

KUGLERS SCHINKEL – EINE RELEKTÜRE

Adrian von Buttlar

Bis heute kommt keine Publikation über Karl Friedrich Schinkel ohne Zitate oder Referenzen aus bzw. auf Franz Kuglers Schinkelwürdigung aus, die zu Lebzeiten des Meisters 1838 in den *Hallischen Jahrbüchern* unter dem Titel „Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik“¹ und nach dessen Tod 1842 als aktualisierte selbständige Schrift mit dem Zusatz „in seiner künstlerischen Wirksamkeit“² erschienen ist. Sie wurde 1854 fast unverändert in Kuglers *Kleine Schriften*, Bd. III, aufgenommen.³ In der etwa 150 Druckseiten des Oktavformats umfassenden Darstellung und Deutung wurde erstmals nicht nur die ganze Breite des Schinkel’schen Schaffens umrissen, sondern auch sein künstlerisches Ethos und seine Leistung angesichts der spezifischen Herausforderungen seiner Epoche.

Der anhaltende Rekurs auf wichtige Facetten des durch Kugler etablierten Schinkelbildes legt nahe, in einer Relektüre auf den Spuren von Leonore Koschnicks Kugler-Studie (1985)⁴ aus heutiger Sicht noch einmal detaillierter nach den diesbezüglichen Erkenntnisinteressen und -leistungen des Kunsthistorikers und Kunstkritikers Kugler zu fragen. Revolutionäre Funde und Umdeutungen sind dabei nicht zu erwarten, möglicherweise aber eine vertiefte Würdigung seines Urteils. Ich widme mich zunächst einer knappen formalen Analyse des Textes im Vergleich zu zwei anderen frühen Schinkel-Laudatoren, versuche dann die spezifischen Diskurse und Wertungen Kuglers beispielhaft herauszustellen, um schließ-

1 Franz Kugler, „Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik“, in: *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst*, 1 (1838), Nr. 197, Sp. 1569–1575; Nr. 198, Sp. 1577–1583; Nr. 199, Sp. 1585–1592; Nr. 200, Sp. 1593–1597; Nr. 201, Sp. 1601–1604; Nr. 202, Sp. 1609–1616; Nr. 205, Sp. 1633–1640; Nr. 206, Sp. 1644–1648; Nr. 207, Sp. 1655–1656.

2 Separatschrift: Franz Kugler, *Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit*, Berlin 1842.

3 Franz Kugler, *Kleine Schriften und Studien zur neueren Kunstgeschichte*, Bd. 3, Stuttgart 1854, S. 305–362.

4 Leonore Koschnik, *Franz Kugler (1808–1858) als Kunstkritiker und Kulturpolitiker*, Diss. FU Berlin, Berlin 1985. Zu Schinkel und zur Schinkelschule vgl. S. 183–192.

lich den Stellenwert des Kugler'schen Schinkelbildes in fachgeschichtlicher Hinsicht zu verorten.

Der Text, als Textsorte gesehen, steht in der Tradition der Vitenschreibung des von ihm hoch geschätzten Vasari, indem Kugler – im Gegensatz zu spezielleren Architekturkritiken, etwa von Johann Heinrich Wolff (1827/28) oder Alexis de Chateauneuf (1829)⁵ – Biographie, Geschichte, Werk und Wertung miteinander verknüpft und somit das Format einer kleinen, in sich abgeschlossenen Monographie beansprucht. In diese sind eigene frühere Beiträge, etwa aus der Zeitschrift *Museum*⁶, eingegangen. In der ersten Fassung von Kuglers Text stand Schinkel – der im folgenden Jahr 1839 zum Preußischen Oberbaudirektor ernannt wurde – noch im Zenit seines Schaffens. Eine gelegentliche Fortsetzung der Würdigung war somit durchaus denkbar, zumal der Text als Fortsetzungsfolge erschienen war.

Einen anderen Charakter besitzt zwangsläufig die zweite Fassung, die als gebundener Separatdruck wenige Monate nach Schinkels Tod 1842, bereichert um ein Kupferstichporträt und ein handschriftliches Faksimile, bei Georg Gropius in Berlin publiziert wurde. Im Sinne eines Nachrufes auf eine der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten der Gegenwart gewann die Ausgabe eine erhabener historische und patriotische Bedeutung. Kugler hat in seinem Vorwort diesen Bedeutungszuwachs reflektiert, indem er explizit auf die Unmöglichkeit hinweist, dem gesteigerten Anspruch gerecht werden zu können, „das Bild des geschiedenen Meisters in seiner ganzen Eigenthümlichkeit, vornehmlich in dem Entwicklungsgang seines Innern, darzustellen ...“ Dies müsse denjenigen vorbehalten bleiben, „welche ihm nahe genug standen, um ihn in der geheimen Werkstätte seines Schaffens zu beobachten, und denen er willig sein Inneres erschloss. Dann lässt sich's fast mit Zuversicht voraussetzen, dass es für solche Darstellung auch nicht an mancherlei schriftlichen Urkunden, Briefen und dergl. mangeln werde.“ Denn trotz aller Verehrung Schinkels, einiger Begegnungen und „vertraulicher Unterredungen“ sowie eines knappen Briefaustauschs über die Wandbilder des Alten Museums,⁷ stand Kugler „zu Schinkel nicht in einem näheren Verhältnisse“, wie er betont.⁸ Andererseits wird ihm die mangelhafte Quellenlage für eine umfassendere Beurteilung bewusst. Daraus folgt auch die als abschließende Bemerkung des Textes fungierende Mahnung, Schinkels Nachlass nicht zu zerstreuen, sondern durch die Einrichtung eines Schinkel-Museums in der Bauakademie der Nachwelt zugänglich zu machen – eine

5 Klaus Jan Philipp, „... denn wer wollte wohl einen Schinkel tadeln ...“. Kritik an Schinkel im frühen 19. Jahrhundert“, in: Von Schinkel bis van de Velde. Architektur- und kunstgeschichtliche Beiträge vom Klassizismus bis zum Jugendstil – Festschrift für Dieter Dolgner zum 65. Geburtstag, hg. v. Angela Dolgner, Leonard Helten und Gotthart Voß, o. O. 2005, S. 127–140.

6 Vgl. die Liste der Kugler'schen Veröffentlichungen zur zeitgenössischen Kunst vor seinem Schinkelbeitrag, in: Koschnick 1985 (wie Anm. 4), S. 261–265.

7 Vgl. Brief Karl Friedrich Schinkels an Franz Kugler, 13. November 1832, in: Jörg Trempler, Das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel – Altes Museum Berlin, Berlin 2001, S. 210.

8 Kugler 1842, zit. nach: Kugler 1854 (wie Anm. 3), S. 307 und 306.

von Friedrich Wilhelm IV. aufgegriffene und von Peter Christian Beuth zügig umgesetzte Forderung, deren Realisierung in den *Kleinen Schriften* 1854 freudig festgestellt wird.⁹

Mit der Eröffnung dieses Museums (1844) und der vierbändigen Publikation *Aus Schinkels Nachlass* des Schinkel-Schwiegersohnes Alfred von Wolzogen (1862–64)¹⁰ wurde das geistige und theoretische Innenleben Schinkels, soweit es die Quellen verraten, sukzessive der Forschung erschlossen. Bis dahin war man quellenmäßig auf die Äußerungen und Beschreibungen in der ab 1819 erschienenen Folge der *Architektonischen Entwürfe* ... und ab 1840 der *Werke der höheren Baukunst*¹¹, auf wenige anderweitig publizierte Beiträge des Meisters sowie auf die Überlieferungen der ‚oral history‘ angewiesen. Trotz der veränderten Funktion des Kugler-Textes beschränken sich die Abweichungen der Separatpublikation von 1842 im Wesentlichen auf die genannte Einleitung sowie auf „diejenigen Veränderungen und Zusätze [...], welche durch die seitdem veränderten Verhältnisse und durch die neuerlich herausgegebenen Werke Schinkel’s nöthig waren.“¹² Es geht also lediglich um ergänzende Informationen zu Vita und Werdegang sowie Hinweise auf Fortführung und Fertigstellung bislang unvollendeter Werke bzw. deren neuerliche oder erstmalige Bekanntmachung.

In der dritten Text-Fassung der *Kleinen Schriften* (1854) wird allerdings eine Passage ausgelassen, in der Kugler aus ästhetischer Sicht die Einführung des extrem flach geneigten „griechischen“ Daches durch Schinkel und die Schinkelschule (die so genannten Dorn’schen Dächer: eine Erfindung der Eindeckung von flachgeneigten Dächern mit Dachpappe durch den Neustrelitzer Baumeister und Schinkelschüler Friedrich Wilhelm Buttell) in höchstem Maße gepriesen hatte.¹³ Angesichts des schon von Gustav Friedrich Waagen (1844) kritisch

9 Vgl. Kugler 1842, zit. nach: Kugler 1854 (wie Anm. 3), S. 362, und Anm. 1 über das Schinkelmuseum.

10 Aus Schinkels Nachlaß, Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen. Mitgetheilt und mit einem Verzeichnis sämtlicher Werke Schinkel’s versehen von Alfred Freiherr von Wolzogen, 3 Bde., Berlin 1862–1863, Bd. 4 (Katalog des künstlerischen Nachlasses), Berlin 1864, Reprint in 2 Bänden, Mittenwald 1981.

11 Karl Friedrich Schinkel, Sammlung Architektonischer Entwürfe enthaltend theils Werke welche ausgeführt sind, theils Gegenstände deren Ausführung beabsichtigt wird, 28 Hefte, Berlin 1819–1840, vollständiger Reprint nach der Ausgabe Potsdam 1866, Chicago 1981; ders., Werke der höheren Baukunst. Für die Ausführung erfunden und dargestellt [...], Bd. I: Entwurf zu einem Königspalaste auf der Akropolis zu Athen, Potsdam 1840–1843, Bd. 2: Orianda, Potsdam 1846–1849.

12 Kugler 1842, zit. nach: Kugler 1854 (wie Anm. 3), S. 306.

13 Kugler 1838 (wie Anm. 1), Spalte 1614: „[Die Dorn’schen Dächer] ... entfernen somit die unförmliche, alle Schönheit vernichtende Last der bisher üblichen Ziegeldächer, deren barbarische Erscheinung zu ertragen allein durch die Uebergewalt einer steten Gewöhnung möglich gemacht werden konnte. Es ist bekannt, daß diese Ziegeldächer es waren, die Winckelmann (den man das Auge der Schönheit genannt hat) aus der nordischen Heimath vertrieben, als er sie nach langer Trennung zu besuchen kam“. Vgl. dazu „Praktische Erfahrungen über Dorn’sche Dächer nebst ausführlicher Beschreibung, Kostenberechnung und Zeichnung solcher Constructionen [...], Neuhardenberg 1842.

angedeuteten „Dächerstreits“¹⁴, der jenseits der bauphysikalischen Frage nach den Vorteilen des altdeutschen Steil- und Spitzdaches schon damals zur ideologisierten Auseinandersetzung mutierte, verzichtete Kugler 1854 auf die Wiederholung seines Lobliedes.

Betrachten wir nun den Aufbau seiner Schinkel-Würdigung und ihre thematischen Schwerpunkte etwas genauer: Nach dem genannten, einordnenden Vorwort zeichnet Kugler zunächst in einer – wie er einräumt – „sehr flüchtigen biographischen Skizze“ den Lebensweg Schinkels nach: von Neuruppin über das Graue Kloster, sein Studium bei Jaques-Louis David und Friedrich Gilly und die nachfolgende erste Italienreise 1803/04, seine berufliche Karriere bis hin zur Thronbesteigung des Hoffnungsträgers Friedrich Wilhelm IV. 1840 und zu dem schon unmittelbar darauf einsetzenden gesundheitlichen Verfall und tragischen Ende Schinkels. Dabei werden bereits erste entscheidende Charakterisierungen und Akzentuierungen gesetzt.

Im zweiten Abschnitt fasst er „Schinkel’s künstlerische Richtung im Allgemeinen“ zusammen, indem er dessen „klassische Ausrichtung“, seine Orientierung an den Formen und Harmonien der Griechen, namentlich der perikleischen Zeit – und mithin die zentrale Aufgabe, diese auf die Bauaufgaben und Bedürfnisse der Gegenwart anzuwenden – hervorhebt. Im Gegensatz dazu stünden Schinkels „romantische“ Bestrebungen in Anlehnung an die mittelalterliche Architektur, die sich am reinsten in den Architekturgemälden und Theaterdekorationen, also bildhaft ausdrücke, zumal eine „unmittelbare Anwendung solcher Studien auf die Architektur selbst in seinen Werken nicht statt[findet]“.¹⁵ Die durchaus abwertend verstandene Dichotomie des Werkes in den „klassischen“ und den „romantischen“ Schinkel hat unter dem Primat des historischen Stilbegriffs¹⁶ seit dem 19. Jahrhundert das Schinkelbild nachhaltig geprägt. Allerdings habe Schinkel, fügt Kugler hinzu, sich auch bei den Werken und Entwürfen, die von ihm „in einem mittelalterlichen Baustyl begehrt wurden“, bemüht, „diesen nicht minder nach den Principien der classischen Kunst umzubilden“.¹⁷ Damit war ein bis heute wirksames, die Antithese einschließendes und differenzierendes Deutungsschema seiner Werke etabliert. Die Einteilung der Werke in solche im „antiken Architekturstyle“ und in „Werke, vom antiken Architekturstyle abweichend“¹⁸ signalisiert jedoch eine schon auf den ersten Blick begrifflich unbefriedigende Kategorie, da unter

14 Gustav Friedrich Waagen, „Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler“, in: Berliner Kalender, 1844, S. 306–428, Reprint hg. und eingeleitet von Werner Gabler, Düsseldorf 1980, hier S. 407: „Bei den Dorn’schen Dächern, welche ungefähr um diese Zeit in Aufnahme kamen, ließ sich Schinkel von dem außerordentlich großen Vortheil, welchen dieselben durch die flachen Giebel in ästhetischer Hinsicht darboten, zu sehr bestechen, und brachte sie gleich bei verschiedenen größeren und kleineren Gebäuden in Anwendung [...] Unter allen Umständen haben die Dorn’schen Dächer viel beigetragen, das Vorurtheil, als ob unser Klima schlechterdings spitze Giebel erheische, zu zerstören, und den so ungleich schöneren flachen Giebeln mehr Eingang zu verschaffen.“

15 Kugler 1842, zit. nach: Kugler 1854 (wie Anm. 3), S. 314 u. 325–327.

16 Vgl. Friedrich Piel: Der historische Stilbegriff und die Geschichtlichkeit der Kunst, in: Hermann Bauer/Lorenz Dittmann (Hg.), Probleme der Kunstwissenschaft I, Berlin 1963, S. 18–37.

17 Kugler 1842, zit. nach: Kugler 1854 (wie Anm. 3), S. 314–315.

18 Ebd., S. 315–324 bzw. 325–327.

letztere alle Bauten subsumiert werden, die vage von den „klassischen“ abweichen: sie reicht von dem gotisierenden Schloss Kurnik in Schlesien über Entwürfe, „die eine Verwandtschaft mit dem Baustyle der toskanischen Paläste des 15. Jahrhunderts aufweisen“, bis zu dem Gebäude der „neuen Bauschule“, deren wiederum „griechischer Geist“ stark hervorgehoben wird.¹⁹

Weiteren Spekulationen über „griechische“ oder – wie Leo von Klenze es in einem unvollendeten Manuskript ausdrückte²⁰ – „nichtgriechische“ Auffassungen entzieht Kugler den Boden, indem er nun einfach zur Kategorie der Bauaufgaben überwechselt und der umfassenden Gruppe von Bauprojekten und Entwürfen zum Kirchenbau ein eigenständiges Kapitel widmet, weil dieser – wie er bekennt – „durch den ehrwürdigen Gebrauch vieler Jahrtausende [...] als die höchste Aufgabe betrachtet werden muss.“²¹ Tatsächlich stellt der Kirchenbau, wie Andreas Haus (2001) vermerkt, überraschenderweise insgesamt immer noch den umfanglichsten Werkkomplex in Schinkels Oeuvre dar.²² Noch deutlicher als in den bisher besprochenen Fallgruppen orientiert sich Kugler in seiner Darstellung an den in den „Architektonischen Entwürfen“ publizierten Ansichten, Plänen und Beschreibungen und schließt die realisierten und mithin weniger idealen Kirchenbauten nur en passant mit ein. Die nüchternen Anforderungen des protestantischen Kirchenbaus in Preußen als Häuser für die Predigt („möglichst klein, möglichst viele Menschen fassend, möglichst bequeme Sitzplätze darbietend, möglichst berechnet auf die Gesetze der Akustik – und gewöhnlich auch, ich muss es hinzusetzen, möglichst wohlfeil ausführbar“) befriedigen nach Kugler lediglich „Bedürfnisse, die [...] die Freiheit des Architekten oder vielmehr das Gesetz (das innerliche) der Kunst wesentlich beeinträchtigen.“ Deshalb gebe es unter Schinkels Entwürfen „nur wenig Kirchenpläne von einer die höchste Aufgabe erfüllenden Bedeutung.“²³

Im nächsten Abschnitt geht Kugler auf eine andere, aber in der Wertehierarchie rapide aufholende Bauaufgabe, nämlich auf die monumentalen Denkmäler und Denkmalentwürfe Schinkels ein, die die enge Verbindung der tektonischen und plastischen Künste belegen und ein besonders greifbares Zeugnis des preußischen Patriotismus darstellen. Er betont die dominante „classische Behandlungsweise“²⁴ und widmet den überwiegenden Teil des Textes der Vorstellung der diversen Entwürfe für das Denkmal Friedrichs des Großen, wobei das Verhältnis von Architektur und Skulptur sowie von Idealität und Historizität umfassend reflektiert wird. Die im Zuge der Freiheitskriege an die Gotik anknüpfenden Projekte, namentlich das so genannte „eiserne Monument auf dem Kreuzberg“ – damals noch ohne den

19 Ebd., S. 326.

20 Leo von Klenze, „Architektonische Erwiederungen [sic] und Erörterungen über Griechisches und Nichtgriechisches von einem Architekten“, Manuskript ca. 1860–1863, Klenzeana I,9 (Bayerische Staatsbibliothek München, Handschriftenabteilung).

21 Kugler 1842, zit. nach: Kugler 1854 (wie Anm. 3), S. 327–333.

22 Andreas Haus, Karl Friedrich Schinkel als Künstler, München/Berlin 2001, S. 267–281, hier S. 280.

23 Kugler 1842, zit. nach: Kugler 1854 (wie Anm. 3), S. 327.

24 Ebd., S. 334.

1875–78 hinzugefügten Unterbau – überzeugten ihn hingegen weniger, da „Schinkel’s Eigenthümlichkeit in der mittelalterlichen Kunst nicht ihre ursprüngliche Heimat findet“.²⁵

Nach einem sehr knappen, zusammenfassenden Resümee der „architektonischen Prinzipien“ Schinkels, das einen Ausblick auf die Weiterentwicklung der Schinkelschule einschließt, geht Kugler zu den „Entwürfen zu plastischen Arbeiten, zumeist für architektonische Zwecke“ über.²⁶ In diesem Abschnitt, der eindringlich die Einheit der bildenden Künste und der Architektur beschwört, arbeitet er Schinkels besondere Begabung für plastische, bildkünstlerische und nicht zuletzt bedeutsame ikonografische Erfindungen heraus – beispielsweise am Entwurf (1817/1819) des erst 1842–1846 ausgeführten Giebels für die Neue Wache. Besondere Aufmerksamkeit schenkt er auch den Programmzyklen der Reliefs der Bauakademie.

Drei Kapitel sowie einen 1842 hinzugefügten Anhang widmet Kugler den Leistungen Schinkels als Maler in den Bereichen der Historischen Malerei, der Landschaftsmalerei und der Theaterdekoration: „Man ist nicht darauf vorbereitet, den Architekten auch in der freien bildenden Kunst als einen vollendeten Meister wiederzufinden“, bemerkt er zu den ausführlich erläuterten Entwürfen für die Wandbilder des Museums, die ab 1828 entstanden waren.²⁷ Jörg Trempler und Helmut Börsch-Supan²⁸ haben in jüngster Zeit noch einmal auf die Bedeutung dieser Kuglerschen Charakterisierungen für die Schinkelrezeption, insbesondere hinsichtlich der Idealität der Bildgedanken hingewiesen, die – wie Kugler schreibt – nicht nur mit „den strengen Gesetzen der Architektur [...] in Übereinstimmung“ träten, sondern auch mit dem „allgemeinen Zweck des Museums, die unmittelbaren Zeugnisse des [...] Entwicklungsganges der menschlichen Cultur vor die Augen des Beschauers zu führen.“²⁹ Kuglers Beschreibung (erste Fassung 1833 in „Museum“), die allerdings hinter den differenzierten Urteilen Waagens zurückbleibt, endet 1842 mit der freudigen Mitteilung, dass der König die Realisierung der Fresken in den Hallen des Museums, das bislang mit seinen noch „leeren, kalten Wänden fast den Eindruck einer Ruine“ mache, befohlen habe.³⁰

Eine andere Verbindung gehen Malerei und Architektur nach Kuglers Einschätzung in Schinkels Landschaftsgemälden ein, in denen „Baulichkeiten zum Hauptgegenstande“ der landschaftlichen Darstellungen gemacht würden, wobei dieselben als „Denkmal der verschiedenen Entwicklungsperioden der Geschichte“ dienen. Angeführt werden hier allerdings nur wenige Beispiele, etwa das Bildpaar der „Griechischen Stadt“ mit Palast und Diskurengruppe versus „Gotischer Dom über einer mittelalterlichen Stadt“, die als Pendants in Schinkels Wohnung hingen.³¹ In den Theaterdekorationen, die Kugler 1855 noch einmal

25 Ebd., S. 338.

26 Ebd., S. 341–345.

27 Ebd., S. 346–362, hier S. 347.

28 Trempler 2001 (wie Anm. 7); Helmut Börsch-Supan, *Bild-Erfindungen* München/Berlin 2007 (Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk, Bd. XX), S. 12ff., S. 488ff.

29 Kugler 1842, zit. nach: Kugler 1854 (wie Anm. 3), S. 347.

30 Ebd., S. 349.

31 Ebd., S. 351.

gesondert zum Thema seiner Schinkel-Rede im Architekten- und Ingenieurverein zu Berlin machte³², gilt das gleiche Prinzip, entfernte Orte und Zeiten in einer dem Medium Oper und Schauspiel dienenden Funktion zu vergegenwärtigen. Im Sinne strenger archäologischer und historischer Erkenntnis spricht Kugler von „geistreichen Restaurationen“ (wir würden heute wohl „Rekonstruktionen“ sagen), die Schinkels „ausgebreitete Studien im Fache der schönen Baukunst“ belegen.³³

Schließlich folgt noch ein kurzer Abschnitt zur angewandten Kunst, nämlich Schinkels „Einwirkung auf das Handwerk“³⁴, die wesentlich zur „Bildung des Formensinns unserer Zeit beigetragen“ und die „Kunstindustrie Berlins“ maßgeblich gefördert habe, nicht zuletzt durch Publikation der prachtvollen „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker“. Hinzugefügt wurde dem Text 1842 ein von Schinkels Gönner Wilhelm Gropius bzw. dessen Sohn Carl beige-steuerter Anhang mit Katalogangaben über die perspektivisch-optischen Gemälde und Panoramen aus den Jahren der französischen Besatzungszeit, die gleichfalls eine dienende und kommerzielle Funktion erfüllten, zugleich aber durch ihre „Genialität in der Composition“, ihre „lebensvolle Wahrheit“ und „höchst poesiereiche Durchführung“ zu den „merkwürdigsten und eigenthümlichsten Leistungen, welche die Kunst in solcher Art jemals hervorgebracht hat, gezählt werden müssen.“³⁵

Der Aufbau der Kugler-Würdigung zeigt eine klare, auch quantitativ ausgeglichene und aussagekräftige Systematik, die letztendlich auf die Verdeutlichung des harmonischen Zusammenwirkens aller Künste zielt. Nach den Zerfallsprozessen des 18. Jahrhunderts werde durch Schinkel, so wird uns von Kugler suggeriert, die vielfach beklagte Separierung und Aufspaltung der Künste in autonome Kunstgattungen und Spezialistentum überwunden, indem sein ganzheitliches, vom Städtebau bis zum kunsthandwerklichen Detail reichendes künstlerisches Denken, Empfinden und Gestalten besonders betont wird. Die Architektur verband sich im System der Künste um 1800 theoretisch aufs innigste mit der Skulptur, indem beide zu den „plastischen Künsten“ gezählt werden.³⁶ Beide Gattungen kulminieren in der zentralen Aufgabe des monumentalen Denkmals, das nun bei Schinkel der nominell noch immer höchsten aber faktisch dahinsiechenden Bauaufgabe, dem Kirchenbau, den Rang abzulaufen droht. Dieser klassizistischen Sichtweise wird durch Kuglers besondere Betonung und argumentative Integration des malerischen Talentes Schinkels eine neue „romantische Komponente“³⁷ hinzugefügt, die weitreichende Bedeutung, insbesondere für das

32 Franz Kugler, „Die Dekorationsmalerei der Bühne und Schinkels Entwürfe“, in: Deutsches Kunstblatt, 6 (1855), S. 101–105.

33 Kugler 1842, zit. nach: Kugler 1854 (wie Anm. 3), S. 353.

34 Ebd., S. 354.

35 Ebd., S. 362.

36 „Die anorgische Kunstform oder die Musik in der Plastik ist die Architektur“ (F. W. J. Schelling, Philosophie der Kunst, § 107), zit. nach: ders., Werke, hg. v. Manfred Schröter, München 1927–1959, 3. Erg. Bd. (1960²), S. 223. Vgl. Hermann Bauer, „Architektur als Kunst. Von der Größe der idealistischen Architektur-Ästhetik und ihrem Verfall“, in: Bauer/Dittman 1963 (wie Anm. 16), S. 133–171.

37 Haus 2001 (wie Anm. 22), S. 91.

Verhältnis die Inversion der künstlerischen Gattungen und deren Rolle bei der Konstitution des modernen Gesamtkunstwerks gewinnen sollte:

Erstens wird – etwa in der Vorhalle des Alten Museums – in Anlehnung an das altgriechische Vorbild der Stoa Poikile in Athen neben der Plastik auch die Malerei wieder zum sinngebenden Gestaltungselement der Öffentlichen Architektur. In diesem Zusammenhang ist auch die damals aktuelle Polychromie-Diskussion – der neuerliche Einzug der Vielfarbigkeit in die Baukunst- zu reflektieren, an dem sich Kugler und auch Schinkel maßgeblich beteiligten. Zum zweiten stellt Schinkels malerische Sichtweise auf Architektur dominante Ordnungsprinzipien der klassischen vitruvianischen Tradition in Frage, etwa die Symmetrie der Baukörperkomposition und ihren städtebaulichen Rahmen, den geometrisch organisierten Achsenraum, der von Schinkel durch eine malerische, stadtlandschaftliche Auffassung ersetzt wird. Nicht zuletzt macht die bildhafte Rezeption historischer Architektur im anbrechenden Historismus die historischen Stile zum Medium der Architekturikonographie – ein Verfahren, das in den Bühnendekorationen und in den Staffagen und Szenen der Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts erprobt worden war. Freilich bleibt Schinkel nie bei der abbildenden Nachahmung historischer Leitbilder und bei der malerischen Auflösung des Objektes stehen, sondern betont im Gegenteil stets deren organische Transformation in eine ganzheitlich definierte und konstruierte zeitgemäße Architektur: „Die freie Beweglichkeit seiner Phantasie hätte sich vielleicht, wäre er statt solcher Beschäftigungen [als Malerkünstler] gleich von strengeren Berufsarbeiten in Anspruch genommen worden, minder glänzend entwickelt. Und es ist fast wunderbar, dass er sich dennoch eine so gemessene Strenge des architektonischen Systems bewahrt hat, wie aus all seinen späteren Werken ersichtlich wird.“³⁸

Bevor wir auf diese zukunftsweisenden Komponenten des Kuglerschen Schinkelbildes zurückkommen, möchte ich kurz auf zwei zeitnahe Schinkelwürdigungen eingehen, die uns als Kontrastfolie zu Kuglers Sicht dienen können. Gegen Kuglers Sicht argumentiert der 1804 geborene Philosoph und Schriftsteller Otto Friedrich Gruppe³⁹, Feuilleton-Redakteur der *Allgemeinen Preussischen Staatszeitung*, Mitarbeiter im Ministerium für geistliche Angelegenheiten und ab 1844 außerplanmäßiger Professor an der Berliner Universität, dessen umfangreicher Nachruf 1842 in der *Allgemeinen Bauzeitung* erschienen ist.⁴⁰ Ausgerechnet er liefert – Schinkels malerische Leistungen fast gänzlich ignorierend – die strengste Reduktion des Schinkelschen Œuvres auf die Architektur und die sie leitenden konstruktiven Prinzipien, wobei er die Herausforderungen der Gegenwart und die Innovationskraft Schinkels in ausführlichen Analysen, hauptsächlich anhand der gebauten Werke, herausarbeitet. So widmet er beispielsweise eine längere Passage Schinkels Wiederbelebung des Backstein-

38 Kugler 1842, zit. nach: Kugler 1854 (wie Anm. 3), S. 310.

39 Vgl. Meyers Konversations-Lexikon, Bd. 7, Leipzig 1889, S. 877f.

40 Otto Friedrich Gruppe, „Karl Friedrich Schinkel“, in: *Allgemeine Bauzeitung*, 1842, S. 147–170 u. S. 275–286.

baus an der Friedrichs-Werderschen Kirche, die sich im Geiste der von Material und Konstruktion bestimmten Tektonik-Debatte den historischen Stil Kategorien eher entzieht.⁴¹ Gruppens These, dass Schinkels Überwindung der überkommenen Typologien und stilistischen Vorbilder im Sinne einer „Stilsynthese“⁴² Kuglers unglückliche Dichotomie in antike und gotische Werke außer Kraft setzt, ist zwar heute allgemein akzeptiert, bleibt aber ihrerseits insofern einseitig, als sie den von Kugler postulierten universalen und komplexen künstlerischen Anspruch Schinkels wieder aus den Augen verliert. Schinkels hauptsächliches Verdienst sei, „daß er in einer eklektischen Zeit kein Eklektiker war... Er ging von den Griechen aus, er ist aber nicht bei den Griechen geblieben.“⁴³

Vergleicht man Kuglers „Schinkel“ mit dem zwei Jahre später erschienenen Beitrag von Gustav Friedrich Waagen, der zuerst unter dem Titel „Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler“ im Berliner Kalender von 1844 publiziert wurde⁴⁴, so werden in der Annäherung an die Person Schinkels und in der Sache lediglich unterschiedliche Akzentsetzungen deutlich. Der dreizehn Jahre jüngere Waagen gehörte als von Schinkel eingeladenener und sogar finanziell unterstützter Begleiter auf der zweiten Italienreise 1824 zu jenem engeren Kreis vertrauterer Freunde des Meisters, von denen Kugler sich Aussagen zu Schinkels „innerer Entwicklung“ erhofft hatte.⁴⁵ Die einfühlsame biografische Charakteristik Schinkels ist bei Waagen in der Tat stark ausgeweitet und vertieft. Doch wird sein methodischer Ansatz eines streng chronologisch geordneten Lebens- und Werkberichtes zur Falle, weil übergeordnete Aussagen nur mühsam aus dem stetigen Themen- und Szenenwechsel des Textes herauszufiltern sind. Dominant ist zweifellos Schinkels Rolle in Hinsicht auf die Bildenden Künste dargestellt. Waagen, der 1822 mit der ersten großen Arbeit über Hubert und Jan van Eyck hervorgetreten war, blieb ein Fachwissenschaftler im Reich der Malerei, der sich als Mitarbeiter beim Bau des Berliner Museums und ab 1830 als Galeriedirektor nicht ohne Sympathie, aber in erster Linie funktionsbezogen mit Schinkels Architektur auseinandersetzte. Er habe sich auf keine Details „bei der Beurteilung seiner Bauwerke eingelassen, welches ohnehin mehr die Sache der Architekten vom Fach ist“, erläutert Waagen, der zeitlebens keine Zeile zur Architekturgeschichte veröffentlichte, und beruft sich

41 Ebd., S. 164. Vgl. Die Begründung des „Rundbogenstils“ durch Heinrich Hübsch, In welchem Style sollen wir bauen?, Karlsruhe 1828, und dessen Abgrenzung der griechischen von der römischen Bauweise, in: ders., Vertheidigung der griechischen Architektur gegen A. Hirt, Heidelberg 1824.

42 Ebd., S. 152 u. 284. Vgl. Norbert Knopp, „Schinkels Idee einer Stilsynthese“, in: Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, hg. v. Werner Hager und Norbert Knopp, München 1977 (Studien zur Kunst des 19. Jhs., Bd. 38), S. 245–253.

43 Gruppe 1842 (wie Anm. 40), S. 281.

44 Waagen 1844 (wie Anm. 14), S. 305–428, wieder abgedruckt in: Gustav Friedrich Waagen, Kleine Schriften, Stuttgart 1875, S. 297–381.

45 S. o. Anm. 8.

diesbezüglich auf das Urteil des studierten Architekten Kugler.⁴⁶ Kugler folgend erkennt auch er Schinkels Modernität und Originalität vor allem in der Durchdringung der künstlerischen Gattungen Architektur und Malerei: „Er hat die Fesseln eines geistlosen, pedantischen Schulzwanges in der Architektur für immer zerbrochen; an deren Stelle zuerst die freie Anwendung der Principien und des Geschmacks echt-griechischer Architektur auf unsere Verhältnisse eingeführt, und sie, was besonders charakteristisch für ihn ist, auf das Innigste mit einem malerischen Princip vermählt.“⁴⁷

Gemessen an diesen beiden jüngeren Darstellungen, stellt Kugler schon quantitativ am ausgewogensten Schinkels Begabung in allen Künsten und die Spannweite seiner ganzheitlichen und praktischen künstlerischen Bestrebungen von der Ästhetik und Kunsttheorie über die Bildenden Künste und die Architektur bis zum Handwerk dar. Die Architektur wird bei Kugler nicht nur traditionell wie bei Waagen als Mutter von „Töchterkünsten“⁴⁸ definiert, sondern durch die Implementierung des Malerischen und Plastischen gleichsam selbst zur Bildenden Kunst erklärt. Zu diesem eher wertkonservativen, aus der älteren Kunstgeschichte abgeleiteten Künstlerbild eines „uomo universale“, tritt als zweites ein historischer Entwicklungs- und Modernitätsdiskurs, der für uns noch heute Wesentliches an Schinkel aufdeckt: „Es war vornehmlich meine Absicht, die Stelle zu bezeichnen, welche Schinkel, seiner künstlerischen Thätigkeit gemäß, in dem allgemeinen kunsthistorischen Entwicklungsgange einnimmt.“ Schinkels auf die Moderne vorausweisender utopischer Anspruch, aus der profunden Verankerung in der Geschichte vorwärts schreitend das ganze Dasein durch künstlerische Gestaltung neu formen und veredeln zu können, wird in Kuglers Betrachtungsweise immer wieder spürbar, obwohl ihm zentrale Schinkel-Zitate aus Gutachten und Briefwechseln, die heute unsere stützenden Belege für eine solche Deutung darstellen, 1838 und 1842 noch nicht zur Verfügung standen.

An einem einzigen Beispiel möchte ich dieser Deutungsperspektive Kuglers nachgehen: Warum beginnt Kugler seine Besprechung der Bauten „im antiken Styl“ ausgerechnet mit dem 1834 kläglich gescheiterten und zudem 1838 noch unpublizierten „Entwurf eines Königsschlusses auf der Akropolis für König Otto von Griechenland“, der unter Kennern als „romantischeste“, aber vielleicht auch weltfremdeste Schöpfung Schinkels galt? Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen hatte diese kühne Idee für den Sitz des jungen Königs Otto von Griechenland, Sohn Ludwigs. I. von Bayern, 1833 angeregt. Schinkels bewundernder bayerischer Rivale Leo von Klenze hat dann den Entwurf im Sommer 1834 in Athen zu Fall gebracht und den Planungsauftrag für einen Bauplatz unterhalb des Burgberges selbst über-

46 Waagen 1844 (wie Anm. 14), S. 403. Lediglich sein Eingehen auf Schinkels Lehrbuchplanung und die mittlerweile zugänglichen Skizzen zu diesem Komplex einschließlich der idealen Residenz eines Fürsten stellen eine Ausweitung des Stoffes dar.

47 Ebd., S. 427.

48 Ebd., S. 312f.

nommen (am Ende errichtete bekanntlich 1836–1839 Klenzes Konkurrent Friedrich von Gärtner das Athener Schloss am Syntagmaplatz).⁴⁹

Klar, dass Kugler hier – am Geburtsort der Griechischen Kunst – die größte Rechtfertigung ihrer modernen Wiedergeburt sieht. Zudem hatten Schinkels Originalblätter zumindest in künstlerisch-ästhetischer Hinsicht bereits legendäre Begeisterung hervorgerufen. Von Ludwig Ross erfahren wir, dass König Otto auch nach dem Scheitern des Projekts noch lange den Wunsch hegte, „die reizenden und durch harmonische Farbgebung noch anmutigeren Bilder wirklich ausgeführt zu sehen“.⁵⁰ Begeistert war auch Klenze: „Schinkel selbst hatte mir mehrere male darüber geschrieben und mich gebeten, ihm meine Meinung über den Entwurf [...] mitzuteilen [...] Ich erkannte darin die große Genialität des trefflichen Architekten, allein von vornherein die Unmöglichkeit einer Verwirklichung und Ausführung [...] Ich musste denselben auf der Akropolis selbst dem Könige erläutern. Der Styl, die Einzelheiten, die malerische höchst geschmackvolle Disposition waren der reinsten Antike würdig und unübertrefflich schön“. Dann folgt das große Aber im Namen der „Realitäten“: Klenze setzt mit seiner Kritik bei der angeblich technischen Unmöglichkeit an, auf der Akropolis das Leben eines modernen Hofstaates anzusiedeln, etwa hinsichtlich der Wasserversorgung, des unerträglich heißen Klimas, des steilen Aufstiegs und mühseligen Güter- und Materialtransports.⁵¹ Zwar steckte Schinkel in der Folge Klenze gegenüber rhetorisch zurück und bezeichnete seinen Entwurf selbst abwertend nur als „Gefälligkeitssache“ und „schönen Traum“⁵², doch hatte er in seinen Erläuterungen zu den Plänen gerade die genannten natürlichen Hindernisse durch moderne Wissenschaft und Technik für überwindbar erklärt: beispielsweise durch Tiefbohrungen, unterirdische Druckwasserleitungen und durch von Dampfmaschinen getriebene Pumpen sowie durch den Bau einer bequemen Fahrstraße und die Anlage von schattigen Höfen und Gärten.⁵³ Auch wenn keiner der drei frühen Biographen explizit auf Schinkels Interesse an modernen technologischen Entwick-

49 Margarethe Kühn, *Ausland – Bauten und Entwürfe*, München/Berlin 1989 (Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk, Bd. XV), S. 3–45; Adrian von Buttlar, *Leo von Klenze – Leben, Werk, Vision*, München 1999, S. 342–356; Klaus Jan Philipp: *Karl Friedrich Schinkel – Späte Projekte. Late Projects*, Stuttgart/London 2000. Ein aquarellierter Plansatz befand sich in Berlin im Schinkelmuseum, heute Kunstbibliothek (z.T. Kriegsverlust), der zweite ging über München nach Athen und kam aus dem Nachlass König Ottos an die Staatliche Graphische Sammlung München (nicht vollständig). Ab 1840 erscheinen die lithographierten Blätter als „Werke der höheren Baukunst“ nach den Berliner Vorlagen. Ferdinand von Quast hatte 1834 in *Mitteilungen über Alt- und Neu-Athen* bzw. in *Museum* aber nur eine kurze Beschreibung und einen kleinen Grundriss veröffentlicht, worauf Kugler 1838 (wie Anm. 1), Sp. 1577, hinweist, während er 1842 eine ausführliche Fußnote zu den 12 Blättern der *Werke der höheren Baukunst* hinzufügt.

50 Ludwig Ross, *Reisen des Königs Otto und der Königin Amalia*, Bd. I, Halle 1848, S. 6.

51 Leo von Klenze, *Memorabilien* (Klenzeana I/2, fol.59r und v, Bayerische Staatsbibliothek München/Handschriftenabteilung).

52 Brief Schinkels an Klenze, 20. November 1834 (Klenzeana XV, Bayerische Staatsbibliothek München/Handschriftenabteilung).

53 Vgl. Schinkel an Kronprinz Maximilian von Bayern, 9. Juni 1834 (Wittelsbachisches Geheimes Hausarchiv, Nachlass König Maximilians II, in: Kühn 1989 (wie Anm. 49), S. 5f.).

lungen eingeht: Eine solche Adaption neuer Technik hatte Schinkel bereits 1825 unauffällig in seinem Gemälde „Blick in Griechenlands Blüte“ (Kopie in Berlin, Alte Nationalgalerie) eingebracht, wo er den Tempelbau im Vordergrund mit der Darstellung einer maschinellen Hebebühne neuerer Bauart verbindet. Übrigens widerlegt auch Kugler die offizielle Lesart der „Undurchführbarkeit“ durch seinen Verweis auf die mit ihren üppigen Gärten und Brunnenspielen auf einem Felsenberg errichtete, dem Schinkelprojekt verwandte mittelalterliche Alhambra von Granada⁵⁴, die in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts durch die Erzählungen von Washington Irving und die entsprechenden Texte und malerischen Veduten von James C. Murphy, Alexandre Laborde, John Frederick Lewis, G. de Prangey und Owen Jones⁵⁵ große Popularität gewann und wahrscheinlich Schinkel inspiriert hatte, da dieser Vergleich auch von Ferdinand von Quast 1834 gezogen wurde: „Ueberhaupt müssen wir den lieblichen Eindruck, den besonders die Anlage dieser Wohnung der Königin in uns erweckt, mit der Anmuth vergleichen, welche aus den ‚ewig blühenden Mauern‘ der weiland stolzen Residenz der Könige Granada’s zu uns spricht.“⁵⁶ Unter ganz neuen technischen Rahmenbedingungen musste Ähnliches in Athen machbar sein.

Schließlich fand Schinkel auch eine von Kugler und Gruppe⁵⁷ extra angemerkte, äußerst modern gedachte Antwort auf die begrenzten finanziellen Mittel der jungen griechischen Monarchie: Seine neuartige malerische Disposition erlaube den Status sukzessiver Realisierung je nach Konsolidierung der Staatsfinanzen – ein Argument, das Schinkel gleichzeitig auch auf die malerische, alle finanziellen Vorgaben überschreitende Komposition von Schloss Babelsberg bei Potsdam anwendete und das Klenze für eigene Planungen von Museen in Athen und London aufgriff.⁵⁸

Ein weiteres Argument für Kuglers Eröffnung mit dem Akropolis-Entwurf ist Schinkels nicht zuletzt durch den außergewöhnlichen Bauplatz und die Berücksichtigung des Klimas und mediterraner „Lebensweise“ bedingte kompositorische Modernität im Sinne eines malerischen Klassizismus, der sich von der rigiden und als langweilig gebrandmarkten aka-

54 Kugler 1838 (wie Anm. 1), Sp. 1578.

55 Alexandre Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne*, Paris 1812; James C. Murphy, *The Arabian Antiquities of Spain*, London 1816; Plans, elevations, sections and details of the Alhambra: from drawings taken on the spot on 1834, by Jules Goury and in 1834 and 1837 by Owen Jones. With a complete transl. of the Arabic inscriptions ..., 2 Bde., London 1842–1845.

56 Ferdinand von Quast, Mittheilungen aus Alt und Neu Athen, Berlin 1834, S. 40. Auch Schinkels Gartenanlagen von „Orianda“ lehnten sich an die des „Generalife“ von Granada an. Vgl. Klaus-Jan Philipp 2000 (wie Anm. 49), S. 63f. u. S. 88. Zur nachfolgenden „maurischen“ Rezeption der Schinkelschule vgl. Uta Caspary, „Maurische Architektur in Berlin und Brandenburg im 19. Jahrhundert“, in: Brandenburgische Denkmalpflege 15(2006/2), S. 5–15.

57 Kugler 1838 (wie Anm. 1), Sp. 1578; Gruppe 1842 (wie Anm. 40), S. 279.

58 Schinkel an Kronprinz Maximilian von Bayern, 9. Juni 1834 (wie Anm. 53); Schinkel, in: Architektonische Entwürfe, 26 (1838), No. 162. Klenze griff den Gedanken des ‚work in progress‘ umgehend für seinen Plan eines Akropolismuseums (1838) und später für seine Vorschläge zu einem neuen Britischen Nationalmuseum im Londoner Hyde-Park (1854) auf (vgl. Buttler 1999 (wie Anm. 49), S. 357 u. 366).

demischen Symmetrie der Beaux-Arts-Tradition absetzte: „... auch in ganz neuer und eigenthümlicher Zusammenstellung führt er uns diese Formen vor, ganz neue und eigenthümliche Compositionen lässt er aus dem inneren Geiste der antiken Kunst sich mit vollkommener Freiheit entwickeln.“⁵⁹ Schinkel selbst hatte schon in einem vorausgehenden Brief an Kronprinz Maximilian auf die Frage nach einem Ideal in der Baukunst, namentlich im Hinblick auf Griechenland, die „lang abgenutzten neitalienischen und neufranzösischen Maximen“ geißelt, „worin besonders ein Mißverstand in dem Begriff von Symmetrie soviel Heuchelei und Langeweile erzeugt hat und eine ertödtende Herrschaft errang“.⁶⁰ Und für den Entwurf selbst erläutert er, dass die verschiedenen Teile „mit Gartenanlagen mannigfaltig gemischt, sich mehr in malerischer Gruppierung den antiken Anlagen und unregelmäßigen Formen der alten Burg an[schließen], als dass die ganze neue Anlage mit der alten in einem modern präntiösen Contrast“ auftrete.⁶¹ Diese „alte“ (akademische) Moderne gerät mithin in Verruf und wird durch eine neue (romantische) Moderne abgelöst. Die durch Klima und Sitte bestimmte mediterrane Lebensweise, die nicht nur den neuen fürstlichen Wohnsitz, sondern auch die städtebauliche Neuordnung der Hauptstadt Athen insgesamt bestimmen sollte, wurde von den Zeitgenossen unter dem Aspekt der Opposition gegen das aufgezwungene zentraleuropäische Leitbild der geometrisch und symmetrisch geordneten Planstadt diskutiert. Gegen den von Eduard Schaubert und Stamatios Kleanthes 1833 vorgelegten spätabsolutistischen Grundriss der Neustadt (im Sinne der akademischen Moderne) propagierte Schinkels Gewährsmann Ferdinand von Quast in seinen „Mittheilungen aus Alt- und Neu-Athen 1834“ eine malerisch sich dem Gelände anpassende „Hügelstadt“ zwischen Areopag und Akropolis, die sich als Fortsetzung der gewachsenen Altstadt definierte. Mit der lockeren Asymmetrie des Schinkelschen Schlossentwurfs hätte sie sich harmonisch verbunden.⁶² Von Klenze selbst, der sich daraufhin unverzüglich diese neue Argumentation für seine Athen-Planungen zu eigen machte, Schinkels freie Kompositionsweise übernahm und am Beispiel des Potsdamer Gärtnerhaus-Ensembles als Meisterstück moderner Transformation des Griechentums pries⁶³, bis hin zu Margarethe Kühn, Eva Börsch-Supan und Barry Bergdoll, die auf diesbezügliche Einflüsse Schinkels auf die Moderne des 20. Jahrhunderts, etwa auf Frank Lloyd Wright, Peter Behrens und Mies van der Rohe hinwiesen, ist Schin-

59 Kugler 1842, zit. nach: Kugler 1854 (wie Anm. 3), S. 312.

60 Schinkel an Kronprinz Maximilian, 1833/34, zit. nach: Wolzogen 1862–1863, Bd. 3, S. 335.

61 Schinkel an Kronprinz Maximilian von Bayern, 9. Juni 1834 (wie Anm. 53).

62 Vgl. Alexander Papageorgiou-Venetas, *Hauptstadt Athen – ein Stadtgedanke des Klassizismus*, München/Berlin 1994, insbes. Kapitel 2 und 3. Klenze übernahm umgehend die Polemiken gegen die öde Langeweile des akademischen Städtebaus und die Begeisterung für Schinkels malerische Kompositionsweise, indem er entsprechende Effekte in seine Planung des Athener Schloss- und Regierungsviertels übernahm und sich für die Erhaltung der Athener Altstadt Plaka als Gelenkzone zwischen Neustadt und Akropolis einsetzte (vgl. Buttler 1999 (wie Anm. 49), S. 358f.).

63 Vgl. Adrian von Buttler, „Ein erstes feuriges Wollen“ – Klenzes Verhältnis zu Schinkel, in: *Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag*, hg. v. Karl Möseneder und Andreas Prater, Hildesheim/Zürich/New York 1991, S. 312f.

kels malerischer Klassizismus als „Blick nach vorne“ herausgestellt worden.⁶⁴ Und auch das damit verbundene, von Schinkel und von Kuglers Studienfreund Ferdinand von Quast⁶⁵ vertretene Städtebau-Ideal kann als Antizipation moderner malerischer und stadtlandschaftlicher Ideen verstanden werden.

Weiterhin verbindet sich Schinkels malerischer Klassizismus mit der Einführung der Polychromie: die sparsame Anwendung farbiger Akzentuierungen der Architekturglieder im Akropolisentwurf folgt den Erkenntnissen diverser Archäologen und Architekten, die jedoch recht unterschiedliche Ziele mit ihren Forschungen verbanden. Während Gottfried Semper in seiner Publikation „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten“ (1834) radikale und weitreichende Schlussfolgerungen im Sinne seiner späteren „Bekleidungslehre“ formulierte, startete Klenze – ein scharfer Kritiker Sempers – 1836 am Monopteros im Münchner Englischen Garten einen rekonstruktiven polychromen Modellversuch, den er dem Royal Institute of British Architects widmete.⁶⁶ Kugler, dessen Bedeutung für die deutsche Polychromiediskussion derzeit von Maria Ocón Fernández⁶⁷ untersucht wird, plädierte 1835 für ein eher restriktives polychromes System, das sich auf die Nahtstellen der tektonischen Elemente konzentriert. Gleichwohl bedeutete auch diese restriktive Anwendung von Farbe in Schinkels Akropolisentwurf einen Schritt in Richtung auf die Verschmelzung von Bauwerk und städtebaulichem und landschaftlichen Raum in einem malerischen Gesamtkunstwerk.

Schließlich spiegelt Schinkels Akropolisentwurf bereits das Dilemma zwischen Denkmalpflege und – wie man es heute ausdrücken würde – „Weiterbauen im Bestand“. Der 1834 vor Ort für alle Maßnahmen verantwortliche Klenze ebnete – und darin liegt zweifellos eines seiner größten Verdienste – dem Denkmalschutz den Weg, indem er 1834 nicht nur die Athener Denkmalstatuten durchsetzte, sondern auch die Entmilitarisierung und Bereinigung der Akropolis von den Bauten der türkischen Garnison. Er führte die erste Anastylose einer Säule des Parthenon durch und verwahrte sich gegen jeglichen konkurrierenden Neubau an geheiligter Stätte. Wie aus der Denkmalpflege-Charta von Venedig (1964) liest sich Klenzes Forderung, notwendige Ergänzungen am wieder freigelegten Parthenon-

64 Margarethe Kühn, „Schinkels Blick nach vorn“, in: Ausst.-Kat. Karl Friedrich Schinkel – Werke und Wirkungen, Berlin 1981, S. 7–12; Eva Börsch-Supan, Architektur und Landschaft, ebd., S. 47–78; Barry Bergdoll, Mies and Schinkel: nature and conciousness in the modern house, in: Karl Friedrich Schinkel – Aspects of his Work, Aspekte seines Werkes, hg. v. Susan M. Peik, Stuttgart/London 2001, S. 125–135.

65 Vgl. Koschnik 1985 (wie Anm. 4), S. 16.

66 Vgl. Adrian von Buttlar, „Klenzes Beitrag zur Polychromie-Frage“, in: Ausst.-Kat. Ein Griechischer Traum. Leo von Klenze. Der Archäologe, Staatl. Antikensammlungen und Glyptothek München, München 1985, S. 213–226; ders., „Die Unterhose als formgebendes Prinzip?“, Klenzes Kritik an Sempers ‚Stil‘, in: Stilstreit und Einheitskunstwerk. Internationales Historismus-Symposium Bad Muskau, hg. im Auftrag der Stiftung „Fürst-Pückler-Park Bad Muskau“ von Heidrun Laudel und Cornelia Wenzel, Dresden 1998 (Muskauer Schriften Bd. 1), S. 186–198.

67 Arbeitstitel: „*Colorful Athena* – Antike-Bild und Europa-Vorstellungen. Die europäische Polychromie-Debatte des 19. Jahrhunderts und der Beitrag Spaniens (1833–1898)“.

Tempel durchzuführen „jedoch ohne diese Restaurationen zu verstecken und unkenntlich machen zu wollen“. Auch seine Forderung, dass „der antike Boden, so wie man ihn findet, mit allen Absätzen, Terrassen, Piedestalen und Substruktionsresten vollkommen erhalten werden muß“, orientiert sich strikt am historischen Bestand.⁶⁸ Schinkel hatte sich zwar auf dem Papier in der Höhenentwicklung seines Akropolispalastes bewusst unterhalb der Maße des Parthenon und der übrigen antiken Denkmäler bewegt: Nie habe er auch nur einen Quadratzentimeter heiligen antiken Bodens preisgeben wollen, entschuldigt er sich (und in diesem Sinne verteidigt ihn auch Kugler)⁶⁹. Aus der Ferne Berlins aber hatte er nicht bedacht, dass aus dem gut 60–80 Meter tiefer liegenden Blickwinkel der Stadt Athen alle seine am Rand des Akropolisplateaus platzierten einstöckigen Neubauten dennoch die antiken Ruinen dominieren und weitgehend verdecken würden. Das Medium des schönen Bildes, das seinem Entwurf – ob zu Recht oder Unrecht – von Anbeginn anhaftete, überdeckte die Schwächen seiner denkmalpflegerischen Strategie, die allerdings zumindest viele Architekten heute wohl wieder als „modernere“ Position verorten würden.

Wie dem auch sei: Das Exemplum des Akropolisentwurfs als Auftakt zu Kuglers Schinkel-Würdigung war programmatisch, weil dieser Entwurf Schinkels Modernität umfassend verkörperte. Im Vorfeld dieses Auftrags hatte Schinkel, wohl noch 1833, die Fragen des bayerischen Kronprinzen Maximilian nach einem Ideal in der gegenwärtigen Baukunst mit einem Credo beantwortet, das seine fortschrittliche Position in der Architekturentwicklung des 19. Jahrhundert deutlich definierte. Hier mahnte er: „... daß aber auch neue Erfindungen nothwendig werden, um zum Ziele zu gelangen, und daß, um ein wahrhaft historisches Werk hervorzubringen, nicht abgeschlossenes Historisches zu wiederholen ist, wodurch keine Geschichte erzeugt wird, sondern ein solches Neue geschaffen werden muß, welches im Stande ist, eine wirkliche Fortsetzung der Geschichte zuzulassen.“ Diese Äußerung konnte Kugler so noch nicht kennen, weil sie erst 1863 von Wolzogen veröffentlicht wurde.⁷⁰

Dieser eher implizit formulierte Modernitätsdiskurs, der das Schinkelbild des damals dreißigjährigen Kugler bis heute fruchtbar macht, passt zum Publikationsorgan der unter dem Einfluss der Junghegelianer stehenden *Hallischen Jahrbücher*, die 1843 aufgrund ihrer linken politischen Positionen verboten wurden.⁷¹ Auch Kugler selbst hatte in den 1820er Jahren bei Hegel studiert (von ihm stammt die berühmte Skizze des Philosophen am Katheder 1828), auch wenn er keinen nachhaltigen Zugang zu seinem philosophischen System

68 Papageorgiou-Venetas 1994 (wie Anm. 62), Anhang V, S. 350–364. Leo von Klenzes Denkmalpflegeprogramm vom 18. September 1834, in: Leo von Klenze, Aphoristische Bemerkungen. Gesammelt auf seiner Reise in Griechenland, Berlin 1838, S. 392–395. Vgl. Buttlar 1999 (wie Anm. 49), S. 352–354.

69 Brief Schinkels an Klenze (wie Anm. 52); Kugler 1842, zit. nach: Kugler 1854 (wie Anm. 3), S. 316; Gruppe 1842 (wie Anm. 40), S. 278.

70 Vgl. Anm. 58, S. 334.

71 Die von Arnold Ruge und Theodor Echtermeyer herausgegebenen *Hallischen Jahrbücher*, die 1838–1843 erschienen, gelten als das wichtigste publizistische Organ der Junghegelianer.

find.⁷² Vielmehr signalisiert der zweite Akzent von Kuglers Schinkelbild eine eher traditionalistische Position, nämlich die Schinkel ausdrücklich bescheinigte Qualität des ganzheitlichen „organischen“ Schaffens.

Die seinerzeit dominant werdende „Stilfrage“ schien erstaunlicherweise allen Laudatoren letztlich sekundärer Natur: Kugler, obwohl selbst in den unglücklich polarisierenden Ordnungskategorien des „Klassischen“ und „Romantischen“ befangen, sieht die künstlerische Bedeutung Schinkels in seinem ausgeprägten kreativen Sinn für Form, Proportion und Harmonie, im schöpferischen Umgang mit Vorbildern, überkommenen Typologien und Stilen: Immer wieder beschwört er Schinkels reflektierte „Freiheit“ im Prozess des Planens und Bauen, etwa die „eigenthümlich freie Behandlung“ der griechischen Bauformen der Neuen Wache des Museums als „Zeugniß der freieren Cultur unserer Zeit“ oder am Schauspielhaus, wo in „freier Combination ein eigenthümliches Ganzes“ als „charakteristischer Punkt der neuesten Architekturgeschichte“ entstanden sei.⁷³ Er verschweigt auch nicht das Dilemma, dass die griechische Architektur mit ihrem begrenzten Formenrepertoire nicht „die ganze Reihe derjenigen räumlichen Eindrücke hervor[...]bringen [könne], die wir heutiges Tages zu einer vollendeten Befriedigung unserer Existenz verlangen.“⁷⁴ Er rügt, dass bei der notwendigen neuen Synthese und Modifikation der Elemente und Bauglieder „unter diesen Umständen (wie es leider der Beispiele zur Genüge giebt) gegen die Grundsätze der griechischen Kunst gar arg gesündigt“ werden könnte und spielt damit auf Leo von Klenze an, dessen „Anweisung zur Architectur des Christlichen Cultus“ er 1834 im „Museum“ vernichtend rezensierte. Klenzes verräterische Formulierung, die Architektur „zerfalle“ in zwei Komponenten, „Analogie“ (bewährte klassische Form) und „Syntaxis“ (moderne Zusammensetzung bzw. Komposition) geißelte Kugler als Verstoß gegen die organische Beziehung zwischen Form und Struktur: „Hierauf erscheint die einfache Erwidern genügend, daß wenn die griechische Architektur eine vollendete ist, auch ihre einzelnen Formen mit Notwendigkeit aus der besonderen Zusammenstellung der Theile hervorgehen müssen, diese Formen also nicht dieselben bleiben können, wenn durch ein anderes Princip der Struktur andere Beziehungen und Verhältnisse hervorgerufen sind.“⁷⁵ Wie Leonore Koschnick anhand der Kritik von Schnaase (1844) angemerkt hat, drohte der Qualitätsbegriff des „Organischen“ allerdings auch bei Kugler zur Worthülse zu verkommen.⁷⁶

72 Koschnick 1985 (wie Anm. 4), S. 39f.

73 Kugler 1842, zit. nach: Kugler 1854 (wie Anm. 3), S. 318, 320, 321.

74 Ebd., S. 313.

75 Franz Kugler, „Anweisung zur Architectur des Christlichen Cultus von Leo von Klenze“, in: Museum. Blätter für die Bildende Kunst, 40 (1834), wiederabgedruckt in: Kugler 1854 (wie Anm. 3), S. 126–133, hier S. 90. Vgl. Buttlar 1999 (wie Anm. 49), S. 294–301; ders. „Vorwort“, in: Leo von Klenze, Anweisung zur Architectur des Christlichen Cultus, Nachdruck der Erstausgabe München 1822/24, Nördlingen 1990, Einführung, S. 5–27.

76 Koschnick 1985 (wie Anm. 4), S. 176f., Anm. 39. Vgl. Caroline van Eck: *Organicism in nineteenth-century Architecture*, Amsterdam 1994.

In letzter Konsequenz der Kuglerschen Einordnung der Gegenwart in den Gang der Geschichte fallen Kuglers zahlreiche Hinweise auf die Notwendigkeit der Vollendung der Schinkel'schen Bauwerke auf, etwa hinsichtlich des Giebels der Neuen Wache, der Figurengruppen der Schlossbrücke und der Museumsfresken, die etwas vom Zusammenhang zwischen Erkenntnis und Interesse verraten: Denn das war wohl neu an der aus dem Geiste der Humboldtschen Reformideen hervorgegangenen „Berliner Schule“ der Kunstgeschichte, dass die sich etablierende Fachwissenschaft, und insbesondere Franz Kugler, sich offen auch als ein Instrument fortschrittlicher (bürgerlich-demokratischer) Kunst- und Kulturpolitik begriff.⁷⁷ Und dieser Zusammenhang zwischen Erkenntnis und Interesse erscheint trotz aller Gefahren der „Ideologisierung“ auch heute nicht unsympathisch.

77 Koschnik 1985 (wie Anm. 4), S. 254ff.