

ADRIAN VON BUTTLAR

Freiheit im Werden

Schinkels *Blick in Griechenlands Blüte* als Allegorie der Kultur

Alles Wichtige über dieses Programmbild des Romantischen Klassizismus scheint schon gesagt, namentlich von Paul Ortwin Rave (1946), Hans C. L. Jaffé (1984), Adolf Max Vogt (1985), Helmut Börsch-Supan (2007) und Andreas Haus (2001, 2007).¹ Zentrale Aspekte der Deutung möchte ich rekapitulieren und durch einige Beobachtungen ergänzen, die das Verständnis des Werkes vertiefen mögen: Der panoramatische Blick; Weltlandschaft als »Historische Landschaft«; Die Metaphorik des Tempelbaus; Die Nackten und die Toten; Die Polis: Ort der Freiheit; Adressat und Auftraggeber.

Der panoramatische Blick

Als erstes fällt immer wieder das ungewöhnliche, in die Horizontale gedehnte Bildformat auf (Abb. 1). Das vom Rahmen begrenzte Bildfeld als Fenster zu einer illusionären Welt im Sinne Leon Battista Albertis ist nicht mehr von einem Punkt aus überschaubar. Vielmehr fordert das breite Weitwinkel-Format in Verbindung mit der gehörigen Nahsicht die Bewegung des Auges, wenn nicht des Kopfes oder des ganzen Körpers, um den Bildraum abzutasten, der sich gleichsam erst hinter dem Rücken des Betrachters zu schließen scheint. Carl Seidel bemerkte schon 1826, es gebe »nicht ein[en] einzige[n] Punkt auf dem das Auge eigentlich ruhen könnte.«² Dieser, den Rezipienten fast gewaltsam involvierende Blick entspringt einer neuen Seherfahrung um 1800: »Als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären« schreibt Heinrich von Kleist in den Berliner Abendblättern über die schmerzhaft wahrnehmbare Wahrnehmung von Caspar David Friedrichs Gemälde *Mönch am Meer* (1809), das allein durch Format und Bildregie die Distanzierung des Betrachters vom Bildraum verhindert.³ Das zu Schinkels Kinderzeit in England erfundene Panora-



Abb. 1 Karl Friedrich Schinkel: *Blick in Griechenlands Blüte*, 1825 (Kopie von Wilhelm Ahlborn, 1836), Öl auf Leinwand, 94 x 235 cm, Nationalgalerie SMB, NG 2/54

ma als totale Bildbühne hatte diesen neuen Wahrnehmungseffekt sensationell vermarktet und stieg um 1800 rasch zu einem populären Medium auf. Schinkel war in allen optischen Tricks der Illusionsmalerei bekanntlich bestens geschult und nutzt die neue Seherfahrung zur Steigerung der seelischen Partizipation des Betrachters am Bildgeschehen. Der originäre, nachträglich gegebene Bildtitel thematisiert deshalb ungewöhnlicherweise nicht nur das Objekt, sondern auch den Seh-Akt.⁴ Als Vorbild des Panoramaformates könnte einmal mehr das Faszinosum des Entwurfes zum Denkmal Friedrichs des Großen von Friedrich Gilly aus dem Akademiewettbewerb 1796 gedient haben, das nach Schinkels eigener Aussage seinen Wunsch, Architekt zu werden, ausgelöst hatte. Von den ebenfalls zumeist breitformatigen Idealstadtvisionen der Renaissance, die den Betrachter durch ihre Zentralperspektivik der vorgegebenen Idealität unterwerfen, unterscheidet sich Gillys Darstellung durch die leichte »scena per angolo«, die ihn, wie zufällig aus dem Fluss der Eigenbewegung innehaltend, mit dem Monument konfrontiert.⁵

Schinkel wählt einen schwerer zu verortenden Standpunkt. Vogt hat versucht, diesen mittels einer Grundriss- und Fluchtlinien-Rekonstruktion des zentralen Tempelbauwerks zu bestimmen (Abb. 2).⁶ Doch hat Schinkel selbst zu seiner recht genauen Bildbeschreibung einen bisher unpublizierten Grundriss seines Dipteros hypäthros geliefert (Abb. 3).⁷ Merkwürdigerweise verlegt er den Blickpunkt des Betrachters in den Bereich oberhalb der Cella, während er von Vogt überzeugend auf den Antenmauern des Pronaos angenommen wurde. Dieser letztlich »irreale« Blickwinkel des Betrachters ist eines der Geheimnisse der suggestiven Bildwirkung.

Weltlandschaft als »Historische Landschaft«

So verlockend es auch auf den ersten Blick erscheinen mag – das Bild lässt sich nicht in seine drei klassischen Bildgründe auflösen: im Vordergrund der Tempel im Bau, im Mittelgrund die Stadt, im Hintergrund die Landschaft (bestehend aus dem bergigen Archipel, dem sanft einschmiegenden Meerbusen mit der beruhigten Horizontlinie und dem alles überwölbenden Himmel). Vielmehr bilden alle drei Zonen in differenzierter und komplexer Form- und Farbstaffelung einen sich ins Unendliche erstreckenden Tiefenraum. Dass Siziliens Küsten und der Golf von Neapel, den Schinkel 1824 ein zweites Mal erkundet hatte, für die griechische Phantasielandschaft Pate

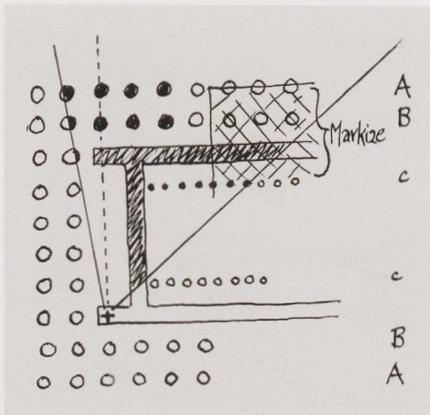


Abb. 2 Adolf Max Vogt: Rekonstruktion des Betrachterstandpunkts in *Blick in Griechenlands Blüte*, aus: Vogt 1985

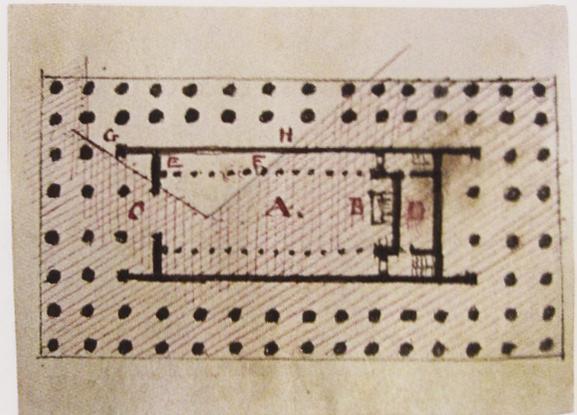


Abb. 3 Karl Friedrich Schinkel: Der Betrachterstandpunkt in *Blick in Griechenlands Blüte*, 1824/25, Feder in Braun und Rot, auf Papier, Zentralarchiv SMB, NL Schinkel 3,II.1

standen, liegt nahe. Doch gehen Bildidee und Bildregie meiner Auffassung nach über realistische Anleihen hinaus auf die altehrwürdige Bildtradition der »Weltlandschaft« flämischer Prägung zurück, deren Typus Schinkel von seinen diversen Galeriebesuchen gekannt haben dürfte. Die Weltlandschaft des späten 16. Jahrhunderts steht für den Versuch, das Ganze der Welt in ihrer Fülle und ihrem äußeren und inneren Zusammenhang abzubilden und als symbolische Heilslandschaft zu deuten.⁸ Ähnlich geht es auch in Schinkels Bild um die Darstellung der ganzen Welt, allerdings um eine in einem Prozess steter zivilisatorischer Arbeit zu höheren Zuständen fortschreitende – also um eine idealistische – Anschauungsform.

Gustav Friedrich Waagen hat schon 1844 Schinkels Landschaftsmalerei der »Historischen Landschaft« definiert als »eine höchst eigenthümliche Gattung, welche er, wo nicht erfunden, doch zuerst auf eine geistreiche Weise in einem hohen Grade ausgebildet hat. Dieselbe unterscheidet sich wesentlich dadurch von allen bisher bekannten Arten der Landschaftsmalerei, daß sie uns das vollständige und getreue Bild der Natur und der Zustände von Kunst und Leben der verschiedensten Gegenden und Zeiten unseres Erdballs in schöner, kunstgemäßer Form zur Anschauung bringt [...]. Besonders charakteristisch ist es für diese neue Gattung, daß Gebäude und Denkmäler der Kunst darin eine ungleich bedeutendere Rolle spielen, als dies bisher in der Landschaft der Fall gewesen.«⁹ Doch während Waagen Schinkels Bilder mit den aktuellen historischen Romanen verglich, betonte Schinkel in seiner Erläuterung des Gemäldes vor allem die Art und Weise, wie sich der Betrachter in diese fiktive Welt hineinversetzen und seine Schlüsse auf das eigene Leben ziehen könne: »Landschaftliche Ansichten gewähren ein besonderes Interesse, wenn man Spuren menschlichen Daseins darinnen wahrnimmt [...]. Der Reiz der Landschaft wird erhöht, indem man die Spuren des Menschlichen recht entschieden hervortreten lässt, entweder so, dass man ein Volk in seinem frühesten goldenen Zeitalter ganz naiv, ursprünglich und im schönsten Frieden die Natur genießen sieht [...], oder die Landschaft läßt die ganze Fülle der Kultur eines höchst ausgebildeten Volkes sehen, welches jenen Gegenstand der Natur geschickt zu benutzen wußte, um daraus einen erhöhten Lebensgenuß für das Individuum und für das Volk im allgemeinen zu ziehen. Hier kann man im Bilde mit diesem Volke leben und dasselbe in all seinen rein menschlichen und politischen Verhältnissen verfolgen. Das letztere sollte die Aufgabe des vorliegenden Bildes sein, und es ward hierzu als Gegenstand die Blüte Griechenlands gewählt.«¹⁰

Die Metaphorik des Tempelbaus

Kein Zweifel, dass der Tempel die zentrale Komponente des Bildes darstellt. Kompositionell teilt er das Breitwandformat noch einmal in einer leicht ansteigenden Horizontalen. Auf den ersten Blick lesen wir ihn aus der traditionellen Wahrnehmungserwartung arkadischer Landschaften vielleicht fälschlicherweise als Ruine – seit der Renaissance zugleich Vanitas-Symbol und Glücksversprechen einer mythischen Erinnerung. Schinkel zeigt jedoch keine Ruine, sondern ein Zukunftssymbol in Gestalt eines Tempels im Bau, und das ist ikonographisch höchst ungewöhnlich.

Im Gegensatz zu eher realistischen spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Illustrationen des Bauvorgangs müssen wir hier mit einem allegorischen Gehalt rechnen. Das bekannteste Bildexemplar eines im Bau befindlichen Bauwerks ist der zutiefst negativ besetzte Turmbau zu Babel: Er ist aus der Bibel als Metapher des fehlgeleiteten menschlichen Strebens, als Sinnbild gottloser Hybris tradiert und erreichte seine häufigste Verbreitung bezeichnenderweise im Kontext der flämischen »Weltlandschaften« des späten 16. Jahrhunderts.¹¹ Dass dieses Motiv wieder positiv



Abb. 4 Karl Friedrich Schinkel:
Blick in Griechenlands Blüte
(Ausschnitt), die Hebebühne

konnotiert werden konnte, gehört im Zuge der Aufklärung in die Perspektive einer neuen idealistischen Weltanschauung. So wählten sich die Anfang des 18. Jahrhunderts in England konstituierenden Freimaurer den Tempelbau als Metapher für die Errichtung einer humanen Gesellschaft. Es gibt bislang keinen Nachweis, dass Schinkel selbst Freimaurer war, wie viele preußische Baumeister seit Friedrich dem Großen (dem ersten Protektor der Logen in Preußen) und auch die Elite der Reformer der Goethezeit, darunter sein Lehrer Friedrich Gilly.¹² Aber wir können davon ausgehen, dass ihm die freimaurerische Metaphorik des Tempelbaus bestens vertraut gewesen ist, denn sein künstlerisches Ethos ist zutiefst vom Streben nach Humanität durchdrungen.

Mit einem unvollendeten emblematischen Tempel könnte Schinkel durch Hinweise Gillys vertraut gewesen sein: Hubert Roberts *Tempel der Philosophie* im Landschaftsgarten zu Ermenonville aus dem Jahre 1778.¹³ Diese Gartenstaffage sollte das im Entstehen begriffene geistige Gebäude der Philosophie der Aufklärung darstellen.¹⁴ Indem Schinkel in seinem Bild nicht den Tempel als Bauwerk, sondern – wie die Freimaurer in ihrem Logenritual – die »Arbeit« betonte, unterstrich er das Werden als ziel- und zukunfts offenen Prozess. Die Lebendigkeit des Schöpfens, die aus seiner Sicht jedes in sich abgeschlossene Werk unwiederholbar machte und stets eine »Fortsetzung der Geschichte« zulassen müsse, hat Schinkel in all seinen theoretischen Aphorismen immer wieder betont.¹⁵

In *Griechenlands Blüte* verband Schinkel die metaphorische Dimension des Bauens mit der historischen Narration, die uns ins klassische Griechenland zurückversetzt, auch wenn sie letztendlich auf das moderne Preußen zielt.

Die Nackten und die Toten

Mit Recht ist immer wieder darauf hingewiesen worden, dass die architektonischen Details des Tempels einschließlich der Reliefs vom Athener Parthenon, der Denkmäler und städtischen Bauten aus den Beschreibungen des Pausanias sowie neueren bauforscherischen Publikationen übernommen wurden.¹⁶ Aus der schon in Bildtitel und Beschreibung evidenten Thematik könnte man schließen, dass die fast ganz entblößten Bauarbeiter getreue Wiedergaben der griechischen Werk tätigen darstellen. Nacktheit ist hier jedoch ein besonderer, durch das platonische Postulat der Kalokagathie begründeter Zustand der Idealität, wie er unter Sterblichen etwa in den Gymnasien und bei den Wettkämpfen zelebriert wurde. Die anthropomorphe Ausrichtung der griechischen Kunst war Resultat eines Körperideals, das mit der Wiederentdeckung der griechischen

Plastik durch Johann Joachim Winckelmann als Signum von Idealität vorbildlich wurde. Die Nacktheit der Muskelmänner, die künstlerisch sicherlich zu den schwächeren Bereichen des Bildes gehören (sofern dies nicht dem Kopisten Ahlborn anzulasten wäre), ist also gerade nicht als historischer Naturalismus zu verstehen. Vielmehr wird durch die vermeintlichen Staffagefiguren, wie Haus betont, das Ethos des Kunstwerkes, namentlich der Architektur, als Zusammenspiel physischer, geistiger und seelischer Komponenten betont.¹⁷ In diesem Sinne verkörpern sie mit ihren Werkzeugen und Maschinen die *Artes mechanicae*. Und in besonderer Weise schlagen sie auch die Brücke zur Gegenwart: Zwar wird in einer Schinkel'schen Medaille des Gewerbeinstituts 1834 Athena als Erfinderin des Zahnrades gefeiert; die schon im *Kunstblatt* 1826 explizit als »Maschine« bezeichnete Hebebühne mit dem gusseisernen Getriebe und Zahnstangen stellt jedoch eindeutig ein Produkt der Schinkelzeit dar (Abb. 4).¹⁸ Die idealische Nacktheit treffen wir übrigens nicht nur wenig später in Schinkels Schmuckreliefs der Bauakademie wieder, sondern schon früher im Münzfriesentwurf Friedrich Gillys und Johann Gottfried Schadows (1800), aus dem Schinkel im Zentrum der Komposition auch das auffällige Schiebemotiv übernahm (Abb. 5, 6).¹⁹

Wenn nun unter einem die höheren Sphären andeutenden Velum zwei bekleidete und ins Gespräch vertiefte Gestalten herausgehoben sind, nämlich der Bildhauer im Kittel mit dem Hammer und der »Architekton« im Habitus des Philosophen mit einem zusammengerollten Plan, dann geht es um arbeitsteilige Rollen in Hinsicht auf ein gemeinschaftliches künstlerisches und gesellschaftliches Ziel. Und dieses ist im Bild durch weitere Hinweise konkreter kodiert, etwa durch die Statue der Sphinx mit dem sterbenden Krieger, auf die sich die beiden Diskutanten beziehen: Auf der Ebene der Kunsttheorie wird hier die Verschwisterung von Architektur und Skulptur und ihrer beider Teilhabe an den *Artes liberales* hervorgehoben. Beide Gattungen gehören zu den – insbesondere von Friedrich Wilhelm von Schelling herausgehobenen – »plastischen Künsten«, denen sowohl die Nachahmung der lebendigen organischen Formen als auch die Be-seelung der physischen Kräfte der Tektonik zugestanden wurde.²⁰ Haus hat als Vorbild der Sphinx



Abb. 5 Friedrich Gilly: Entwurf zum Relieffries für die Neue Münze am Werderschen Markt (Ausschnitt), 1800, Feder und Pinsel in Schwarz, laviert, Graphitstift, 6,7 x 52,4 cm, Kupferstichkabinett SMB, SZ Nr. 3



Abb. 6 Karl Friedrich Schinkel: Blick in Griechenlands Blüte (Ausschnitt), das Versetzen eines Quaders

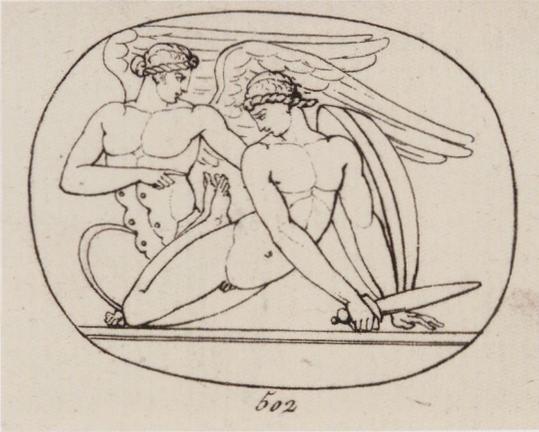


Abb. 7 Die Sphinx weist einem jungen Thebaner den Weg in den Tod, aus: Aubin Louis Millin: *Mythologische Gallerie*, Berlin 1820, Abb. 502

Aubin Louis Millins *Mythologische Gallerie* (deutsche Ausgabe 1820) ausgemacht. Schinkels formale und inhaltliche Umdeutung des Motivs ist aufschlussreich: Millins Sphinx weist dem jungen Thebaner mit dynamischer Flügelstellung und ausgestrecktem Finger barsch den Weg in den Tod, wie auch der Kommentar erläutert: »Die Sphinx hat einen bewaffneten Thebaner, der ihr Rätsel nicht errieth, niedergeworfen und will ihn tödten« (Abb. 7).²¹ Bei Schinkel hält sie hingegen mit zugeneigtem Kopf den Sterbenden mitleidig im Arm, denn dieser hat im Opfertod für die Freiheit und die Tugend seine Bestimmung erkannt.

Der Sterbende ist jener anonyme »Krieger«, auf den die altgriechische Inschrift im Pronaos des Tempels anspielt. Es sind Zitate aus den Aristoteles zugeschriebenen Gesängen auf die »Arete«, die den Oden Pindars nahestehen. Sie beschwören den Opfertod der Athener Jünglinge in den Perserkriegen für die Freiheit des Vaterlandes als Preis für Sieg, Freiheit und Frieden.²² Das Glücksversprechen eines Lebens in Frieden und Freiheit ist auch im modernen Preußen im Sinne der Maximen Johann Gottlieb Fichtes an die patriotische Bereitschaft geknüpft, in der Verteidigung des Vaterlandes den Opfertod zu sterben – Verteidigung nicht nur des Territoriums, sondern vor allem der staatstragenden gemeinschaftlichen Werte.²³



Abb. 8 Karl Friedrich Schinkel: Blick in Griechenlands Blüte (Ausschnitt), Zug attischer Krieger vom Trauerhain zum Tempel



Abb. 9 Grabmonument für Dionysios von Kollytos, um 340 v. Chr., Marmor (Kopie), Athen, Kerameikos

Die attischen Krieger, die sich von links dem Tempel aus einem Heiligen Trauerhain, zwischen Mausoleen und Grabmälern, nähern, sind – aus der Perspektive der Preußischen Reformen nach 1807 und der Befreiungskriege 1813/15 betrachtet – gleichsam antike »Bürger in Uniform«, die ins zivile Leben zurückkehren. Der Schauplatz dieser Szene ist mit dem Friedhofsbezirk des Kerameikos vor dem Dipyron-Tor in Athen zu identifizieren (Abb. 8). Der Kerameikos war durch zahlreiche Monumente und Ehrenstatuen geprägt, darunter das Grabmal des Dionysios von Kollytos: Schatzkammerer des Heraion auf Samos (um 350 v. Chr.) in Gestalt eines gewaltigen Bullen (der hier für den Gott Dionysos stand). Pausanias, den Schinkel in seiner Bilderläuterung einmal kurz nennt, erwähnt in seiner Beschreibung Athens weitab einen »ehernen Stier, wie wenn er zum Opfer geführt würde«, was die goldene Farbe erklären könnte.²⁴ Die Form des Bullen stimmt hingegen genau mit dem Kollytos-Monument überein (Abb. 9). Es bleibt jedoch bislang unklar, welche Bildüberlieferung Schinkel gekannt haben könnte.

Das zweite Grabdenkmal, das Dexileosmonument (um 395 v. Chr.), wurde mit Sicherheit erst 1863 ausgegraben und könnte vielleicht mit folgendem Passus von Pausanias gemeint sein: »Nicht weit von dem Tempel ist Poseidon zu Pferd, die Lanze auf den Giganten Polybotes schleudernd [...]. Die jetzige Aufschrift legt die Bildsäule einem andern, nicht dem Poseidon bei.«²⁵ Dexileos war ein 19-jähriger Athener Aristokrat, der 394 v. Chr. in einer Schlacht gegen die Korinther fiel. Schinkel orientiert sich sehr eng an diesem Vorbild (Abb. 10), dessen Identifikation mit dem Kerameikos und dessen Aussehen meines Wissens erstmals 1894 in einer Fachzeitschrift publiziert wurde.²⁶ Doch hatte das letztlich am Parthenonfries orientierte Dexileos-Motiv eine reiche Rezeption in Antike und Renaissance bis hin zu Raffaels Fresko der Vertreibung des Heliodor in den Stanzen des Vatikan. Schinkel schlug von hier die Brücke zur deutschen Geschichte in seinem 1813/14 entstandenen Entwurf für ein monumentales Hermannsdenkmal.²⁷

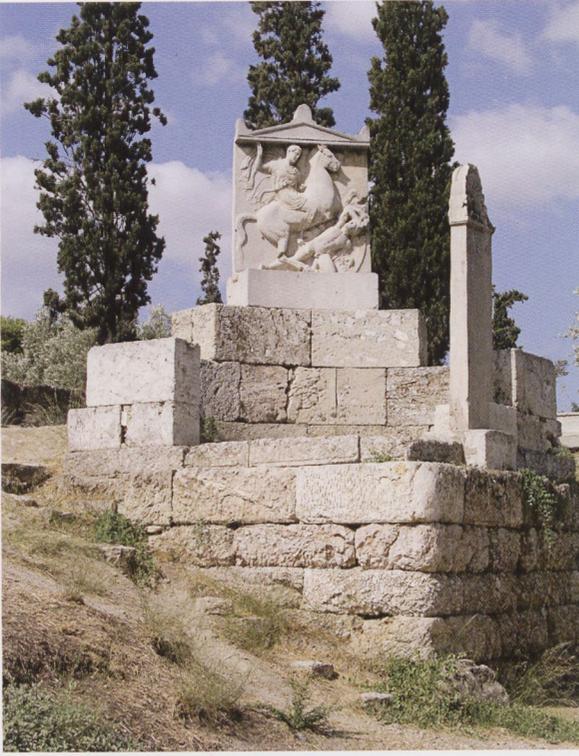


Abb. 10 Grabmonument für Dexileos, um 390 v. Chr., Marmor (Kopie), Athen, Kerameikos

Dass Schinkels Griechenland-Panorama in seiner allegorischen Perspektive auf die Gegenwart übertragen werden sollte, haben fast alle Interpreten hervorgehoben. Dass das Bild tatsächlich so gelesen wurde, beweist nicht zuletzt das zuerst von Vogt beobachtete Detail, dass auf der Kopie Ahlborns aus der Zeit des Vormärz ein auf dem Gebälk sitzender Arbeiter ausgelassen wurde. Durch den Zeigegestus stellte dieser Bauarbeiter die Verbindung zwischen der feierlichen Friedhofszene am linken Bildrand und den Bauenden im Tempel her. Die Auslassung sollte offensichtlich den von Schinkel nachdrücklich angemahnten Zusammenhang zwischen den Opfern der Befreiungskriege und dem damit verbundenen (aber nicht eingehaltenen) Versprechen demokratischer Teilhabe am Staatsbau entschärfen.²⁸

Die Polis: Ort der Freiheit

Die Stadtgestalt ist seit jeher Symbol der Gemeinschaft, der Gesellschaft und des Staates. Sie kann utopische Ordnung ebenso gut wie deren Verfall versinnbildlichen. Hatte Schinkel in seinem Gemälde einer antiken Stadt von 1805 auf Joseph Anton Kochs Spuren noch die »arkadische« Perspektive betont, die den »naiven« Naturzustand der Hirten mit der städtischen Zivilisation kontrastierte,²⁹ so ist in *Griechenlands Blüte* die Stadt gleichsam mit der Natur verschmolzen: »Arkadia ist das Ziel einer Flucht aus der schlechten und feindlichen Stadt, Utopia ist das Ziel einer Flucht aus der gleichen Stadt, aber es ist wiederum eine andere bessere Stadt«, definierte Hermann Bauer.³⁰ Welche neue Ordnung will uns Schinkel durch sein Stadtbild zeigen?

Es hat einige Verwirrung gestiftet, dass er in seiner Bildbeschreibung von einer »planmäßig angelegten Stadt« spricht, weil man darunter hierarchisch geordnete Symmetrien im Geiste barock-absolutistischer Planstädte vermutete. Aber gerade das war nicht gemeint: Die öffent-

lichen Monumentalbauten, die Schinkel benennt (Gymnasium, Markt, Tempel, Akademie, Mausoleum, Circus, Hafen sowie Wohnbauten etc.) sind stilistisch individuell gestaltet und malerisch gestreut, so dass eine lebhaftige Silhouette entsteht (Abb. 11). Eine Einbettung in ein Achsenraster im Sinne des hippodamischen Systems der Küstenstädte Ioniens lässt sich angesichts der natürlichen Topographie nicht ablesen. Ohne strikte Symmetrie und Hierarchie ist das Stadtbild der hügeligen Landschaft angepasst und mit Freiräumen und Grünzügen durchsetzt, die in die offene Landschaft übergehen. Mit dieser idealen antiken Stadtopographie wird ein neues städtebauliches Leitbild an der Wende zum 19. Jahrhundert propagiert: Damals begannen Stadtmauern und Befestigungsanlagen obsolet zu werden. Stattdessen wurde die aufgelockerte, entgrenzte und durchgrünte Stadt als Matrix einer sich frei entwickelnden »bürgerlich« dominierten Kommune eingeführt; beispielsweise im Münchner Generallinienplan Karl von Fischers (1808), der seinerseits Goethe zur Beschreibung der freimaurerischen Reformsiedlung der »Pädagogischen Provinz« im *Wilhelm Meister* (erweiterte Fassung 1829) inspirierte.³¹

Im gleichzeitigen Entwurf des Schlosses Charlottenhof für den preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm (IV.) führte Schinkel das aus dem Landschaftsgarten übertragene Prinzip der malerischen Asymmetrie in die klassizistische Architektur ein.³² Im Hinblick auf sein Projekt eines Königsschlusses auf der Akropolis und auf den neuen Stadtplan seiner Schüler Stamatis Kleantes und Eduard Schaubert für Athen 1833/34 hat er diese malerische Komposition gegenüber dem bayerischen Kronprinzen Maximilian mit dem Kampf gegen die »abgenutzten neuitalienischen und neufranzösischen Maximinen« verteidigt, welche durch »den herrschenden Mißverstand in dem Begriff von Symmetrie soviel Heuchelei und Langeweile erzeugen.«³³ Dabei ging es ihm aber weniger um die pittoreske Ästhetik als um eine der griechischen Lebensweise angemessene freiheitliche und individualisierende Gestaltung im Sinne Winckelmanns. Der hatte in



Abb. 11 Karl Friedrich Schinkel: Blick in Griechenlands Blüte (Ausschnitt), Blick auf die Stadt

der *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) die höchste Blüte der Griechischen Kulturentwicklung bereits auf die Individualisierungskräfte der demokratischen Verfassung der Polis zurückgeführt. Die entsprechende, für Schinkels Bild fast illustrative Passage lautet auszugsweise: »Ebenso sinnlich und begreiflich als der Einfluß des Himmels in [gemeint: auf] die Bildung ist zum zweiten der Einfluß derselben in [gemeint: auf] die Art zu denken, in welche die äußeren Umstände, sonderlich die Erziehung, Verfassung und Regierung eines Volkes mitwirken [...]. In Athen, wo nach der Verjagung der Tyrannen ein demokratisches Regiment eingeführt wurde, an welchem das ganze Volk Anteil hatte, erhob sich der Geist jeden Bürgers und die Stadt selbst über alle Griechen. Da nun der gute Geschmack allgemein wurde, und bemittelte Bürger durch prächtige öffentliche Gebäude und Werke der Kunst sich Ansehen und Liebe unter ihren Bürgern erweckten und den Weg zur Ehre bahnten, floß in dieser Stadt, bei ihrer Macht und Größe, wie ins Meer die Flüsse, alles zusammen. Mit den Wissenschaften ließen sich hier die Künste nieder [...].«³⁴

Die Parallelen zwischen *Griechenlands Blüte* und *Spreethen* sind von allen Interpreten mehr oder minder stark hervorgehoben worden. Zu verweisen ist insbesondere auf Schinkels städtebauliche Modernisierung Berlins nach den Befreiungskriegen mit der Akzentuierung der nicht mehr axial, sondern malerisch als »Stadtlandschaft« komponierten Solitäre,³⁵ des Weiteren auf seine Stadt-Ikonologie, derzufolge er die Prachtachse vom Brandenburger Tor bis zum Museum am Lustgarten als ein sukzessives Memento der Bedingtheit von Freiheit, Krieg, Opfer, Frieden und Kulturblüte inszenierte. Evident ist die Verwandtschaft des *Sterbenden Kriegers* auf der Berliner Schlossbrücke mit der mildtätigen Sphinx am Tempel (Abb. 12). Dass Schinkel die Figuren des Zeus und der Hera am Parthenonfries auf die avisierten Empfänger des Werkes, das Hochzeitspaar Prinzessin Luise von Preußen und Prinz Friedrich der Niederlande, bezogen habe und in dem beiläufigen »Heranschieben« an den Huldigungszug eine kritische Anspielung auf die Krise der Monarchie zu lesen sein könnte, hat Haus glaubhaft gemacht.³⁶



Abb. 12 Karl Friedrich Schinkel: Aufriss des nördlichen Geländers der Schlossbrücke mit der Skulpturengruppe *Ein Held stirbt in den Armen einer Viktoria* (Ausschnitt), 1819, Feder in Schwarz und Grau, über Vorzeichnung mit Graphitstift und Zirkel, auf Vélinpapier, Kupferstichkabinett SMB, SM 23a.65



Abb. 13 Franz Krüger: Parade auf dem Opernplatz in Berlin, 1829/30, Öl auf Leinwand, 249 x 374 cm, Nationalgalerie SMB, A II 648

Unter dem Aspekt der Partizipation am Schicksal der Polis lässt sich die Parallele auf den sozialen Körper Berlins ausdehnen. Das vorindustrielle Berlin der 1820er Jahre hatte knapp unter 200.000 Einwohner, bei einer überschaubaren geistigen Elite. In Franz Krügers bekanntem Bild der *Parade auf dem Opernplatz in Berlin*³⁷ ist diese noch in ihrer Individualität erkennbar wiedergegeben, darunter die Gestalter des neuen Berlin: Schinkel, Schadow und Rauch. Die Bürger sind hier nicht untertänige Zuschauer, sondern der eigentliche Souverän, vor dem die Mitglieder des Herrscherhauses und das Militär glanzvoll paradieren müssen – ein selbstbewusstes Porträt der Zivilgesellschaft in Zeiten fortschreitender Restauration (Abb. 13).

Adressat und Auftraggeber

Vor diesem Hintergrund soll abschließend noch einmal daran erinnert werden, dass Schinkel *Blick in Griechenlands Blüte* 1823 ohne Auftrag konzipierte, zur Vollendung aber der von Gustav Friedrich Waagen »für einen sehr feinen Geschmack und richtigen Takt« hochgelobte Magistrat der Stadt Berlin beitrug, der es von Schinkel als Hochzeitsgeschenk für das prinzliche Paar erbat – und zuvor den Berlinern in einer Ausstellung präsentierte.³⁸ Der Adressat ist somit nicht nur die preußische Dynastie, sondern auch die emanzipierte Bürgerschaft selbst, die sich das antike Exemplum einer liberalisierten Staatsform und ihrer positiven Folgen anschaulich vor Augen führt. Man kann das wie Andreas Haus eine »Staatsallegorie« oder – wie ich angesichts der politisch eher zurückhaltenden Mentalität Schinkels vorziehen würde – im Geiste Wilhelm von Humboldts eine »Allegorie der Kultur« nennen.

- 1 Rave 1946; Jaffé 1984; Vogt 1985; H. Börsch-Supan 2007, Nr. 286, 286A–D (hier auch alle Angaben zur materiellen Überlieferung des Werkes); Haus 2001, S. 243–253; 2006 veranstaltete das Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte unter Leitung von Björn Brüsch zu diesem Bild ein Symposium, dessen Beiträge jedoch weitgehend unveröffentlicht blieben. Zum Beitrag von Andreas Haus vgl. Haus 2007; der vorliegende Essay schließt an meinen damaligen Beitrag an.
- 2 In: *Die Schönen Künste zu Berlin 1826*, zit. nach Zadow 1980, S. 84.
- 3 Hofmann 1974, S. 78f. Schon Rave 1946, S. 9, benennt das »Panoramamäßige«. Zuletzt: Christian Begemann: *Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer – Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung* (1990), in: Goethezeitportal. URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/bege-mann_wahrnehmung.pdf [12.6.2012].
- 4 Erstmals in Schinkels Brief an Frédéric Jean Soret vom 17.5.1825; H. Börsch-Supan 2007, S. 456.
- 5 Vgl. Wätjen 2000, S. 201.
- 6 Vogt 1985, Fig. 3, S. 44.
- 7 Freundlicher Hinweis von Rolf Johannsen, der Text bei H. Börsch-Supan 2007, S. 455f.; vgl. auch die darauf aufbauende Erläuterung im *Kunstblatt* vom 27.7.1826, ebd. S. 457.
- 8 Beispielsweise in Joachim Patinirs *Leben und Martyrium der Heiligen Katharina* (vor 1515) aus der Kaiserlichen Bildergalerie in Wien, die Schinkel im Juni 1803 begeistert besucht hatte. Riemann 1994, S. 32.
- 9 Waagen 1844, S. 333. Waagens lebendige Bildbeschreibung ebd. S. 377f.
- 10 Karl Friedrich Schinkel (um 1825), zit. nach H. Börsch-Supan 2007, S. 460.
- 11 Etwa Pieter Bruegels d. Ä. (1663), ebenfalls in der Wiener Sammlung (vgl. Anm. 8).
- 12 Jaffé 1984, S. 204, bezeichnet sowohl Schinkel als auch Prinz Friedrich der Niederlande als Freimaurer; Mario Zadow fand hingegen keinen Nachweis: »Die Freimaurerei und die führenden preußischen Baumeister am Ende des 18. Jahrhunderts«, Vortrag auf der Schinkel-Triennale II der Society Friends of Schinkel, (Minneapolis, USA) vom 19.–20. Juni 2003 in Berlin. Veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Schinkel-Zentrum für Architektur, Stadtforschung und Denkmalpflege der Technischen Universität Berlin – unpubliziert. Zu Friedrich Gilly vgl. Reelfs 1981. Zum inhaltlichen Bezug vgl. Vogt 1985, S. 45f.
- 13 Gilly zitierte in seinem Aufsatz über Le Raincy aus *Promenade ou Itinéraire des Jardins d'Ermenonville* (1788); Rietdorf 1940, S. 162, Anm. 5. Eine frühe Nachzeichnung (?) der dortigen Rousseau-Grotte von Schinkel in H. Börsch-Supan 2007, Nr. 64.
- 14 Vgl. Wiebenson 1978, S. 81–89; Herzog 1989, S. 86ff.
- 15 Schinkel an Maximilian von Bayern über ein Ideal in der Baukunst, 24.1.1833; zit. nach Kühn 1989, S. 4.
- 16 Rave 1946, S. 14; Vogt 1985, S. 39.
- 17 Haus 2007, S. 106ff.
- 18 Vogt 1985, S. 51. Ich danke Prof. Dr. Wolfgang König, TU Berlin, für eine bestätigende Recherche an seinem Fachgebiet »Technikgeschichte«.
- 19 Rietdorf 1940, S. 143, Abb. 148, seit 1945 verschollen.
- 20 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: *Philosophie der Kunst*, § 10, in: Schellings Werke, S. 229. Vgl. auch Peters 2001, S. 108ff.
- 21 Millin 1820, S. 22; Haus 2007, S. 112, Anm. 14.
- 22 Vogt 1985, S. 11f. nach der Übersetzung Christian Graf zu Stolbergs.
- 23 Vgl. Peters 2001, S. 100ff., Anm. 20; Zadow 2001, S. 174f.
- 24 Pausanias, *Beschreibung von Griechenland*, aus dem Griechischen übersetzt von Johann Heinrich Christian Schubart, Stuttgart 1857, I, 14–4, S. 34, Stuttgart 1857 [<http://books.google.de/books?id=QEcMAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de#v=onepage&q&f=false>].
- 25 Ebd., I, 2–4, S. 5.
- 26 Paulos Diomedes (Hg.), *Hestia*, Bd. 37, Athen 1894 [google-Bilder, from the collections of Harvard University]. Zum Motiv vgl. u. a. Hoffmann/Minas-Nerpel/Pfeiffer 2009, S. 20ff.
- 27 SM 36a.1; vgl. u. a. H. Börsch-Supan 2007, S. 458; Trempler 2007, S. 197ff.
- 28 Vogt 1985, S. 16f. und H. Börsch-Supan 2007, Nr. 286B zur Ahlborn-Kopie, interpretieren die Auslassung nicht.
- 29 H. Börsch-Supan 2007, Nr. 85, vgl. Schinkels Definition, ebd. S. 460.
- 30 Bauer 1965, S. 26.
- 31 Vgl. Buttlar 1999, S. 82ff.
- 32 Vgl. E. Börsch-Supan 1981; zur Modernität dieses Paradigmenwechsels Buttlar 2010, S. 116ff.

- 33 Schinkel an Maximilian, 9.6.1834; zit. nach Kühn 1989, S. 5f. Die Athen-Planung war durch Gillys Idealentwurf einer *Griechischen Stadt am Meer* inspiriert, die ihrerseits Ausdruck eines neuen Gesellschaftsideals im Sinne einer liberalisierten, konstitutionellen Monarchie war. Vgl. Buttler 1999, S. 338f.; Lissok 2002.
- 34 Dieses Zitat bereits bei Jaffé 1984, S. 202.
- 35 Jaffé 1984, S. 199.
- 36 Haus 2007, S. 100ff.
- 37 Kat. Berlin 2002, Nr. 245, S. 218f.
- 38 Schinkel an Frédéric Jean Soret, 17.5.1825, zit. nach H. Börsch-Supan 2007, S. 459.