

Karl Friedrich Schinkel und das Theater

Von Helmut Börsch-Supan

Schinkels Eigenart als Künstler und Mensch ist nicht leicht zu begreifen. Er steht nicht als klar umrissene, gleichsam plastische Gestalt vor uns, vielmehr erscheint er wie ein Baum, dessen Stamm sich gabelt, vielfältig verzweigt und hinter einer unübersehbaren Zahl von Blättern verbirgt — ein Bild von innen nach außen wirkender Energie, wie er es selbst als Maler so oft gestaltet hat. Diese Energie erhält sich durch Wurzeln, die aus weitem Umkreis dem Baum die Nahrung zuführen. Schinkel war in einem ungewöhnlichen Maße fähig und bereit zur Aufnahme von Sinneseindrücken und gedanklichem Lernstoff. Dies verarbeitete er in sich und formte es zu neuen Hervorbringungen um.

Daß er sich bei solcher Sensibilität zum Theater, und mehr noch zur Oper als zum Schauspiel, hingezogen fühlte, der Kunst, die die Sinne und dazu den Verstand am vielfältigsten anspricht, erscheint fast selbstverständlich¹⁾. Schinkels Wirken für das Theater, als Theaterarchitekt und als Bühnenbildner, ist so gleichsam als eine doppelte Abzweigung vom Stamm seines einheitlichen Kunstwollens zu betrachten, nicht als eine Tätigkeit neben anderen. Auf beiden Gebieten liegen die Gipfelleistungen in dem Jahrzehnt von 1815 bis 1820. Durch Zufälle ist zu erklären, daß Schinkel zu dieser Zeit die entsprechenden Aufgaben gestellt wurden. Daß er sie so überzeugend löste, ist der Gunst einer bestimmten Phase seines Schaffens zu verdanken, in der er für das Theater besonders aufgeschlossen war. Der Brand des Langhansschen Schauspielhauses, das erst 1802 eingeweiht worden war, am 29. Juli 1817 war der Zufall, der Schinkel den wichtigsten Auftrag auf dem Gebiet des Theaterbaues in die Hände spielte²⁾. 1818 entstanden die Entwürfe für den Neubau. Die Berufung des für Schinkels Ideen aufgeschlossenen Grafen Brühl zum Intendanten der Königlichen Bühnen als Nachfolger des am 22. September 1814 verstorbenen August Wilhelm Iffland führte zur Erfüllung des lange gehegten Wunsches, Bühnendekorationen zu malen. Die bedeutendsten entstanden gleich am Anfang dieser Tätigkeit, als die Ideen der romantischen Landschaftsmalerei, von der Schinkel sich später entfernte, noch unvermindert fruchtbar werden konnten. Das Neuartige von Schinkels Bühnenbildern besteht in der klaren und einfachen Organisation des Raumes. Das Spiel erfolgt auf einem schmalen Vordergrund, der durch wenige Bühnenbauten definiert wird. Die Hauptwirkung geht von dem abschließenden Bühnenprospekt aus, der als ein monumentales Gemälde das Geschehen sinnbildlich ausdeutet.

An dieser Stelle soll nicht Schinkels Schaffen als Bühnenmaler in seinen Hauptwerken vorgeführt und erläutert werden, hier soll den Ursprüngen dieser Gestaltungen und ihren Verflechtungen mit anderen Bereichen von Schinkels Schaffen nachgespürt werden.

Seine Persönlichkeit entwickelte sich in einer Zeit, in der das Theater in Berlin eine erste Blütezeit erlebte und innerhalb des kulturellen Lebens die wichtigste Stelle einnahm. Ein Seitenblick auf die merkwürdig theaterhafte Architektur der spätfriderizianischen Zeit — die Kolonnaden, die prächtigen Torbauten, die Cummins hinter dem Neuen Palais, die Dome auf dem Gendarmenmarkt — offenbart die Neigung, die Stadt gleichsam zu verkleiden³⁾. Solche Bereitschaft zur Verwandlung, solches Verhältnis zum Schein, der Auge und Gedanken beschäftigt, ist nur dort möglich, wo das Vorgegebene in Natur und geschichtlicher Kulturleistung eine geringe Macht besitzt. In der Epoche Friedrich Wilhelms II. (1786—1797) wird die wachsende Bedeutung der Bühne in den Theaterbauten deutlich, die errichtet wurden. 1787 ließ der König durch Langhans das Innere des Berliner Opernhauses umbauen. 1788—90 baute der gleiche Architekt das Schloßtheater in Charlottenburg. Seit 1795 beschäftigte er sich mit Plänen, das Komödienhaus von 1774 auf dem Gendarmenmarkt durch einen größeren Neubau zu ersetzen. 1796 wurde das Potsdamer Theater durch Langhans umgebaut und vergrößert. Es ist bezeichnend für das Ansehen des Theaters im Verhältnis zur Kirche, daß der König wegen dieses ihm wichtigen Projektes die Mittel zum Wiederaufbau der 1795 abgebrannten Potsdamer Hauptkirche nicht bewilligte⁴⁾.

Gleichzeitig hob sich das Niveau der Aufführungen. Mit August Wilhelm Iffland kam 1796 der wohl bedeutendste deutsche Schauspieler seiner Zeit als Direktor des Nationaltheaters nach Berlin. Die Werke Schillers, Goethes, Lessings und vor allem Shakespeares wurden aufgeführt, dazu Mozarts Opern. 1795 stand erstmals Glucks *Iphigenie in Tauris* auf dem Spielplan⁵⁾.

Als der 13jährige Schinkel 1794 aus der märkischen Kleinstadt Neuruppin nach Berlin kam — die Mutter, Witwe des Archidiakonus und Inspektors der Kirchen und Schulen in Neuruppin, war mit ihren drei jüngsten Kindern hierher übergesiedelt —, muß ihm neben vielen anderen Eindrücken der Hauptstadt dieses aufblühende Theaterwesen aufgefallen sein. Theodor Fontane, der wie Schinkel aus Neuruppin stammte, hat rund zwanzig Jahre nach dessen Tod Nachrichten über die Jugendzeit Schinkels gesammelt und in dem 1862 erschienenen Band *Die Grafschaft Ruppin* im Rahmen seiner *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* veröffentlicht⁶⁾. *Seine musikalische Begabung war groß; nachdem er eine Oper gehört hatte, spielte er sie fast von Anfang bis zu Ende auf dem Klavier nach. Theater war seine ganze Lust. Seine ältere Schwester schrieb die Stücke, er malte die Figuren und schnitt sie aus; am Abend gab es dann Puppenspiel.* So heißt es bei Fontane, der diese Auskünfte von den Töchtern einer zehn Jahre älteren Schwester Schinkels erhielt, die mit einem Prediger in Kränzlin bei Neuruppin ver-

heiratet war. Ob der Bericht dieser Nichten Schinkels die rund siebenzig Jahre zurückliegenden Ereignisse in der Folge so ganz richtig und ohne Verklärung darstellt? Nach allem, was wir sicher über die früheste Zeit wissen, war Schinkel kein Wunderkind. Die Puppenspiele mit den ausgeschnittenen Papierfiguren dürften vor der Übersiedlung der Familie nach Berlin stattgefunden haben. Die Geschichte mit der auf dem Klavier wiederholten Oper dagegen ist vermutlich in eine etwas spätere Zeit zu verlegen und kritisch zu betrachten. Schinkel besuchte von Berlin aus immer wieder seine Schwester in Kränzlin und mag ihr dabei von seinen Theatererlebnissen berichtet haben.

Unter den frühesten erhaltenen Zeichnungen, die um 1797/98 zu datieren sind, finden sich einige Reflexe von Theatererlebnissen des jungen Schinkel. Die Kunstbibliothek in Berlin bewahrt eine Zeichnung von 1797 oder 1798, die Ulrike Harten als Entwurf für eine Dekoration zu Mozarts *Zauberflöte* (Abb. 1) ansehen möchte⁷⁾. Ich bin mir da nicht sicher, sehe aber den Bühnenhaften Charakter des Blattes. Namentlich die merkwürdig gebildeten Mauerstücke, die rechts und links das Bild rahmen, lassen an Kulissen denken. Angeregt ist solche gruftartige unterirdische Architektur natürlich durch Darstellungen Friedrich Gillys wie zum Beispiel einem Gewölbe in der Marienburg⁸⁾. Auch Schinkels erster Radierversuch von 1800 ließe sich mühelos als Bühnenbild für ein im Mittelalter spielendes Stück vorstellen, wenn nicht das zum Quadrat tendierende Format ein Gegenargument wäre⁹⁾.

Eine verhüllte Gestalt, die sich von einer mit Hieroglyphen bedeckten Tempelruine zu einer Pyramide bewegt, auf einer Zeichnung vom 20. August 1797 läßt an die Welt Gluckscher Opern denken, ohne daß auch hier eine bestimmte Szene genannt werden könnte¹⁰⁾. Schinkels Entwurf zu einem Bühnenbild für Glucks *Alceste* von 1817 gibt zwanzig Jahre später eine verwandte Felslandschaft¹¹⁾.

In einem Skizzenbuch im Besitz des Berlin Museums¹²⁾, das hauptsächlich mit Karikaturen — zum Teil recht derber Natur — angefüllt ist, sind einige figürliche Szenen mit Sicherheit durch Theaterstücke angeregt. Eine Figur ist *Feige v. Bomsen* unterschrieben. Es ist der Name einer komischen Gestalt in dem Ritterstück *Hasperl a Spada*, das Schinkel vielleicht durch die Aufführung auf einem Liebhabertheater kannte. Auf einem anderen Blatt ist Caliban gezeichnet. Shakespeares *Sturm* wurde gerade 1798 zuerst in Berlin aufgeführt.

Dieses Skizzenbuch ist ein wichtiges Dokument für die geistige Entwicklung des etwa Siebzehnjährigen unter dem übermächtigen Einfluß seines Freundes und Lehrers Friedrich Gilly. Schinkel begegnet uns hier als gänzlich unreifer, gewollt genialisch auftretender Jüngling mit einem krampfhaften Humor. Das Ausdruckswollen und das zeichnerische Können stehen in einem Mißverhältnis zueinander. Vergegenwärtigt man sich, daß Schinkel aus einer lutherischen Theologenfamilie stammte, dann lassen diese frühen

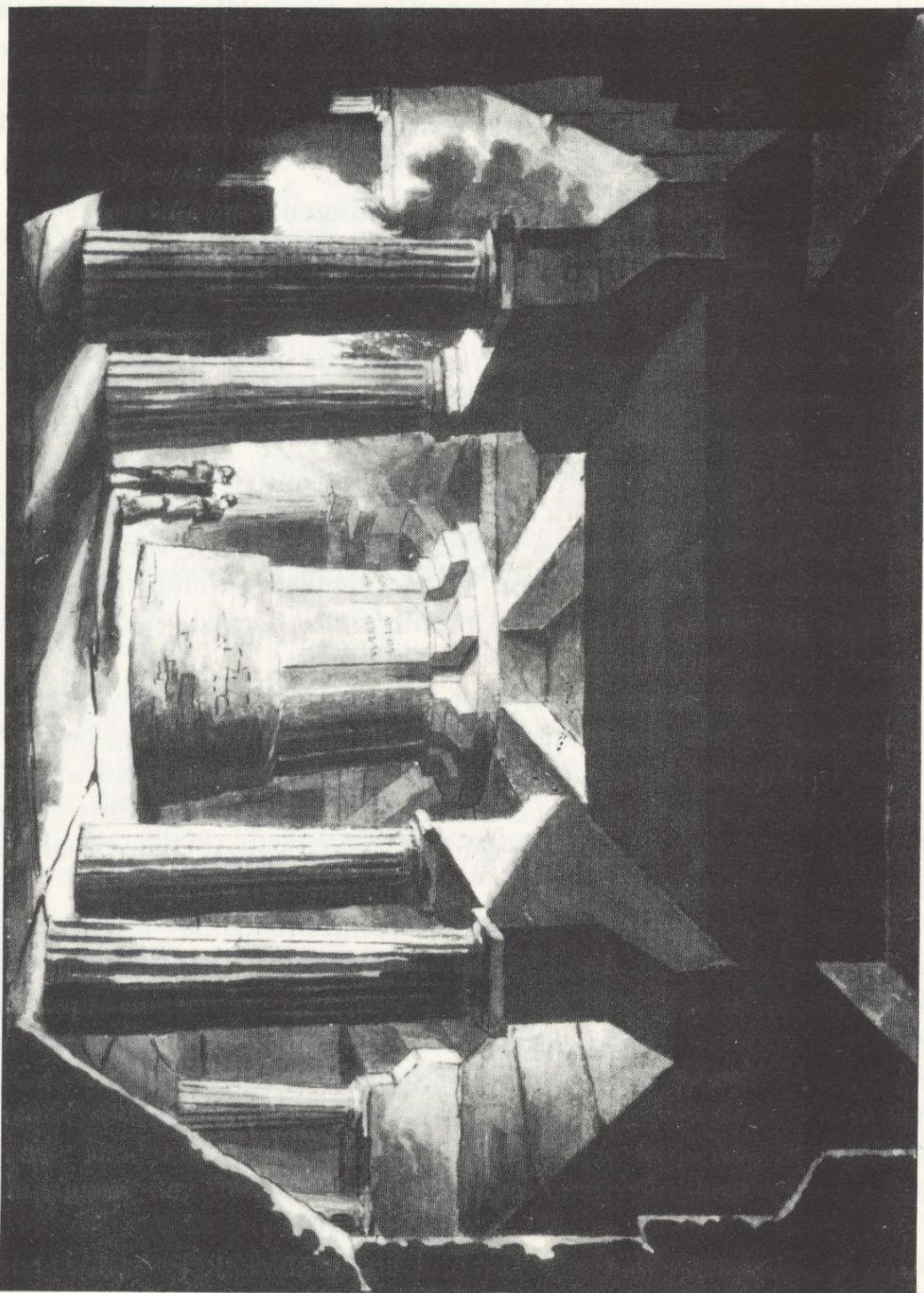


Abb. 1. K. F. Schinkel: Innenansicht eines phantastischen, gruftartigen Zentralbaues.
Aquarell, Kunstbibliothek Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.

Zeugnisse auf eine Entfernung von diesem geistigen Fundament schließen. Es gibt auch religiöse Gedanken im Frühwerk Schinkels, aber nur vereinzelt.

Aber an einigen Blättern des Skizzenbuches wird die starke Hand Friedrich Gillys deutlich, die mit der unbedingten Autorität künstlerischer und menschlicher Größe ordnend in dieses gärende junge Leben eingriff. Friedrich Gilly wurde ihm das erweckende Vorbild. Durch ihn erkannte Schinkel die ethische Aufgabe der Kunst. So bekannte er 1804 gegenüber David Gilly, dem Vater, *daß, wenn das Geringste in mir aufkeimt und einigen Fortgang findet, ich diese Vortheile allein dem lehrreichen Umgang mit ihm zuzuschreiben habe; daß für jedes Glück, das mir bis jetzt in meiner Laufbahn begegnete, und das in Zukunft meiner vielleicht noch wartet, nur von ihm her der erste Samen fiel; daß unauslöschliches Dankgefühl immer in meinem Herzen leben, mich an den Schöpfer dessen, was ich bin, erinnern wird*¹³⁾.

Schinkel hatte im Herbst 1797 auf der Akademieausstellung Gillys Entwurf für ein Denkmal Friedrichs des Großen gesehen und war von diesem Werk so beeindruckt, daß er sich entschied, unter Gillys Anleitung Architekt zu werden¹⁴⁾. Langhans mit seinem edlen, geschmeidigen und kultivierten Klassizismus, der genau dem am Hof Friedrich Wilhelms II. herrschenden Geschmack entsprach, der die Verbindung zur Grazie des Rokoko noch nicht ganz aufgegeben hatte, vermochte es nicht, diesen Entschluß herbeizuführen. Den Sechzehnjährigen mußte das Revolutionäre und Dramatische, der gewaltige Ernst in der Kunst des nur zehn Jahre Älteren mitreißen. Große Ideen von Leben und Tod, Heldentum, Schicksal, Geschichte und Zukunft hatten hier Ausdruck gefunden. Der nüchterne Betrachter hat damals gewiß Zweifel an der Ausführbarkeit eines solchen Monumentes auf dem Leipziger Platz gehegt. Die Absicht war, durch einen kühnen Entwurf, der die gegenwärtigen Kräfte mutwillig überanstrengte, Perspektiven zu weisen und eine Art Rausch der Begeisterung auszulösen. Schinkel hat später immer wieder solche nicht zu verwirklichenden Projekte als richtunggebende Ideale entworfen: Das Mausoleum für die Königin Luise in gotischen Formen, den gotischen Dom als Denkmal für die Befreiungskriege, eine fürstliche Residenz und Schloß Orianda auf der Krim. Mit dem idealistischen Zug im Friedrichsdenkmal wird die Affinität von Gillys Kunst zu der als moralische Anstalt verstandenen Bühne offenbar. Gillys Friedrichsdenkmal ist keine Bühnenarchitektur, aber mit ihr hat sie den Modellcharakter gemeinsam, die eigentümliche konzentrierte Realität, die in der außerkünstlerischen Welt nie erreicht werden kann.

Schinkel lernte Friedrich Gilly persönlich erst Ende 1798 kennen, nachdem dieser von einer Reise nach Frankreich und England mit reichem Studienmaterial zurückgekehrt war. Gilly beschäftigte sich damals ebenso wie Langhans mit Entwürfen für das Nationaltheater auf dem Gendarmenmarkt¹⁵⁾. Um sich mit dem modernen Theaterwesen vertraut zu machen, hatte er in Paris zahlreiche Theateraufführungen besucht und die Theater-

bauten gezeichnet, auch Bühnenbilder skizziert. Der junge Schinkel, der im Hause Gillys wohnte, kannte diese Studien und nahm Anteil an den Planungen.

Obgleich der Entwurf von Langhans dem Gillys vorgezogen wurde, blieb dieser dem Bau bis zu seinem frühen Tod am 3. August 1800 verpflichtet, indem er die Ausführung leitete. Auf diese Weise konnte auch Schinkel Einsicht in die Pläne gewinnen und 1800 eine perspektivische Zeichnung von dem damals erst begonnenen Bau im Zustand der Vollendung anfertigen. Welches die Vorstellungen Gillys vom Theater waren, wie sehr es ihm eine Stätte geradezu religiöser Weihe war, bezeugt am ehesten eine skizzenhafte Zeichnung einer phantastischen Ansicht des Gendarmenmarktes (Abb. 2).

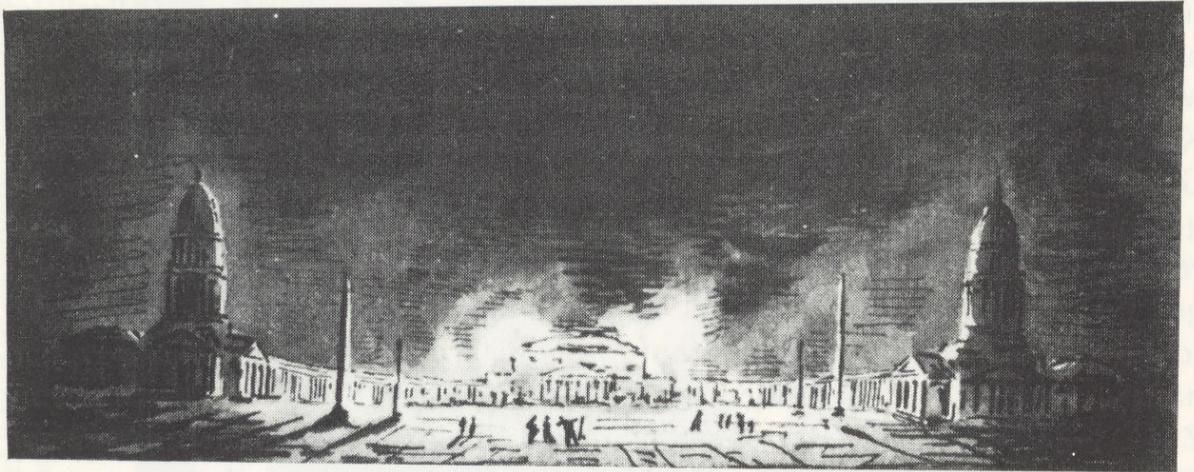


Abb. 2. F. Gilly: Nächtliche Skizze des Gendarmenmarktes in Berlin. Aquarell, ehemals Technische Hochschule Berlin-Charlottenburg.

Sie wirkt wie ein Bühnenbild. Für die geistige Haltung des aufklärerischen Berlin war dieser Platz mit dem Theater zwischen den beiden Kirchen bezeichnend wie kaum etwas Anderes. Den Bedeutungsgehalt dieses Arrangements von Bauten steigerte Gilly, indem er die Dome durch geschwungene Kolonnaden mit dem Theater verband. Die Erinnerung an den Petersplatz in Rom drängt sich auf. Im Zentrum steht nun aber nicht die Kirche, sondern das Theater, das in dieser Nachtszene auf wunderbare Weise erhellt ist. Das Licht, das von ihm ausstrahlt, ist Gleichnis geistiger Erleuchtung.

Auf einem der Entwürfe für den Zuschauerraum steht an der Wand des Proszeniums die Inschrift *Gluck*¹⁶⁾. Damit ist eines Künstlers gedacht, den Gilly offenbar besonders verehrte und der auch, wie wir aus verschiedenen Quellen wissen, Schinkels Lieblingskomponist war¹⁷⁾. Hier sei als Beleg eine wenig bekannte Notiz über Schinkel zitiert, eine Stelle in den Lebenserinnerungen des Komponisten Ernst Rudorff. (Schinkel hatte im Haus von dessen Großvater Carl Philipp Heinrich Pistor verkehrt.) *Schinkel war voller Empfindung und Verständnis für musikalische Eindrücke, und nichts entzückte ihn mehr als Gluck. Die Welt der Gluckschen Gestalten war die eigentliche Heimat seiner Seele. Hier hörte er die Sprache, die seinem innersten Gefühl Ausdruck gab. Die großen Hauptwerke Glucks gehörten damals (gemeint sind die 1820er Jahre) zum ständigen Repertoire der königlichen Oper und fanden in den Hauptpartien die ausgezeichnetste Wiedergabe. Selten versäumten Schinkels eine solche Vorstellung*¹⁸⁾.

Gluck hatte 1774 in Paris mit seiner *Iphigenie in Aulis* seiner reformerischen Vorstellung von der Oper eine Bahn gebrochen und 1779 mit seiner *Iphigenie in Tauris* den endgültigen Sieg über seine Widersacher davongetragen. Gilly war wohl bei seinem Pariser Aufenthalt noch bewußt, daß dieses auch ein Triumph der deutschen Kunst gewesen war. Glucks Absicht war es, das Virtuositentum, alle selbstgefällige Künstlichkeit und äußerliche Sensation, zugunsten eines klaren Ausdrucks zurückzudrängen, wobei das dichterische Wort und die die Empfindung steigernde Musik gleich wichtig waren. Für ein deutsches Nationaltheater konnte Gluck zu einem Leitbild werden. Wenn drei von sechs Reliefs, die die Außenfronten des Langhans-Baues zierten, Motive aufgriffen, die auch Gluck behandelt hatte — nämlich Orpheus in der Unterwelt, Iphigeniens Opferung und die Erkennungsszene zwischen Iphigenie und Orest in Tauris —, dann war das auch als Huldigung an diesen Komponisten zu verstehen¹⁹⁾.

Der Iphigenienstoff, der nicht nur durch Glucks Opern, sondern auch durch Goethes *Iphigenie in Tauris* von 1779 (letzte Fassung 1786) lebendig war, scheint den Gillykreis besonders intensiv beschäftigt zu haben. Es sei angemerkt, daß Schinkels Schauspielhaus 1821 mit der Aufführung von Goethes *Iphigenie* eingeweiht wurde. Gibt es einen Grund für die Beliebtheit dieses Themas in Berlin? Ich vermute, daß das Motiv der Berührung eines noch unentwickelten Randgebietes, in dessen Ursprünglichkeit sich Roheit und natürlicher Edelmut mischen, mit einer Hochkultur den fruchtbaren Spannungszustand spiegelt, in dem sich Berlin bei der Aufnahme antiken Kulturerbes um 1800 befand. Man war sich hier der peripheren Lage bewußt. Man wollte Athen sein, spürte aber wohl doch, eher die Rolle von Tauris zu spielen. Das Thema *Iphigenie in Aulis* enthielt den Konflikt zwischen Militärwesen und Humanität als preußisches Problem.

Der Altertumsforscher Konrad Levezow, der seit 1795 dem Gillykreis angehörte und mit Schinkel befreundet war, verfaßte ein Trauerspiel *Iphigenie in Aulis*, das 1804 in Berlin aufgeführt wurde²⁰⁾. Vielleicht war

dieses Schauspiel schon einige Jahre früher geschrieben worden und Schinkel bekannt, denn auf der Akademieausstellung von 1802 präsentierte er — als erste Arbeit für dieses Forum — einen *Entwurf zu einer Theaterdecoration in der Schlußscene des Trauerspiels Iphigenia in Aulis*²¹⁾. Ein Verfasser wird nicht genannt. Es folgt im Katalog die Beschreibung: *Man erblickt den Tempel der Diana auf einem Untergemäuer, zu welchem mehrere Stufen führen, im Hintergrunde das Meer und entfernte Vorgebirge, zur Rechten hebt der geheiligte Hain mit einigen großen Ulmbäumen an. Der Opferzug, worin die Iphigenia ist, schreitet langsam über die Stufen in den Tempel; im Vordergrund sieht man einen Theil des herannahenden griechischen Heeres. Die Handlung geht bei anbrechendem Tage vor.*

Dieses ist die einzige wirklich gesicherte frühe Arbeit Schinkels für die Bühne. Sie kann wohl nicht als Bühnenentwurf im eigentlichen Sinn angesprochen werden, weil die handelnden Personen ein wesentliches Element der Darstellung sind; vielmehr dürfte hier ein Szenenbild wiedergegeben sein, wie der Stich Friedrich Jürgels von 1806 nach Heinrich Dählings Zeichnung das Szenenbild vom Krönungszug der *Jungfrau von Orléans* in der berühmten Inszenierung Ifflands von 1801 darstellt, nur daß Schinkel vermutlich ein von ihm erdachtes und nicht ein auf der Bühne realisiertes Bild schuf, während Dähling ein Gesehenes zeichnete²²⁾. Das seinerzeit Aufsehen erregende Theaterereignis des Krönungszuges könnte Schinkel zu seinem Bild inspiriert haben. Allerdings war die feierliche Prozession Schinkel schon seit Friedrich Fricks Aquatintablättern von der Marienburg ein vertrautes Motiv²³⁾. Er selbst hat um 1799 den Einzug der Ordensritter in den Sommerremter in einer noch unbeholfenen Zeichnung kopiert²⁴⁾. Auch ein größerer Entwurf um 1800 ist im Vordergrund mit einem Zug von Rittern ausgestattet, so daß man meinen könnte, es handele sich um ein Szenenbild²⁵⁾, zumal eine auffällig ähnliche Komposition Gillys als Bühnenbildentwurf angesehen wird²⁶⁾. Die Beschreibung des Szenenbildes zur *Iphigenie in Aulis* läßt schließlich an das wohl um 1805 entstandene Gouachebild *Antike Stadt an einem Berge* denken, dessen Vordergrund mit einer zum Tempel ziehenden Opferprozession belebt ist²⁷⁾.

Dieses Beispiel zeigt, wie fließend die Übergänge zwischen Theatermalerei und anderen Gattungen wie Landschaft, Architekturvedute oder Historienbild sind. Das gilt nicht nur für Schinkel. Die Bühne regte, wie die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen belegen, die Maler an und lieferte ihnen bei der allgemeinen Suche nach neuen Stoffen Motive, in denen das Publikum leicht seine Theatererlebnisse wiedererkennen konnte. Schinkel hat jedoch nie auf solche vordergründigen Wirkungen spekuliert. Eine Umformung und Verarbeitung des Erlebten zu etwas ganz Neuem ist für seine Art von Schaffen charakteristisch. Was so entsteht, ist oft nicht ganz eindeutig einem einzigen bestimmten Zweck zuzuordnen. So gibt es besonders in der Frühzeit viele Zeichnungen, die nicht wirklich als Arbeiten für das Theater bestimmt werden können, aber etwas Bühnenmäßiges

zeigen. Dieses ist nicht selten zugleich ein Element des Englischen Landschaftsgartens, der in Preußen im späten 18. Jahrhundert gleichzeitig mit dem Theater zu einer führenden Kunstgattung aufrückte. Ähnlich wie das Theater bot der Englische Garten ein totales Kunsterlebnis. Der Garten war so geschaffen, daß das Kunstmäßige zum Natürlichen in ein ausgewogenes Verhältnis trat, wobei hinter dem unmittelbar Packenden des Naturmotivs das Sinnbildliche für das bewußte Sehen hervortrat. Parkarchitektur sorgte für den Bezug zwischen Natur und Kultur. Die Wegführung ergab für den Spaziergänger eine geplante Folge komponierter Bilder. Abwechslung und die wohl berechnete Wirkung der Überraschung waren dabei wichtig. Auf diese Weise konnte ein Gedankenablauf inszeniert werden. Die Architektur besaß in diesen Gärten einen eigentümlich theatralischen Charakter, der sich in der Bauweise äußerte. Außer dem jeweiligen praktischen Zweck, dem sie diente, sollte sie etwas oft völlig Anderes darstellen. Das Schlößchen auf der Pfaueninsel beispielsweise, ein Musterbeispiel solcher kostümierter Architektur, wollte als ein römisches Kastell gesehen werden und ist doch ein elegant möbliertes Wohngebäude²⁸⁾.

Ein Merkmal des Englischen Gartens ist auch die Leugnung des wirklichen Ortes. Man soll den Eindruck haben, man wäre in Italien, im Orient oder sonstwo, aber niemals dort, wo man eigentlich ist. Eine kleine Reihe von Zeichnungen kann den Zusammenhang zwischen Bühne und Garten, die Übereinstimmung in der Weise, wie sie gesehen werden, erläutern. Eine große Zeichnung im Besitz der Hamburger Kunsthalle (Abb. 3) ist, nach dem Stil zu urteilen, um 1800 entstanden. Sie könnte der Entwurf für ein Bühnenbild sein. Ein Rahmen aus üppig belaubten Bäumen gibt wie durch ein Fenster den Blick auf einen zierlichen jonischen Tempel frei, der, frontal gesehen, ganz kulissenhaft dasteht, ohne jede Andeutung einer Perspektive der zur Tiefe hin fluchtenden Seiten des Peristyls. Auf dem Giebel erkennt man eine schwebende weibliche Gestalt in der Mitte, um sie herum steht eine Menschenmenge. Es liegt nahe, an das Thema der Iphigenie in Tauris zu denken und das Giebelfeld als die Erscheinung der Diana bei der Opferung der Iphigenie in Aulis zu deuten. Auch der eigenartige Gegensatz von urwaldartigem Vordergrund und Tempel spricht für diese Deutung. Ein Blick auf die 1825 geschaffene Entwurfszeichnung zur Oper *Alcidor*, ebenfalls in Hamburg, zeigt den Zusammenhang mit späteren Bühnenbildern²⁹⁾.

Um 1802 ist eine Gouache datiert, die die Gartenfront des Schlosses Köstritz zeigt, wie Schinkel sie damals plante (Abb. 4). Zum Schloß gehört ein großer Park, mit dessen Gestaltung sich Schinkel ebenfalls beschäftigte. Zweck des Bildes war wohl, dem Auftraggeber, dem Grafen Heinrich XLIV. von Reuß-Schleiz-Köstritz ein anschauliches Bild der Anlage in ihrer landschaftlichen Umgebung zu vermitteln. Das Schloß ist nicht nur Wohnung, sondern Bildmotiv und erscheint im Rahmen einer Baumkulisse, dazu in abendlicher Stimmung, die das Gefühl stark anspricht. Die Staffage links wirkt als eine opernhafte Szene. Eine Frau sitzt auf einer Parkbank, während

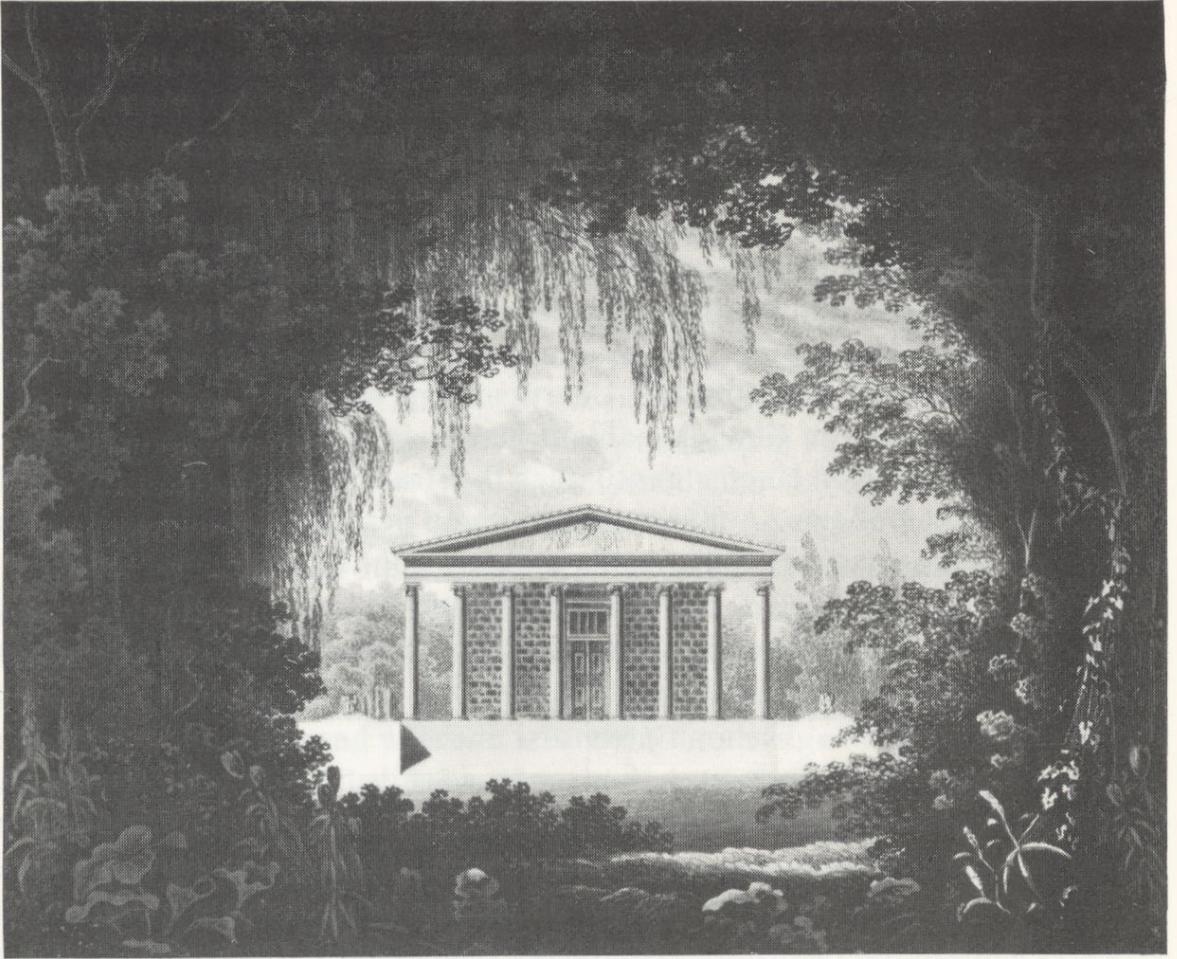


Abb. 3. K. F. Schinkel: *Jonischer Tempel in Waldlichtung*.
Pinsel- und Tuschzeichnung, Hamburger Kunsthalle.

ein zur Laute singender junger Mann aus dem Gebüsch tritt. Mit pathetischer Geste scheint sie ihn abzuwehren. Solch eine Präsentation des Bauwerkes ist denkbar weit entfernt von einer sachlichen Baumeisterzeichnung. Der theaterhafte Zug, der in dem Blick durch einen Rahmen auf das verheißene Schloß liegt, ist nicht nur Mittel einer suggestiven Werbung, er entspricht auch tatsächlichen Gestaltungen des Landschaftsgartens, wie eine 1800 geschaffene Zeichnung mit der eigenhändigen Unterschrift *Entwurf zu einer Gartenparthie*³⁰⁾ zeigt. Der Blick geht durch eine Allee, deren Laubdach sich oben fest zu einer Tunneldecke zusammenschließt, und trifft in der Ferne auf ein Schloß, das dem von Wörlitz ähnlich ist.

Schinkel kommt damit zu einer eigentümlichen dreiteiligen Raumstruktur, die später auch für seinen Bühnenraum maßgeblich wird. Er gibt den realen Raum diesseits der Bildfläche, der dem Zuschauerraum oder im Garten dem Weg entspricht, dann einen begrenzten rahmenden Raum im Bild und schließlich das Ziel des Blickes im Hintergrund. Schinkel war die distanzierende Schranke zwischen der Realität und der idealen Bildwelt immer



*Abb. 4. K. F. Schinkel: Ansicht von Schloß Köstritz.
Gouache, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen, Berlin.*

wichtig. Die Illusion, die Täuschung, die diese Schranke einreißt und die eine Sphäre in die andere hineinzieht, war ihm suspekt, und dies war auch der Grund, warum er ein Rundpanorama nur einmal geschaffen hat und sein Prinzip der perspektivisch-optischen Schaubilder dem vorzog.

Diese Raumstruktur findet sich in anderen Zeichnungen Schinkels, die weder als Gartenpartien noch als Bühnenentwürfe angesprochen werden können, aber um so eher verdeutlichen, wie das Theater Schinkels Bilddenken prägte. Die Zeichnung *Bogen mit Ausblick in eine Ideallandschaft* (Abb. 5) ist 1801 datiert. Die Staffage ist altdeutsch gekleidet und gestikuliert ausdrucksvoll vor dem Fernblick. Aus dem folgenden Jahr stammt das in der Perspektive meisterhaft gezeichnete Blatt *Offene Säulenhalle*. Man sieht in der Ferne eine Stadt am Meer, in der Mitte ein Amphitheater³¹).

Die Bereiche von Garten und Bühne berühren sich bei Schinkel noch auf eine andere Weise. Die ebenfalls um 1800 geschaffene Zeichnung eines Mausoleums in einem Garten (Abb. 6), der immer den Wechsel von Werden und Vergehen im Lauf der Jahreszeiten veranschaulicht, zeigt das und macht zugleich den religiösen Ernst deutlich, der sich für Schinkel mit der Welt des Theaters verbinden konnte. Vielleicht ist das Grab eines Schauspielers dargestellt. Auf dem Vorhang ist eine von einem Lorbeerkrantz umgebene Lyra zu erkennen. Der links geraffte Vorhang gibt den Blick auf eine Urne frei. Der Vorhang trennt die Bereiche von Leben und Tod. Die Bühne dahinter also wird mit der erhabenen Welt des Jenseits gleichgesetzt, gleichviel, ob sie düster im Sinne der antiken oder verheißungsvoll im Sinne der christlichen Vorstellung ist, wie der Engel vor dem Scheitel des Bogens vermuten lassen könnte.

Schinkels Phantasie und die Art, die Welt zu sehen, war vom Theater beeinflusst. Das läßt sich auch an den Dokumenten der ersten Italienreise von 1803—05 nachweisen, an Zeichnungen und an schriftlichen Äußerungen. Auf der Fahrt nach Rom beschreibt er folgende Szenerie in Höhlen hinter Ronciglione: *Die Nacht war schon angebrochen, als ich hinabstieg. Man hatte in einer der Höhlen ein großes Feuer gemacht, über dem ein Kessel wirbelnden Dampf aus der Höhle blies. Der Anblick war überaus frappant, in der wüsten abgelegenen Gegend, unter Ruinen, Felsen, reißenden Wassern ein Feuer, das in der Finsternis alle Gegenstände sonderbarer machte, wirkte höchst romantisch auf mich und rief die Szenen des Oberon und des Macbeths Dämonentänze vor die Wirklichkeit*³²). Bemerkenswert ist nicht nur die Erinnerung an Theatererlebnisse oder -literatur, wie sie an dieser Stelle zu fassen ist, beim Durchsehen der Reiseschilderung fällt auf, daß solche abenteuerlichen Szenerien ihn besonders anzogen und daß er sie gern in seinen Briefen und Tagebüchern ausgemalt hat. Höhlenbesichtigungen kommen mehrfach vor³³). Auch die Besteigung des Ätna wird als hochdramatische Aktion beschrieben und in einer Zeichnung dargestellt, die unter den rund 400 Zeichnungen von der ersten italienischen Reise an Größe und Ausdruck nicht ihresgleichen hat³⁴). Schinkel selbst erscheint wirkungs-

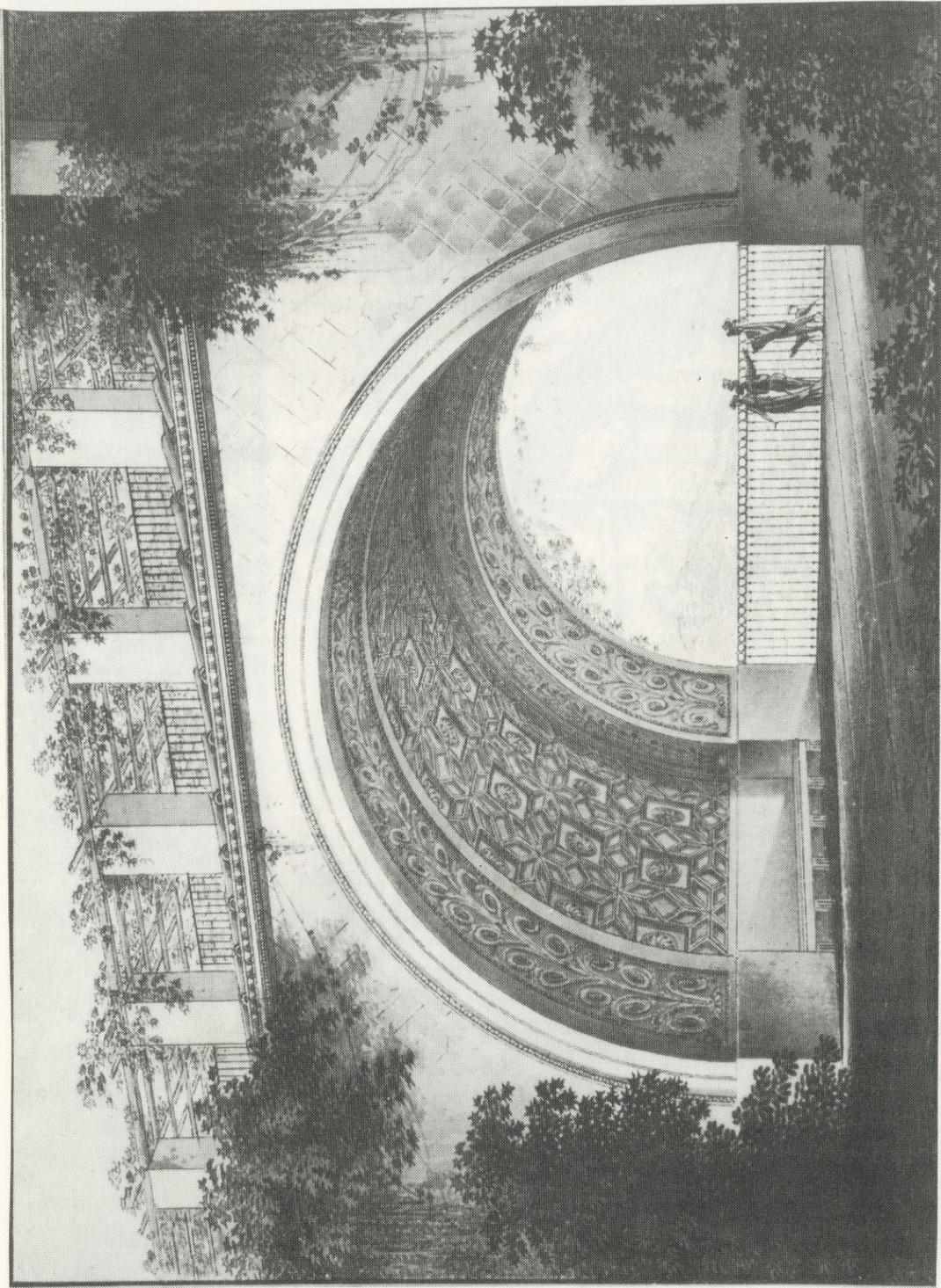


Abb. 5. K. F. Schinkel: Bogen mit Ausblick in Landschaft.
Lavierte Federzeichnung, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen, Berlin.

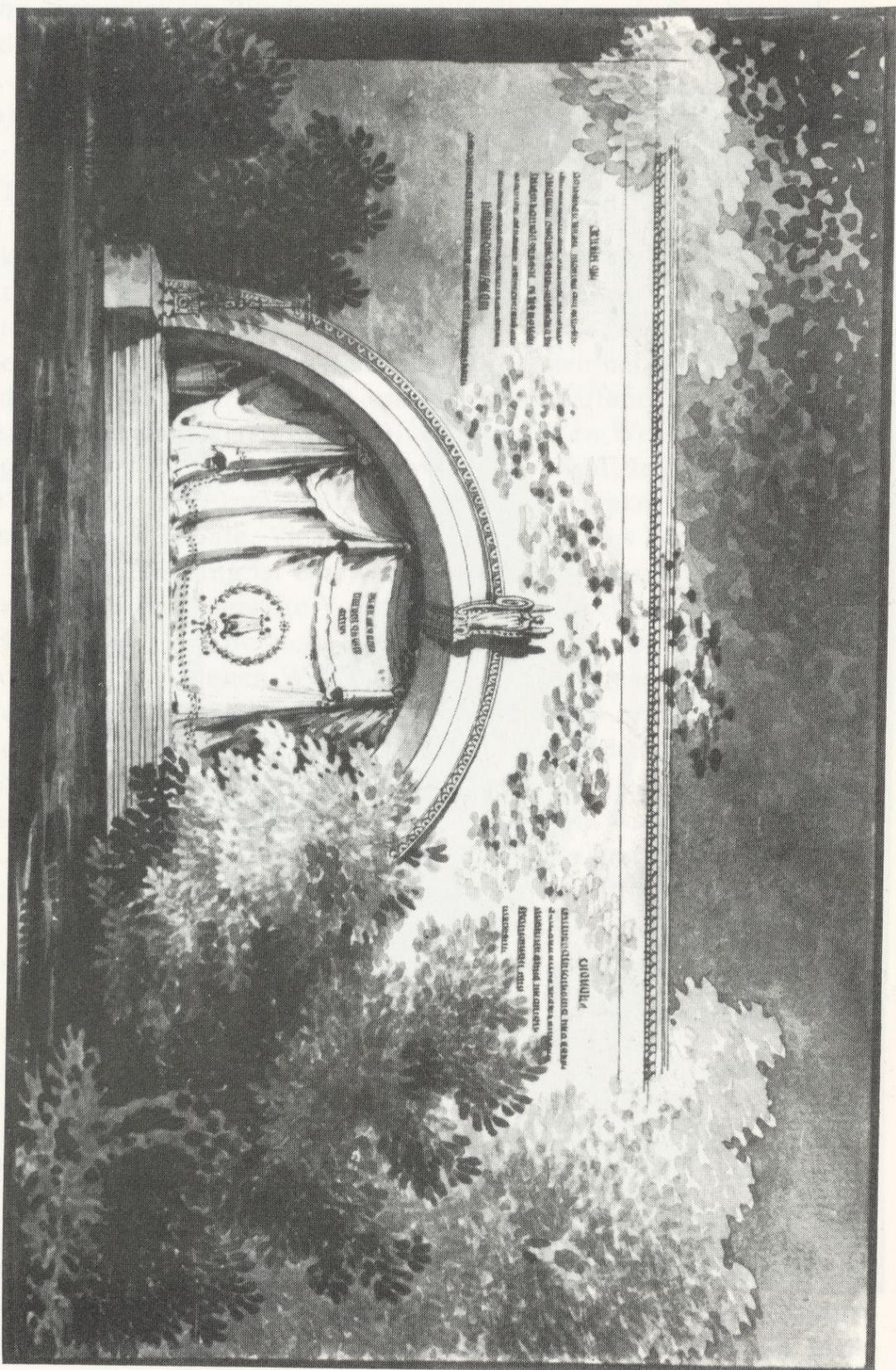


Abb. 6. K. F. Schinkel: Grabbau mit halbrunder Öffnung.
 Pinsel- und Tuschezeichnung, Kunstbibliothek Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.

voll als Akteur vor der Landschaft, nicht als stiller Betrachter wie beispielsweise die Staffage in Caspar David Friedrichs Gemälden. Als Schinkel am Beginn seiner Reise auf der Höhe des Erzgebirges nach Böhmen sieht, beschreibt er den Blick folgendermaßen: *Ein steiler Abhang läßt hinter diesem Ort (Ebersdorf) die Aussicht auf ein reiches Tal genießen, das an entgegengesetzter Seite sich bald wieder erhebt und zum weiten Gebirge anwächst, wo kegelförmige Bergkuppen in unzähliger Menge ein weites Theater bilden*³⁵). Mit dem Wort *Theater* bezeichnet Schinkel einmal das Frappante des Eindrucks, dann aber auch das Erhabene. Im Hinblick auf seine spätere Neigung, in Bühnenprospekten Fernsichten zu eröffnen, möchte man auch meinen, für Schinkel gehöre die Distanz und die Weitsicht zum Begriff des Theaters. Noch einmal begegnet bei der Beschreibung der Reise durch Sizilien dieses Wort im gleichen Zusammenhang. *Bald waren wir dem Mittelpunkt der Insel nahe. Eine glühende Abendbeleuchtung ließ uns auf einer Anhöhe ein Theater überschaun, welches die schauerlichste Wirkung machte: ein ungeheurer Fels erhebt sich aus der Ebene, um die sich gigantische Gebirge stürzen. Auf seinem Gipfel trägt er die hohen Mauern der Festung Castro Giovanni, welche der Nabel Siziliens ... vom Volke genannt wird. Sie sollte unser Nachtquartier werden, wir eilten, aber die Finsternis brach ein, als unsere Tiere anfangen, die gefährliche Straße zum Gipfel zu besteigen. Zerrissene Feldblöcke, welche zerstreut am Wege lagen, ließen sie bei jedem Schritt stürzen. Zur einen Seite drohte ein Abgrund, zur anderen ein starrender Fels, der sich über den Pfad bog*³⁶).

Zu den stärksten Eindrücken, die Schinkel auf der italienischen Reise empfing, gehört die Besichtigung der Ruinen des Theaters von Taormina. Er hat dieses Motiv mehrfach gezeichnet und gemalt. Es muß für ihn ein unvergeßlicher Eindruck gewesen sein³⁷). In seinem Tagebuch schreibt er darüber: *Mächtiger als jemals ergriff mich der Eintritt in dies Theater: ich sah vor mir das Proszenium, über ihm und durch seine Öffnungen eine unendliche Ferne. Rechts stürzen sich wilde Gebirge hinab, an ihrem Fuß liegt unter Orangen und Palmen Taormina, ein Weg windet sich an der Felswand empor zum Kastell auf dem Gipfel. Mit einem Kloster steigt ein langer Hügel aus der Stadt hinab ins Meer, das wir tief unter uns dumpf rauschen hörten. Im Hintergrund erhebt sich der Ätna in seiner ganzen Majestät empor und streckt sich weit hinaus in die Ebene Catanias, das Meer beschließt den Horizont. Es ward uns schwer, den bezaubernden Ort zu verlassen; welchen Eindruck mußte das Schauspiel auf einem Theater bei solchen Dekorationen machen.* Schinkel stellt sich also ganz im Sinne seiner späteren Bühnenbilder das Proszenium als betretbaren Vordergrund und die weite Landschaft dahinter als Prospekt vor.

Die Sprache, die Schinkel in den für seine Freunde und Verwandten bestimmten Tagebüchern spricht, ist kunstvoll und pathetisch. Auch dies dürfte ein Reflex seiner Theaterbegeisterung sein. Als Beispiel mag die Beschreibung der Passage der Straße von Messina dienen: *Das Bild Homers*

stand lebhaft vor meiner Seele; ich sah den irrenden Odysseus, wie er der brausenden Charybdis wich, um an dem starrenden Felsen der Scylla die werten Genossen zu verlieren, um sein und der übrigen Leben zu retten. Noch immer braust Charybdis dunkelwogend, doch ist sie dem großen Schiff im Sturme nur gefährlich. Der Fels von Scylla ragt wie das entstürzte Haupt des jähren kalabrischen Gebirgs aus der Flut und wölbt die dunklen Grotten, in denen uns Homer das raubende Ungeheuer malt. Ein Kastell und Städtchen gleichen Namens hängen an seinem Abhang. Die Küste Kalabriens ist groß und fürchterlich, sanfter und freundlich zieht mit milderer Natur das sikulische Land hinan, bis zum hohen Gipfel des Ätna. Die Nacht brach ein, gewitterhaft umwölkte sich der Himmel, und Sturm erhub sich in der Enge. Viermal trieb das Schiff zurück in die strudelnde Flut der Charybdis. Der Hauptmann, der, des übertriebenen Preises wegen, den Dienst des Lotsen ausschlug, hatte seine ganze Gegenwart nötig, der Strandung zu entgehn³⁸).

Die Berichte von der zweiten Italienreise von 1824 klingen ganz anders. Die Sprache ist schlichter, und es fehlt an dramatischen Bildern und Erlebnissen. Die Landschaft als ein in sich ruhendes Sein mit Menschen, die ein idyllisches Leben in ihr führen, vermag der junge Schinkel zwar auch zu genießen, aber der Sinn für Dramatik überwiegt.

Schinkel hat auf seiner Reise auch immer wieder Theateraufführungen besucht, jedoch selten ein lobendes Wort darüber gefunden. Über das Studium der Theaterarchitektur berichtet er in einem Brief an David Gilly aus Paris: *Bei meiner Rückreise über Neapel, Rom, Florenz, Livorno, Genova und Mailand, Turin nach Frankreich hatte ich Gelegenheit, die vorzüglichsten Theater dieser Städte schnell hintereinander zu sehn und zu vergleichen. Und es ist gewiß keins, an dem man nicht etwas aussetzen könnte. Das wegen seiner Größe berühmte Theater San Carlo in Neapel tadle ich außer einer Menge anderer Mängel eben seiner Größe wegen.* Und nun folgt eine ausführliche Beurteilung sämtlicher festgestellter Nachteile³⁹).

In der Literatur über Schinkels Bühnenmalerei wird stets zu Recht auf seine Dioramen als eine Vorstufe dazu hingewiesen⁴⁰). Es war in Berlin seit dem späten 18. Jahrhundert üblich, zu Weihnachten in Konditoreien, Buch- und Spielzeuigläden, sowie in anderen Geschäften, die zu dieser Zeit einen größeren Umsatz erhoffen konnten, etwas Interessantes auszustellen, um damit Publikum anzulocken. Das waren zumeist Dioramen, also große Schaubilder, vor denen dann manchmal eine Staffage aufgebaut war, die sogar beweglich sein konnte. Wir kennen diese amüsante Welt hauptsächlich aus den Annoncen und Beschreibungen in den Tageszeitungen. Diese Dinge waren der Sphäre des Jahrmarktes zuzuordnen und verfolgten keine hochgesteckten Ziele der Volksbildung wie das Theater dieser Zeit. Der Geschäftssinn nutzte recht geschickt das Unterhaltungsbedürfnis und verband damit im Sinne der Aufklärung Belehrung. Unter diesen Gesichtspunkten wurden Themen gesucht. Sie mußten ansprechen und möglichst originell sein, galt es doch, die Konkurrenz zu überbieten. Oft nahmen sie auf das

aktuelle politische Geschehen Bezug. Weihnachtliche Motive fehlten fast ganz. Die ersten Schaubilder dieser Art von Schinkel können mit Sicherheit 1808 nachgewiesen werden: eine Darstellung des 1805 und 1808 in Interlaken gefeierten *Festes der Alpenhirten*, einer großen patriotischen Veranstaltung, für den Buchbinder Kühn, eine *Ansicht von Kapstadt* für Wilhelm Gropius und eine Folge von vier *merkwürdigen Gegenden und Bauwerken* als Gemeinschaftsunternehmen von Schinkel und Gottfried Steinmeyer, dem Gefährten seiner Italienreise ⁴¹). Eine Angabe in der Literatur, Schinkel habe bereits 1807 eine Serie von sieben Dioramen gemalt ⁴²), konnte durch Belege in Zeitungen bisher nicht gestützt werden. Sämtliche Dioramen Schinkels — er hat bis 1816 mehr als vierzig gemalt — sind verschollen. Ein Teil von ihnen ist allerdings wenigstens in Vorzeichnungen überliefert ⁴³).

Die Neuerung, die Schinkel in die Dioramenmalerei einführte, war, so scheint es, die Veranstaltung von Vorstellungen mit mehreren Bildern. Sie wurden nacheinander gezeigt, und das Publikum hatte sich zu einer bestimmten Zeit einzufinden. Die Vorführung der Bilder mit wechselnden Lichteffekten war der alleinige Zweck der Veranstaltung. Man kann sie als ein Theater ohne Handlung bezeichnen. Die Darbietungen dieser sogenannten Weihnachtsausstellungen erreichten damit nicht nur ein neues künstlerisches Niveau, sie wurden auch dem Theater angenähert. Die Motive der ersten Serie, von der keine Vorzeichnungen erhalten sind, waren die Erleuchtung der Kuppel von St. Peter in Rom, der Mailänder Dom bei Mondlicht, der Ausbruch des Vesuv und ein Tal am Fuß des Montblanc. Später kamen noch zwei Motive hinzu: der Markusplatz in Venedig und eine Meeresgrotte bei Sorrent ⁴⁴).

Über die Größe und die Präsentation der Bilder schreibt die Spenersche Zeitung: *Diese Vorstellungen befinden sich auf einer planen Bildfläche von circa 20 Fuß Länge und 13 Fuß Höhe. Der Zuschauer sieht auf ohngefähr 30 Fuß vom Bild ab (also etwa 9 m), und erblickt dasselbe durch einen langen Säulengang, der durch seinen künstlichen perspektivischen Bau, weit über die Wirklichkeit verlängert erscheint* ⁴⁵). Wenn später Carl Wilhelm Gropius als Maße der Bilder angibt *11 Fuß hoch und 13 Fuß breit*, so kann die Differenz nur so erklärt werden, daß Gropius die Bilder ohne die seitlichen Säulenkolonnaden meint, die allen Bildern als distanzschaffender Rahmen zgedacht war, gleichviel, ob er zum Motiv paßte oder nicht ⁴⁶). Er bildete eine neutrale Zone zwischen Zuschauerraum und dem eigentlichen Bild.

Als Schinkel im Dezember 1813 August Wilhelm Iffland seine Vorschläge für Umbauten im Schauspielhaus in zwei großen Zeichnungen mit ausführlichem Kommentar unterbreitete, sah er einen vorderen, durch Säulenreihen seitlich begrenzten Bühnenraum vor, der nach hinten durch den Landschaftsprospekt abgeschlossen ist ⁴⁷). Das berühmte Bild von der Bühnendekoration bei Eröffnung des Schinkelschen Schauspielhauses mit dem Blick auf den Gendarmenmarkt muß für die Berliner eine unmittelbare Erinnerung an die

sogenannten *perspektivisch-optischen Schaubilder* gewesen sein, die Schinkel 1808 zuerst zeigte ⁴⁸⁾.

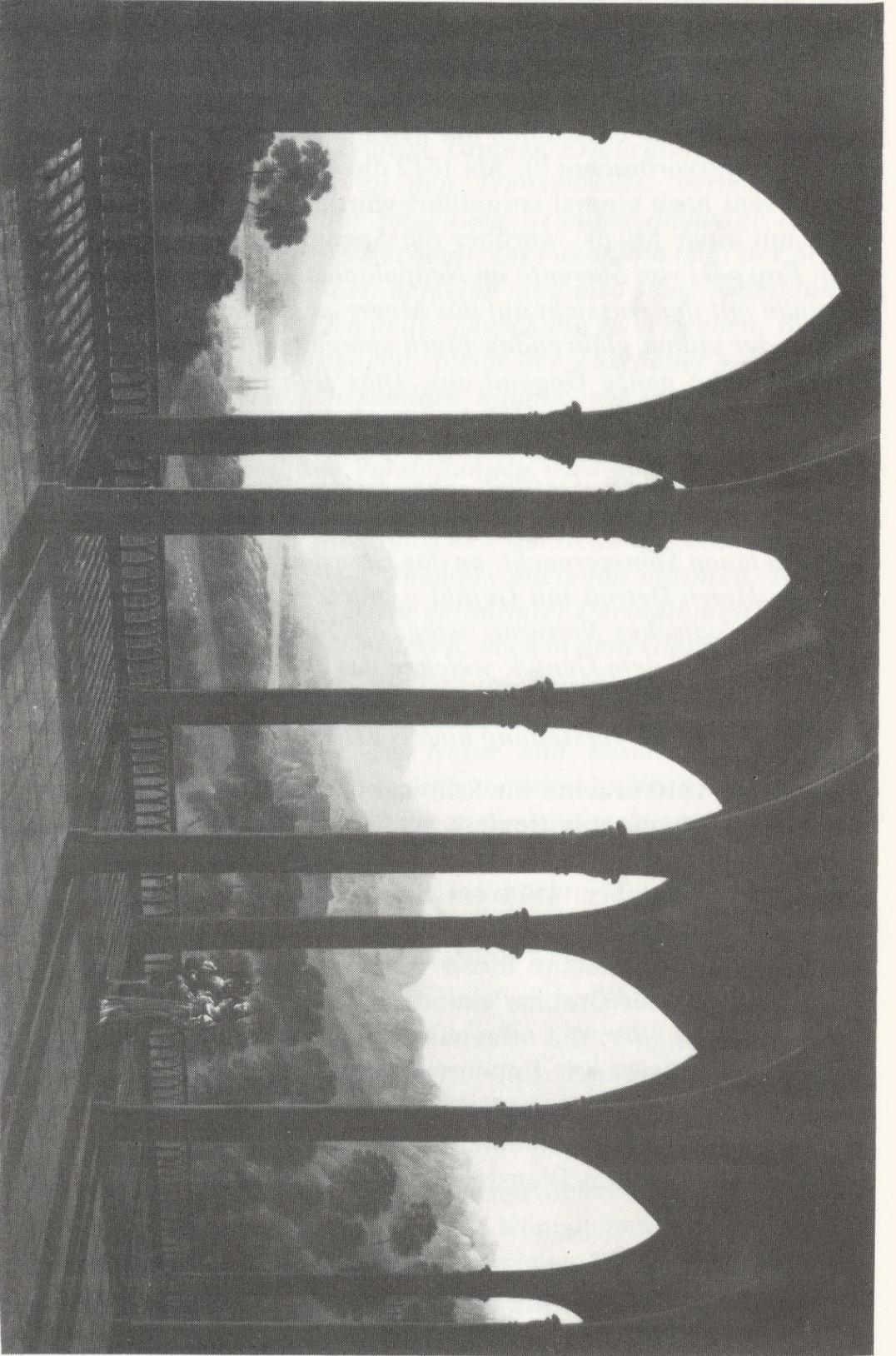
Ludwig Catel, ein für die Bühnenmalerei in Berlin um 1800 ebenfalls wichtiger Künstler, besprach den Zyklus von 1808 in der Spenerschen Zeitung sehr verständnisvoll, machte besonders den Fortschritt gegenüber dem kurz zuvor geschaffenen Rundpanorama von Palermo deutlich und empfahl Schinkel als Bühnenmaler ⁴⁹⁾. *Eine kräftige Lampen-Erleuchtung, sowohl vor dem Bilde als hinter demselben zu den Transparents, vermehren die Täuschung des Ganzen, welche aus folgenden Gründen diejenige der gewöhnlichen Panoramen zu übertreffen scheint: Im Panorama liegt der Standpunkt des Zuschauers im Bilde selbst, derselbe muß also seine Einbildungskraft anspannen, um sein eigenes Ich in die Täuschung zu verweben. Bei den hier erwähnten Vorstellungen hingegen, bleibt der Zuschauer wie bei den gewöhnlichen Bühnen, in einem besondern Raume, vor welchem sich der Zauber-Spiegel enthüllt, auf den sich das magische Blendwerk malt ... Bei dem bezaubernden Anblick dieser Vorstellungen wird einem jeden Kunstkenner der heimliche fromme Wunsch abgedrungen, daß doch unsre Bühnen bald ein Beispiel dieser Art der theatralischen Darstellung nachahmen und diese Vorzüge den Decorationen des Theaters aneignen möchten. Nicht in dem eiteln Prunk zwecklos übereinander gethürmter Decorationsstücke, von halsbrechenden Bergen, Bögen und Brücken, noch in dem Glanz der grünen, rothen und blauen transparenten Säulen, im Geschmack der Conditor-Aufsätze, kann der wahre Werth der Decorations-Malerei liegen. Kunstgemäße und richtige Darstellung der Natur und besonders gründliche Kenntniß der Landschaftsmalerei, welche unsern jetzigen Decorations-Malern gänzlich mangelt, sind die Bedingungen, unter denen diese schöne Kunst gedeiht, und eine Stadt sich solcher Kunstwerke erfreuen kann, die ihrem Geschmack Ehre machen. Mögten die Verächter der strengen Regeln der Perspektiv=Wissenschaft, welche ihre Unwissenheit hinter den Vorwand, daß strenge Befolgung derselben der Wirkung schade, verbergen, sich hier bei diesen richtig gehaltenen perspektivischen Zeichnungen endlich einmal überzeugen, daß sie ohne die gründliche Kenntniß dieser Wissenschaft ewig Laien in ihrer Kunst bleiben werden.* Catel macht sich hier zum Sprecher der von Schinkel vertretenen Bühnenreform. Seine Kritik richtet sich vor allem wohl gegen den Theatermaler Bartolomeo Verona.

1809 malte Schinkel eine zweite Folge solcher Schaubilder in größerem Format, dessen Ausstellung in einem Saal der Königlichen Ritter-Akademie in der Breiten Straße einen gewaltigen Erfolg erzielte. Die Motive waren nun das Innere des Mailänder Domes, Engelsbrücke, Engelsburg und Peterskirche in Rom, Baptisterium, Dom und Schiefer Turm in Pisa, der Ätna aus den Ruinen des Theaters von Taormina, S. Maria d'Aracoeli und das Capitol in Rom sowie Innenansicht der Peterskirche in Rom mit der Kreuzbeleuchtung ⁵⁰⁾. Eine bestimmte Absicht in der Reihenfolge dieser Motive läßt sich

übrigens nicht erkennen. Als Steigerung der Wirkung, zugleich aber auch mit dem Zweck der Idealisierung der Ansichten wurde an manchen Tagen die Vorführung durch eine musikalische Untermalung bereichert. Gropius schreibt darüber: *Die Einrichtung war getroffen, daß die Bilder an einigen oder 2 Tagen in der Woche mit Gesang begleitet wurden. Grell, Rungenhagen und andere der besten Quartettsänger hatten diese Musikbegleitung übernommen, die zusammen mit den Bildern einen nicht zu beschreibenden Eindruck hervorbrachte* ⁵¹). Als 1812 die bereits 1808 gezeigte Meeresgrotte bei Sorrent noch einmal vorgeführt wurde, bereicherte man die Darbietung auch mit einer Musik, worüber die Spenersche Zeitung folgenden Bericht gab: *Prospekt von Sorrento im Neapolitanischen, ist ein romantisch-felsigtes Gestade mit der Aussicht auf das Meer; es ist Nacht und der Vollmond, der sich in der stillen glänzenden Fluth spiegelt, gießt einen magischen Schimmer über die ganze Gegend aus. Dies Bild ist von vortrefflichem Effekt; der Felsen, auf dessen Höhe eine alte Ritterburg für die Seefahrer als Leuchtturm dient, ist, sowohl der Form als den Farbtönen nach, höchst malerisch und unübertrefflich schön ist der Horizont u. die Luftperspektive. Der Zuschauer glaubt sich unter einem milden Himmelsstrich, bei einer ruhigen lauen Sommernacht, an das Ufer des Meeres versetzt und die Musik des von Herrn Detroit mit Gefühl u. mit Zartheit gespielten Fortepiano, ein höchst melodisches Notturmo, wiegt die Zuhörer in eine so süße Behaglichkeit, daß er bei dem Genuß, welchen das Bild und die Musik ihm gewähren, sicherlich wünschen wird, denselben über das gewöhnliche Zeitmaß einer solchen einzelnen Vorstellung hinaus verlängert zu sehen* ⁵²).

Das Jahr 1810 brachte für Schinkel die Anstellung als Ober-Bauassessor. Die Serie der in eigener Regie vorgeführten *perspektivisch-optischen Schaubilder* wurde in diesem Jahr nicht fortgeführt. Er malte nur Einzelbilder für fremde Auftraggeber. 1811 entstand ein Entwurf eines Bühnenbildes für Spontinis Oper *Die Vestalin* ⁵³). Ulrike Harten vermutet, Schinkel habe ihn gemalt, um Iffland seine Ideen von Bühnenmalerei zu erläutern ⁵⁴). 1812 malte Schinkel für Gropius einen Zyklus von Architekturdarstellungen *Die sieben Weltwunder*, die offenbar anders aufgefaßt waren als die früheren Serien. Die erhaltenen Entwurfszeichnungen zeigen ein gestrecktes Format ⁵⁵). Auf die rahmenden Kolonnaden war also verzichtet. Im August 1813 nach dem Tod des Bühnenmalers Bartolomeo Verona trug Schinkel Iffland seine unentgeltlichen Dienste als Bühnenmaler an. Dieses Angebot nahm Iffland nicht an.

Um diese Zeit befaßte sich Schinkel auch intensiv mit der Malerei von Tafelgemälden. Er brachte eine Anzahl von Landschaften hervor, die teilweise sowohl durch den Bildbau wie durch das Kostüm der Staffage die Affinität zum Bühnenbild, wie es Schinkel vorschwebte, erkennen lassen. Ein Beispiel ist die *Landschaft mit gotischen Arkaden* von etwa 1812. Mit der Halle kann ein 1815 geschaffener romanischer Arkadengang in einem



*Abb. 7. K. F. Schinkel: Landschaft mit gotischen Arkaden.
Olgemälde, Staatl. Schlösser und Gärten Berlin, Schloß Charlottenburg.*

Bühnenbild für *Ariodan* von Mehul verglichen werden ⁵⁶). Der Sinn für festliche Aufzüge in historischem Kostüm läßt sich in verschiedenen Gemälden fassen, so in dem verlorenen Bild *Schloß am See* von 1814 ⁵⁷), in der *Mittelalterlichen Stadt an einem Fluß* von 1815 ⁵⁸), im *Erntefestzug* von etwa 1816 ⁵⁹) oder in dem *Triumphbogen* von 1817 ⁶⁰), wo der bühnenhafte Charakter des Vordergrundes nicht übersehen werden kann. Das verlorene Gegenstück zur *Mittelalterlichen Stadt an einem Fluß* von 1815, die *Griechische Stadt am Meer* ⁶¹), ist für das Thema Theater insofern wichtig, als am Fuß des von einem Tempel bekrönten Felsens ein Amphitheater liegt, vergleichbar der Situation des Theaters in Athen. Beide Gegenstücke waren von Schinkel als Hinweis auf Kulturleistungen der Vergangenheit gemeint, die für die Gegenwart vorbildlich sein sollten. Für ihn war mit der Vorstellung von griechischer Kultur die des Theaters engstens verknüpft, damals wenigstens, denn es fällt auf, daß in dem zehn Jahre späteren Hauptwerk *Blick in Griechenlands Blüte* ⁶²) ein Theater nicht mehr zum Bild der griechischen Stadt gehört.

Das ist kein Zufall, sondern bezeichnet ein gewandeltes Verhältnis zum Theater in der Zeit, in der Schinkel als Architekt — in dem ihm gesteckten Rahmen wenigstens — seine Vorstellung von künstlerisch gestaltetem Lebensraum effektiver und dauerhafter als auf der Bühne gestalten konnte. 1815 wurde Schinkel — wie allgemein bekannt — mit den zwölf Dekorationen zu Mozarts *Zauberflöte* erstmals für die Bühne tätig, was er sich schon lange gewünscht hatte. Die bedeutendsten Dekorationen hat er am Beginn seiner Tätigkeit als Bühnenbildner geschaffen, die bis 1829 dauerte ⁶³). In den ersten Jahren war Schinkel der Romantik noch eng verbunden. 1820 bricht abrupt die Reihe der romantischen Landschaftsgemälde ab, ja er distanzierte sich später ausdrücklich von ihnen. Die Praxis als Baumeister beeinflusste nun mehr und mehr sein Denken. Die Phantasien im gotischen Stil hören endgültig auf, und es beginnt mit dem Schauspielhaus die Reihe der klaren und harmonischen klassizistischen Bauten. Dieser Wandel äußert sich auch im Bühnenbild. Zu Recht ist in der Literatur geltend gemacht worden, daß die von Brühl verfolgte Tendenz zur reichen Ausstattung und zur historisch getreuen Architektur im Bühnenbild die kunstgeschichtlichen Kenntnisse Schinkels nutzte, dessen Phantasie aber nicht so recht beflügeln konnte. Daneben muß jedoch auch die Entwicklung Schinkels als ein Faktor berücksichtigt werden, der ein Nachlassen in der Qualität seiner Bühnenbilder erklärt.

In den gedankenreichen Entwürfen für die Museumsfresken, die 1828—1834 entstanden und die die menschliche Kultur in einem Zusammenhang darstellen, ist für das Theater kein Raum ⁶⁴). Im Entwurf für die Residenz eines Fürsten von 1835 ist zwar in dem gewaltigen Komplex von Bauten auch ein Theater vorgesehen, es liegt aber am Rande der Anlage und ist weder durch Lage, noch durch Größe oder Gestalt ausgezeichnet ⁶⁵).

Die von Friedrich Gilly geprägte Frühzeit und die anschließende eigentlich romantische Periode ist als die lange Vorbereitung für die relativ kurze Blütezeit der Bühnenmalerei von 1815 bis etwa 1820 zu betrachten. In den letzten zwei Jahrzehnten von Schinkels Schaffen stehen andere Ideen im Vordergrund.

Anmerkungen

- 1) Über Schinkels Wirken für das Theater unterrichtet am ausführlichsten Ulrike Harten: *Die Bühnenbilder K. F. Schinkels 1798—1834*. Phil. Diss. Kiel 1974. Vgl. auch: Klaus Wever: *Karl Friedrich Schinkels Position und Beitrag zur Reform des Theaterraums*. In: *Karl Friedrich Schinkel. Werke und Wirkungen*. Ausstellung im Martin-Gropius-Bau (Berlin), 13. März — 17. Mai 1981, S. 183—208; Thilo Eggeling: *Bühnendekorationen nach 1815*. In: *Karl Friedrich Schinkel. Architektur, Malerei, Kunstgewerbe*. Ausstellungskatalog, Orangerie des Schlosses Charlottenburg, 13. März — 13. September 1981, S. 269—289.
- 2) Karl Friedrich Schinkel: *Lebenswerk*. Paul Ortwin Rave: *Berlin I*. Berlin 1941 (Reprint München/Berlin 1981), S. 88—138.
- 3) Beispiele bei Hermann Schmitz: *Berliner Baumeister vom Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts*. 2. Aufl. Berlin 1925 (Reprint Berlin 1980).
- 4) Karl Friedrich Schinkel: *Lebenswerk*. Hans Kania: *Potsdam. Staats- und Bürgerbauten*. Berlin 1939, S. 3.
- 5) C. Schäffer und C. Hartmann: *Die königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick ... vom 5. December 1786 bis 31. December 1885*. Berlin 1886.
- 6) Theodor Fontane: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Berlin 1862, S. 64.
- 7) Harten — s. Anm. 1 — S. 178—181; Kat. Schinkel, Schloß Charlottenburg — s. Anm. 1 — Nr. 101 mit Abb.
- 8) Alfred Rietdorf: *Gilly. Wiedergeburt der Architektur*. Berlin 1940, Abb. 14.
- 9) Kat. *Schinkel*, Schloß Charlottenburg — s. Anm. 1 — Nr. 130 mit Abb.
- 10) Kat. *Schinkel*, Schloß Charlottenburg — s. Anm. 1 — Nr. 100 mit Abb.
- 11) August Grisebach: *Carl Friedrich Schinkel*. Leipzig 1924 (Reprint München 1981), Abb. 27.
- 12) Kat. *Schinkel*, Schloß Charlottenburg — s. Anm. 1 — Nr. 115 mit Abb.
- 13) Karl Friedrich Schinkel: *Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*. Hrsg. von Gottfried Riemann. Berlin 1979, S. 122 f.
- 14) Schmitz — s. Anm. 3 — Abb. 229—231; Alste Oncken: *Friedrich Gilly 1772—1800*. Berlin 1935 (Reprint Berlin 1981), Tf. 24a.
- 15) Oncken — s. Anm. 14 — Tf. 46—56.

- 16) Oncken — s. Anm. 14 — Tf. 54.
- 17) Eva Börsch-Supan: *Die Bedeutung der Musik im Werke Karl Friedrich Schinkels*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 34 (1971), S. 257.
- 18) Ernst Rudorff: *Aus den Tagen der Romantik*. Leipzig 1938, S. 125.
- 19) Hans Mackowsky: *Die Bildwerke Gottfried Schadows*. Berlin 1951, S. 139, Nr. 89.
- 20) Schäffer und Hartmann — s. Anm. 5. 1805 erschien vom gleichen Verfasser in Halle *Iphigenie in Tauris*, Trauerspiel in 5 Akten.
- 21) Helmut Börsch-Supan: *Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786—1850*. Berlin 1971, 1802 Nr. 323.
- 22) *Bretter die die Welt bedeuten. Entwürfe zum Theaterdekor und zum Bühnenkostüm*. Ausstellung der Kunstbibliothek Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1978/79, Nr. 131 mit Abb.
- 23) Friedrich Frick: *Die Marienburg in Preußen*. Berlin 1799
- 24) Kat. *Schinkel*, Schloß Charlottenburg — s. Anm. 1 — Nr. 119 mit Abb.
- 25) Kat. *Schinkel*, Schloß Charlottenburg — s. Anm. 1 — Nr. 330 mit Abb.
- 26) Rietdorf — s. Anm. 8 — Abb. 123.
- 27) Kat. *Schinkel*, Schloß Charlottenburg — s. Anm. 1 — Nr. 138 mit Abb.
- 28) Helmut Börsch-Supan: *Die Pfaueninsel*. Berlin 1976.
- 29) Kat. *Schinkel*, Schloß Charlottenburg — s. Anm. 1 — Nr. 228 mit Abb.
- 30) Kat. *Schinkel*, Schloß Charlottenburg — s. Anm. 1 — Nr. 131 mit Abb.
- 31) Grisebach — s. Anm. 11 — Abb. 7.
- 32) Riemann — s. Anm. 13 — S. 51
- 33) Riemann — s. Anm. 13 — S. 27, 32, 36—38, 96.
- 34) Riemann — s. Anm. 13 — S. 80, 91—93, Abb. 90.
- 35) Riemann — s. Anm. 13 — S. 20.
- 36) Riemann — s. Anm. 13 — S. 99.
- 37) Riemann — s. Anm. 13 — S. 90 f.
- 38) Riemann — s. Anm. 13 — S. 88 f.
- 39) Riemann — s. Anm. 13 — S. 120.
- 40) Mario Zadow: *Karl Friedrich Schinkel*. Berlin 1980, S. 51—56, berichtet am anschaulichsten über die Dioramen Schinkels.
- 41) *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen (Spencersche Zeitung)*, 1808, Nr. 149 f., 155.
- 42) Alfred von Wolzogen: *Aus Schinkels Nachlaß*. Bd. 2. Berlin 1862 (Reprint Mittenwald 1981), S. 344, nach Mitteilung von Carl Gropius.
- 43) Mehrere abgebildet bei Carl von Lorck: *Karl Friedrich Schinkel*. Berlin 1939, S. 13, 18 f., 21.
- 44) Ausführlich beschrieben bei Franz Kugler: *Karl Friedrich Schinkel*. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit. Berlin 1842, S. 140—146.
- 45) 29. Dezember 1808.
- 46) Wolzogen — s. Anm. 42 — S. 345.
- 47) Rave — s. Anm. 2 — S. 84, Abb. 34.
- 48) Rave — s. Anm. 2 — S. 122, Abb. 54.
- 49) 29. Dezember 1808.
- 50) Wolzogen — s. Anm. 42 — S. 345. Vorzeichnungen im Kupferstichkabinett und der Sammlung der Zeichnungen, Berlin (Ost), SM IV/10, IV/57, IV/13, IV/59.
- 51) Wolzogen — s. Anm. 42 — S. 345.
- 52) Nr. 140, 21. November 1812.

- 53) Riemann — s. Anm. 13 — S. 211, Abb. 145.
- 54) Harten — s. Anm. 1 — S. 34.
- 55) Lorck — s. Anm. 43 — Abb. S. 17 f.; Kugler — s. Anm. 44 — S. 148 f.
- 56) Nicht veröffentlicht. Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen, Berlin (Ost), SM XXIIc/105.
- 57) Günther Schiedlausky: *Karl Friedrich Schinkel*. Burg 1938, Abb. 4 (Abbildung der 1945 vernichteten Kopie von Ahlborn). Eine Zeichnung von Blechen nach dem Gemälde ist im Katalog der Charlottenburger Schinkel-Ausstellung von 1981 — s. Anm. 1 — abgebildet (Nr. 181).
- 58) Kat. *Schinkel*, Schloß Charlottenburg — s. Anm. 1 — Nr. 180 mit Abb.
- 59) Kat. *Schinkel*, Schloß Charlottenburg — s. Anm. 1 — Nr. 182 mit Abb.
- 60) Kat. *Schinkel*, Schloß Charlottenburg — s. Anm. 1 — Nr. 191 mit Abb.
- 61) Kat. *Schinkel*, Schloß Charlottenburg — s. Anm. 1 — Abb. 52.
- 62) Das Original ist seit 1945 verschollen. Kopie von Wilhelm Ahlborn in der Nationalgalerie Berlin. Kat. *Schinkel*, Schloß Charlottenburg — s. Anm. 1 — Nr. 204 mit Abb.
- 63) Die Signatur Schinkels auf dem Entwurf zu *Die deutschen Herren von Nürnberg* von K. A. Frhr. von Lichtenstein (1834) im Düsseldorfer Kunstmuseum ist unecht. Das Blatt trägt außerdem die echte Signatur *Wittich*. Harten — s. Anm. 1 — S. 226.
- 64) Kat. *Schinkel*, Schloß Charlottenburg — s. Anm. 1 — Nr. 207, Abb. S. 30—33.
- 65) Karl Friedrich Schinkel: *Lebenswerk*. Goerd Peschken: *Das architektonische Lehrbuch*. München/Berlin 1979, Abb. 255 f.