunde klassischer Kunst bringt allein Harmonie in die gesammte Bildung eines Menschen, der einer späteren Zeit angehört.« Schinkel war überzeugt, daß »das klassische Studium der Kunst eigentlich für die höhere sittliche Ausbildung des Menschen unerläßlich« sei.<sup>70</sup> Das war ganz im Sinne von Wilhelm von Humboldt, aber auch von Goethe, der immer wieder die Bildungsmacht griechischer Kultur hervorgehoben hat: »Unter allen Völkern haben die Griechen den Traum des Lebens am schönsten geträumt.«<sup>71</sup> Dieses Zitat könnte als Überschrift über Schinkels Gemälde stehen.

In seinen Entwürfen für die Wandbilder des Alten Museums in Berlin hat Schinkel dann die Summe seiner Kunstanschauungen gezogen.<sup>72</sup> Sie sind sein letztes großes male-

<sup>69</sup> Schinkel, Schriftlicher Nachlaß, Heft II, 35, zit. nach Wolzogen (wie Anm. 16), Bd. 3, S. 367f.

<sup>70</sup> Schinkel, Schriftlicher Nachlaß, Heft II, 16, zit. nach ebd., Bd. 3, S. 355.

<sup>71</sup> Goethe BA, Bd. 18, S. 518; Goethe gibt den Satz als Zitat unter der Rubrik »Einzelnes« im Band V,3 von »Über Kunst und Altertum« (1826) wieder. Der Ursprung des Zitates ist nicht geklärt. Vgl. auch die Maxime: »Wenn wir uns dem Altertum gegenüberstellen und es ernstlich in der Absicht anschauen, uns daran zu bilden, so gewinnen wir die Empfindung, als ob wir erst eigentlich zu Menschen würden.« Goethe, Wilhelm Meisters Wanderjahre (Aus Makariens Archiv), Goethe BA, Bd. 11, S. 493.

<sup>72</sup> Jörg Trempler, Das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel, Altes Museum Berlin, Berlin 2001. Der Interpretation, die Trempler S. 134–169 gibt, ist allerdings entgegenzuhalten, daß sie Schinkels Abkehr von der Romantik, die u. a. von Peschken herausgearbeitet wurde und die hier im Hinblick auf die Landschaftsmalerei bekräftigt wird, ignoriert und das Werk fast ausschließlich aus der frühromantischen Gedankenwelt heraus deutet.

risches Werk, sein künstlerisches Vermächtnis. Daß Schinkel sich mit diesem Werk an den Bemühungen um eine Wiederherstellung öffentlicher Kunst beteiligte, wie sie von Peter Cornelius propagiert worden war, ist letztlich aus dem hohen Geltungsanspruch seines Kunstbegriffes zu erklären. Doch gerade dieser Kunstbegriff führte in ein für die deutsche Klassik typisches Dilemma hinein.<sup>73</sup> Mit ihm wurde der Geltungsanspruch der Kunst primär aus dem Geniekonzept abgeleitet: Künstlerische Wahrheit ist das, was das künstlerische Genie aus sich geschöpft und im Werk zur Anschauung gebracht hat. Goethe hatte dafür schon in seiner Einleitung in die Propyläen den Begriff des »Gehaltes« geprägt.<sup>74</sup> Schinkel griff diese Überlegungen in der gegen 1830 geschriebenen Einleitung zu seinem Lehrbuch auf: »Jedes Kunstwerk, welcher Art es sei muß eigentlich immer ein neues Element, ein lebendiges Mehr in der Kunstwelt enthalten, ohne dies ihm eigenthümliche Mehr ist es unmöglich, daß der Künstler die wahre und nothwendige Spannung dabei haben kann, und dem Publicum ein Vorthail, der Welt überhaupt ein Geschenk mit dem Kunstwerk erwächst. – Es ist der moralische Werth eines Kunstwerkes, indem durchaus die individuelle Seele des Künstlers spricht und zwar in einer so entschiedenen Art, wie es keine andere Art des Ausdrucks an den Tag legen kann.«<sup>75</sup> Auf die Aufgabe des Künstlers, des Landschaftsmalers, übertragen hieß das für Schinkel: »Alles beim Kunstwerk liegt daran, daß die Natur mit einer bestimmten Gesinnung gesehen werde. Dabei kann ein völliges Hingeben an die Natur stattfinden, aber man wird deshalb vieles Zufällige, der Gesinnung Fremde nicht sehen und ebenso als Künstler nicht im Kunstwerk wiedergeben, und hieraus entsteht der bestimmte Charakter eines Kunstwerkes. Ohne Gesinnung alles aufgreifen, wie es der Zufall will, giebt Charakterlosigkeit.«<sup>76</sup>

Dieser Notwendigkeit zur Reduktion folgte aber auch die Ölskizze, gegen die man, wie bei Werner Busch nachzulesen ist, damals in Weimar wie in Berlin die größten Vorbehalte hatte.<sup>77</sup> Auch diese Form der privaten Kunstäußerung konnte für sich in Anspruch nehmen, unmittelbare Äußerung des Genies zu sein, doch ihre demonstrative Subjektivität war für die »Weimarischen Kunstfreunde«, denen Schinkel sich anschloß,

<sup>73</sup> Zu Goethes Klassizismus-Konzeption vgl. Werner Busch, Über den Zusammenhang von Kunstbegriff und Revolutionserfahrung bei Goethe, in: Das Kunstwerk als Geschichtsdokument. Festschrift für Hans-Ernst Mittag, hrsg. von Annette Tietenberg, Berlin 1999, S. 21–46; zur Problematik des Klassizismus generell: Werner Busch, Art. »Klassizismus, Klassik«, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 4, Stuttgart 1998, Sp. 1070–1081.

<sup>74</sup> Goethe, Einleitung in die Propyläen (Goethe BA, Bd. 19, S. 179): »[...] so ist es, besonders in der neuern Zeit, noch viel seltner, daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände als in die Tiefe seines eignen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht- und oberflächlich Wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas geistig Organisches hervorzubringen und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.«

<sup>75</sup> Schinkel, Schriftlicher Nachlaß, Heft III, 23f., zit. nach Peschken (wie Anm. 1), S. 115.

<sup>76</sup> Schinkel, Schriftlicher Nachlaß, Heft II, 29, zit. nach Wolzogen (wie Anm. 16), Bd. 3, S. 364f.

<sup>77</sup> Werner Busch, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, bes. S. 261–305.

genauso verwerflich wie die als »mystisch« denunzierte subjektive Symbolik der romantischen Malerei. Wer dies so sah, für den mußte die Landschaftsmalerei ein gefährliches Unterfangen bleiben. Anders als in seinen Auffassungen von Bautechnik und Material stellte sich Schinkel in seinen Überlegungen zur Bildenden Kunst auf die Seite einer konservativen, im Kern klassizistischen Theorie, die allerdings in Goethe einen Propagator hatte, der den Kunstdiskurs in Deutschland weit über seine Zeit hinaus sehr erfolgreich geprägt hat.