

Zur Entstehungsgeschichte von Schinkels Entwürfen für die Museumsfresken

Schinkels Entwürfen für die Museumsfresken ist ein unglückliches Schicksal beschieden gewesen. Ausgeführt wurden sie erst auf Veranlassung Friedrich Wilhelms IV. von mittelmäßigen Künstlern nach Schinkels Tod. Der poetische Gehalt der Bilder, auf diese Weise in seiner Wirkung abgeschwächt, war schon den meisten Zeitgenossen nicht recht verständlich gewesen, weil sich mit den Handbüchern der Mythologie eine schlüssige Deutung nicht ermitteln ließ. Die Kunstgeschichte, die Schinkels Malerei ohnehin vernachlässigt hat, kümmerte sich kaum um die in der Geschichte der Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts ziemlich isoliert dastehenden Bilder. Auch heute noch wird pauschal abwertend über die Entwürfe geurteilt, ohne daß die Kritiker eine auf Schinkels poetische Intention eingehende Begründung vorbringen. Die Fresken wurden 1945 schwer beschädigt. Die Reste entfernte man 1953.

Von den sechs überaus sorgfältig in Gouachetechnik gemalten Entwürfen Schinkels überdauerten nur die beiden kleinsten, die für die Schmalwände der Vorhalle bestimmten, den Krieg¹. Diese und die beiden Entwürfe für die obere Galerie sind vor 1931 farbig reproduziert worden², die beiden Hauptbilder jedoch nicht, so daß hier von der Farbigkeit keine Vorstellung mehr zu gewinnen ist.

Unter den Zeitgenossen Schinkels, die die Entwürfe entschieden bewundert haben, befanden sich nicht nur der Fürst Pückler und Bettina von Arnim³, denen man allenfalls unkritischen Enthusiasmus vorwerfen könnte, sondern auch so klar sehende Gelehrte wie Waagen⁴ und Kugler⁵. Letzterer begann 1833 seine programmatisch mit dem Blick auf Schinkels Bau so genannte Kunstzeitschrift »Museum«, wohl die beste, die es damals in Deutschland gab, mit einem Artikel über die Entwürfe für die Fresken und hoffte, damit etwas für ihre Ausführung tun zu können. Ebenfalls mit dem Blick auf das Museum übrigens und die den Bau bekronenden Figuren nannte Max Schasler seine seit 1855 erschienene Zeitschrift »Die Dioskuren«.

Diesen Geistern war Schinkels Museumsbau gleichsam eine Kathedrale für die Kunst. So hatte Schinkel selbst seinen Bau neben dem Dom und gegenüber dem Schloß verstanden, und nur so ist der Aufwand an Raum für

Vorhalle und Rotunde sowie an bildlicher Ausstattung für das Ganze zu verstehen.

Man mag die Aussage von Bettina von Arnim in einem Brief vom 7. Mai 1828, Schinkel habe seinen Abschied von der Oberbaudeputation fordern wollen, um diese Fresken selbst zu malen, bezweifeln⁶. Tatsache ist, daß Schinkel 1827 ein – 1945 zerstörtes und nicht publiziertes – Bild mit lebensgroßen Figuren, »Ein Knabe und ein Mädchen neben einem antiken Relief, mit einem Vogel und einem Vogelnest beschäftigt«, als Vorbereitung für die Museumsfresken gemalt hat⁷.

Die Planungsgeschichte dieses wichtigen Werkes, der zentralen Aufgabe, die sich Schinkel als Maler in der zweiten Hälfte seines Lebens stellte, erstreckt sich über mehr als zehn Jahre. Dies ist für Schinkel, der gewohnt war, rasch zu erfinden, ein ungewöhnlich langer Zeitraum.

In seinem den ersten fünf Zeichnungen des Museums beigegebenem Aufsatz vom 8. Januar 1823 schreibt Schinkel: »Die Halle kann mit der Zeit auf der hinteren Wand mit einer Reihe von Mauerbildern verziert werden, etwa mit einem Zyklus aus der Bildungsgeschichte des Menschengeschlechtes, welches eine Aufgabe wird, an der

¹ Katalog Karl Friedrich Schinkel 1781–1841, Staatliche Museen zu Berlin, 1980/1981, Nr. 233, 234.

² Katalog Karl Friedrich Schinkel. Architektur, Malerei, Kunstgewerbe, Berlin, Schloß Charlottenburg 1981, Nr. 207 b–e.

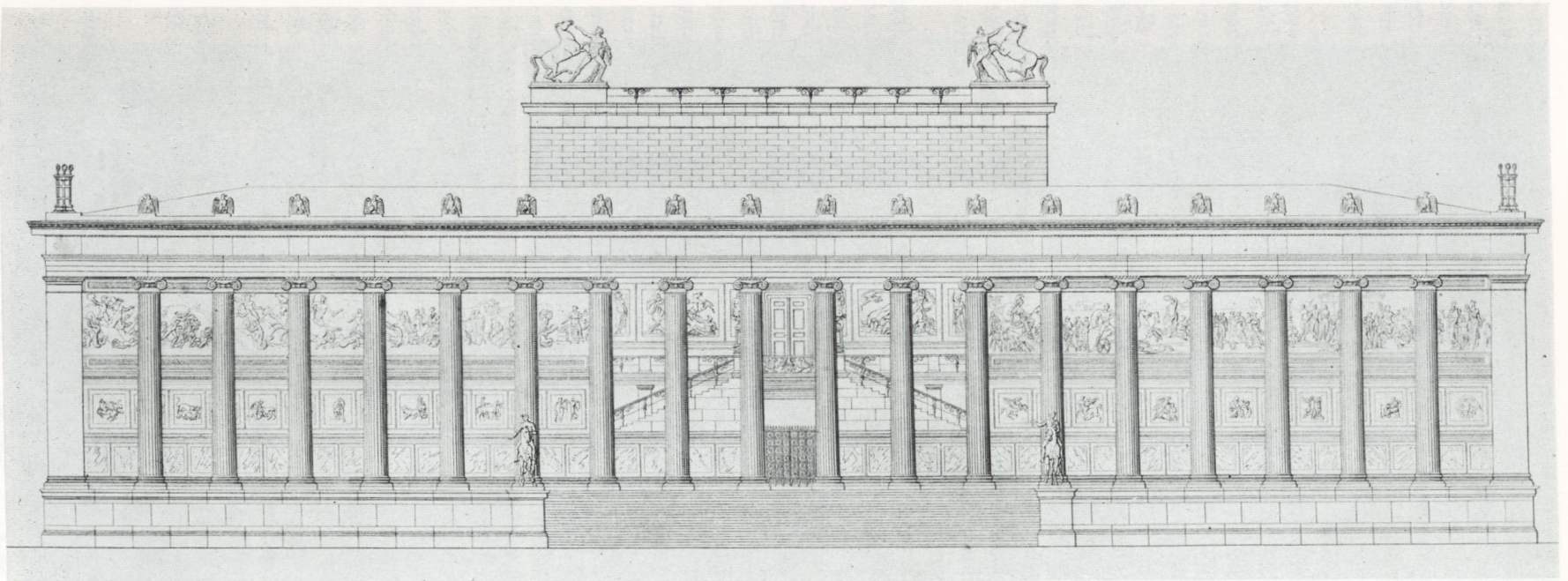
³ Bettinas Aufsatz über die Entwürfe erschien zuerst anonym in: Andeutungen über Landschaftsgärtnerei verbunden mit der Beschreibung ihrer praktischen Anwendungen in Muskau vom Fürsten Pückler-Muskau, Berlin 1834, S. 231–250.

⁴ Gustav Friedrich Waagen, Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler, Berliner Kalender 1844, S. 383–394 (Reprint hersg. von Werner Gabler, Düsseldorf 1980).

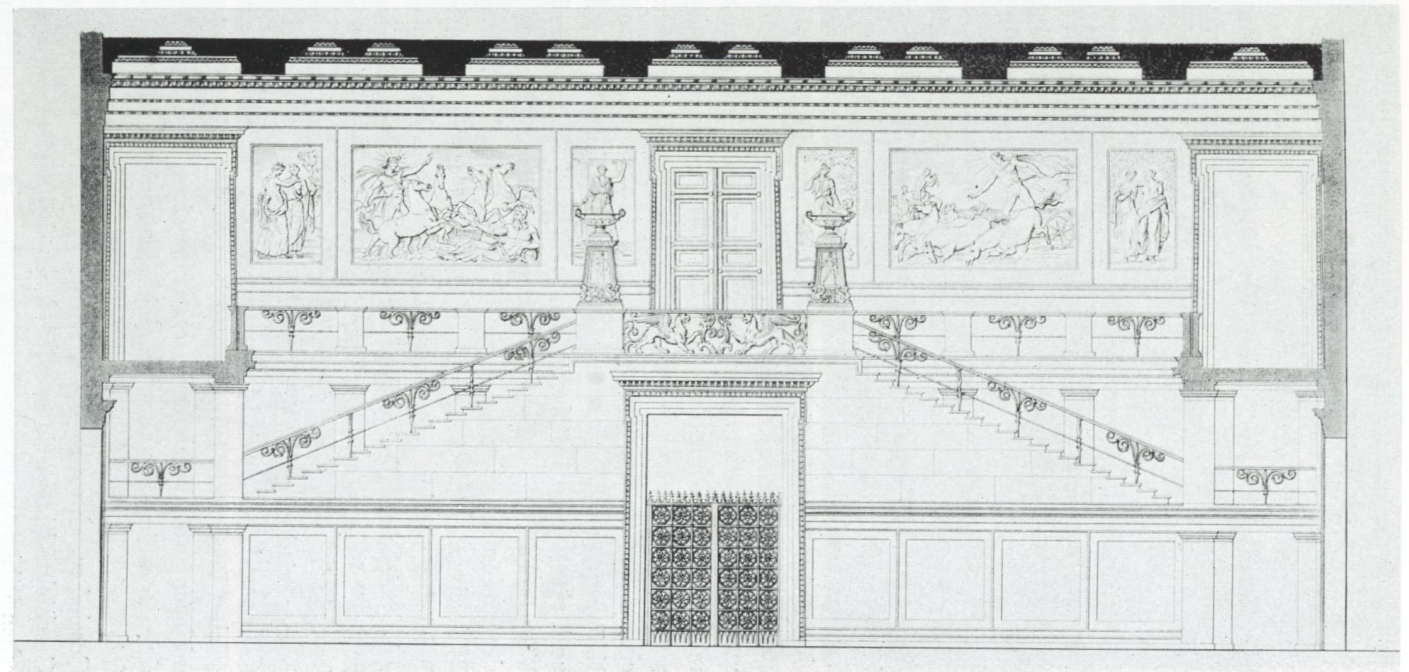
⁵ Franz Kugler, Schinkels Gemälde für die Vorhalle des Museums zu Berlin, Museum IV, 1836, S. 113–119; derselbe, Karl Friedrich Schinkel, Hallesche Jahrbücher 1838, Sp. 1636–1640; als eigene Schrift 1842 in Berlin erschienen mit dem Titel: Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit (S. 110–120).

⁶ Achim und Bettina in ihren Briefen, hrsg. von Werner Vordtriede, Frankfurt 1961, S. 734.

⁷ Alfred von Wolzogen, Aus Schinkels Nachlaß, II, Berlin 1862, S. 328, B 1.



1. Carl Friedrich Thiele nach Schinkel, Vorhalle des Museums, Detail, Sammlung architektonischer Entwürfe.



2. Carl Friedrich Thiele nach Schinkel, Vorhalle des Museums, Detail, Sammlung architektonischer Entwürfe.

sich bedeutende Talente, die Seine Majestät für würdig dafür erachten, in ihrem ganzen Umfange zeigen könnten«⁸ (Abb. 1). Wer Schinkels Zielstrebigkeit und Diplomatie kennt, der weiß, daß er natürlich von Anfang an zumindest den Entwurf dieser überaus wichtigen Bilder, die die Kunstpflege in einem Gedankensystem verankern sollten, sich selber vorbehielt. So hat er denn auch bei dem Aufriß der Vorhalle bereits eine Komposition in zarten Umrissen angegeben, deren Thematik sich stellenweise genau erkennen läßt. Die gleiche Komposition ist in der bekannten Schrägsicht des Museums vom Zeughaus aus zu erkennen. Schinkel hat hier also nicht bloß beliebige Figuren zur Füllung der Flächen skizziert.

Links beginnt die Komposition mit den Giganten, die Steine auf Fliehende werfen. Zeus in einem Viergespann kämpft mit einem Blitzbündel gegen die Giganten. Dann folgen das Pflanzen eines Baumes und ein Altar, auf dem Feldfrüchte geopfert werden. Kultur, die nach der Besiegung der Kräfte des Chaos möglich wird, ist also zuerst die Landwirtschaft. Auf der rechten Seite erkennt man eine thronende Athena, dann einen in einem Zweigespann nach rechts fahrenden Krieger, eine Gestalt mit einem Siegerkranz, Frauen mit Musikinstrumenten und Kränzen, die Gruppe der Grazien vor einem Tempel und ein Lehrer im Kreise seiner Schüler, Künste und Wissenschaft also. Es folgen drei weibliche Gestalten, deren Sinn schwer zu erraten ist. Der Inhalt des zweiten Bildes ist also die Entwicklung der Kultur, die über die Befriedigung der primitiven Lebensbedürfnisse hinausgeht, nachdem die siegreiche Beendigung eines Krieges gegen äußere Feinde die Voraussetzung dazu geschaffen hat, ein Thema, das Schinkel seit den Befreiungskriegen immer wieder beschäftigte.

Gillys und Schadows Münzfries muß als Vorbild für ein solches Programm genannt werden. Auch in der Rhythmisierung der Fläche mit relativ wenigen Figuren läßt sich der Münzfries zum Vergleich heranziehen; ihre Abfolge tritt in Beziehung zur Reihung der Säulen. Dieses Geschehen, das von der mythischen Vorzeit bis in die Geschichte hineinreicht, wird — wie bei vielen romantischen Bilderpaaren mit Zeitthematik — in einen anderen Zeitrhythmus eingebettet, den des stetigen Wechsels der Tageszeiten, dargestellt in der Galerie neben der Mitteltür durch Helios, der mit seinem Viergespann aus dem Meer auftaucht und wieder in ihm verschwindet (Abb. 2). Schinkel wird dabei an die Pferde vom Ostgiebel des Parthenons gedacht haben. Links erscheint, am Boden sitzend, Okeanos; mit den Frauen rechts sind vielleicht die Okeaniden gemeint. In schmalen Feldern waren weibliche Gestalten vorgesehen, einzeln oder paarweise, vermutlich Musen oder Personifikationen der Künste. Links neben dem mittleren Portal scheint eine Architektura-

geplant zu sein. Von Anfang an wollte Schinkel die Umhüllung der Kuppel mit den plastischen Gruppen von Kastor und Pollux schmücken, Söhnen des Zeus, die von den Menschen in Notsituationen angerufen werden. Diese berühmtesten Helden der Griechen waren als Sternbilder an den Himmel versetzt worden. Ihre Aufstellung auf dem Dach sollte die Verklammerung des Menschlichen mit dem Himmlischen sinnfällig machen.

Nach diesen ersten Ideen von 1823 scheint die Planung zunächst geruht zu haben. Das nächste Zeugnis für die Beschäftigung Schinkels mit dem Projekt ist das schon erwähnte Bild »Ein Knabe und ein Mädchen neben einem antiken Relief mit einem Vogel und einem Vogelnest« von 1827. Das Nest ist wohl als Beispiel für die Architektur der Tierwelt und neben dem antiken Relief — dem Vorbild der Antike — als Sinnbild für die Ursprünge der Kunst zu verstehen. Die gleiche Bedeutung dürfte ein um 1820 gezeichneter Entwurf für ein Gruppenbildnis der Kinder Schinkels besitzen⁹. Vielleicht hat Schinkel die Komposition von 1827 als Zweifigurengruppe für die obere Galerie vorgesehen.

»Oktober 1828« ist der Gouacheentwurf für die linke Hälfte der Vorhalle bezeichnet (Abb. 3). Das Thema ist: Jupiter und die neue Götterwelt. »Die Entwicklung der Weltkräfte (als Wesen ethischer Bedeutung) von der Nacht zum Licht«, wie Wolzogen schreibt¹⁰. Hier sind Ideen aus dem ersten Entwurf für die Vorhalle und für die obere Galerie zusammengezogen. Zeus ist hier wie dort das Ordnung schaffende Prinzip am Anfang einer Entwicklung. Die Giganten sind durch Saturn ersetzt, der nach links aus dem Bild strebt, also kampfflos entweicht. Offensichtlich ist die Verwandtschaft der beiden Erfindungen des Helios. Die Komposition des neuen Entwurfes mit seinen in hinreißender Bewegung angeordneten schwebenden Figurenketten, dem Auf und Ab der Richtungen, den unterschiedlichen Größen der Gestalten und dem Kontrast zu dem ruhigen Rhythmus der Säulen ist freilich von der ersten Idee mit ihrer Folge strenger gesonderter Szenen grundverschieden. Auch spielt sich nun das Geschehen in den Lüften ab. Die im ganzen von links nach rechts ansteigende Tendenz der Bewegung läßt an eine Giebelkomposition denken. Es störte Schinkel nicht, daß die Dioskuren nun auch im Fresko vorkommen.

Es ist schwer, die Anregungen für die Komposition nachzuweisen. Guido Renis »Aurora«, die Schinkel 1824 in

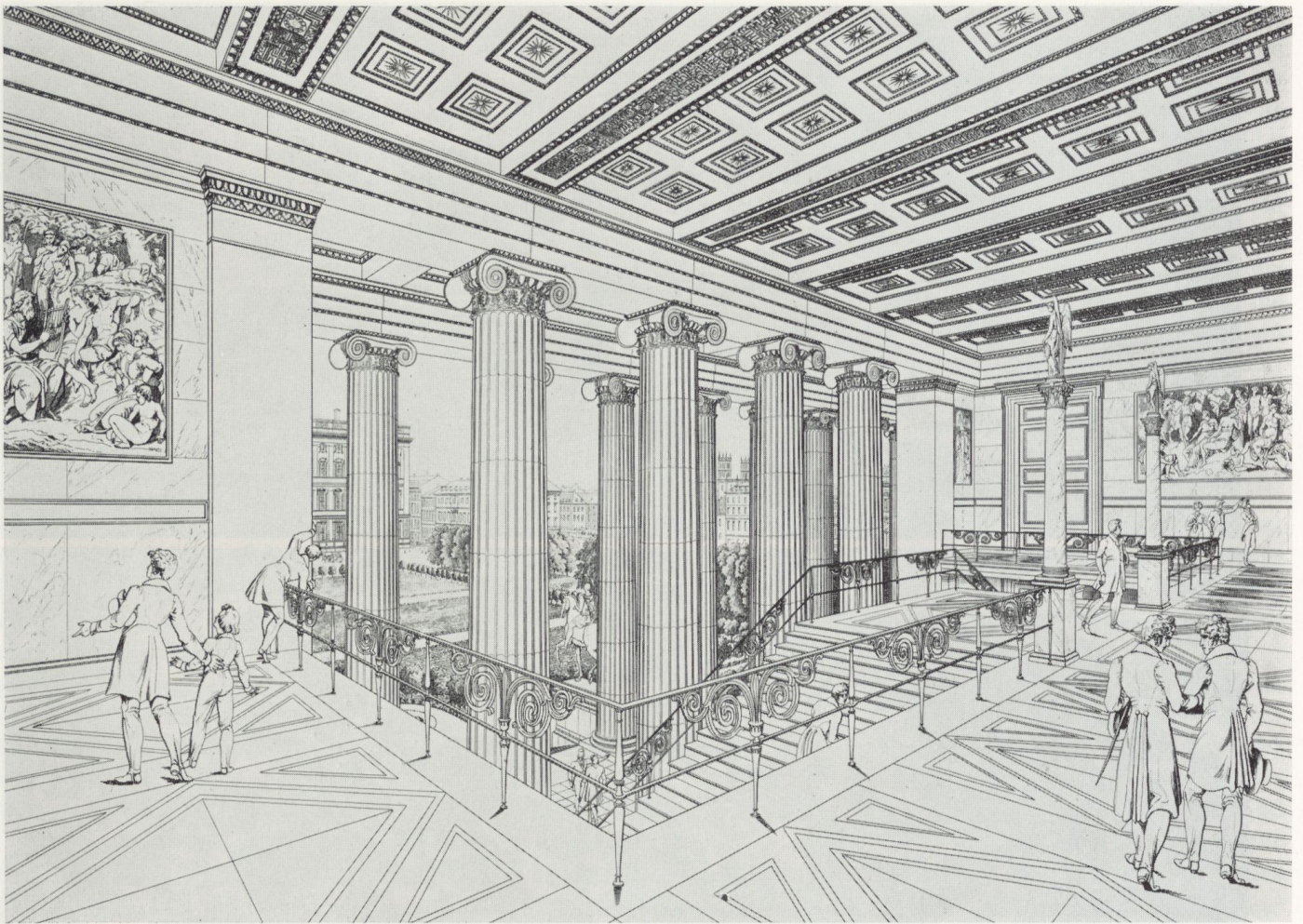
⁸ Paul Ortwin Rave, Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, Berlin I, Berlin 1941, S. 31.

⁹ Paul Ortwin Rave, Karl Friedrich Schinkel, München, Berlin 1953, Abb. 8, ohne Besitzangabe.

¹⁰ Wolzogen 1862, S. 331, C 10.



3. Karl Friedrich Schinkel, Jupiter und die neue Götterwelt, ehem. Schinkel-Museum.



4. Hans Fincke nach Schinkel, Galerie der Haupttreppe des Museums, Sammlung architektonischer Entwürfe.

Rom sah oder widersah¹¹, dazu die berühmten pompejanischen Tänzerinnen im Neapeler Museum, von denen es im Schinkel-Museum gezeichnete Kopien gibt¹², können angeführt werden. Andere Züge der Bilderfindung, die eigenartige Körpermelodik, durch die sich die Einzelgestalt einer übergreifenden Kompositionsfigur unterordnet, sind kaum ohne die manieristische Malerei Italiens denkbar.

Schinkel wollte sich im Anschluß an dieses Werk mit dem Entwurf der rechten Hälfte beschäftigen. Der Termin der Eröffnung rückte in greifbare Nähe, und es lag auf der Hand, daß eine Ausführung des Bilderschmuckes dem König abgerungen werden mußte, solange das Interesse für das Museum noch frisch war.

Nicht nur die zunehmende Trägheit des Königs war zu überwinden. Schinkel mußte sich jetzt mit seinen Vorstellungen von Figurenmalerei gegenüber dem allgemeinen Enthusiasmus für die Düsseldorfer Schule behaupten, die gerade auf der Akademieausstellung von 1828 einen triumphalen Erfolg errungen hatte und neue Rich-

tungen für eine Entwicklung der Kunst wies. Wenige Jahre früher wäre es für ihn leichter gewesen, seine Ideen durchzusetzen. Schinkel fühlte sich sicherlich auch gedrängt, seinen Museumsbau mit Bildern zu schmücken, die den der Vollendung nahen Fresken von Cornelius in den beiden Festsälen der Glyptothek in München ebenbürtig an die Seite treten konnten. An einer Fortsetzung seiner Entwurfsarbeit wurde Schinkel durch andere Aufgaben gehindert. Am 1. Juli 1829 schrieb er an Rumohr: »Die geistige Badekur, welche ich in diesem Sommer auszuführen dachte, indem ich die zweite Hälfte der Freskobilder in dem Portikus des Museums nach meiner Weise zu malen versuchte — d. h. wohl nur als Entwurf —, ist leider durch unsägliche Abhaltungen vereitelt worden«¹³.

¹¹ Karl Friedrich Schinkel. Reisen nach Italien, hrsg. von Gottfried Riemann, Berlin 1979, S. 179.

¹² Schinkel-Museum, Mappe XLVIII, 45, 47, 48, 49, 55.

¹³ Rave 1941, S. 61.

Schinkel meint vermutlich seine Arbeit in der Kommission zur Einrichtung des Museums.

Er zeichnete jedoch 1829 für seine Sammlung architektonischer Entwürfe das Blatt mit dem Blick von der oberen Galerie durch die Säulen der Vorhalle auf den Lustgarten (Abb. 4), eine Zeichnung, die an Großartigkeit der Anlage in dem ganzen Werk nicht ihresgleichen hat und in ihrer bildlichen Überzeugungskraft die ästhetische Funktion der ausgemalten Vorhalle vor Augen führen sollte¹⁴. Der Besucher des Museums kann die Betrachtung gedankenreicher Gemälde, die — mit pädagogischer Absicht — auf den Kunstgenuß im Museum selbst einstimmen, mit dem Blick auf die wirkliche Stadt als Ziel aller Kulturarbeit verbinden. Schinkels Zeichnung scheint den Zweck gehabt zu haben, für diese ihm wesentliche Idee zu werben, und er bot hierfür die ganze Suggestionskraft seiner Zeichenkunst auf.

Es ist schwer zu entscheiden, ob die beiden sichtbaren Bilder, das ungefähr quadratische an der Außenwand links mit einem griechischen Sänger, dem Hirten lauschen, und eine an den Parnass erinnernde Darstellung an der westlichen Seitenwand, zu einem ausgearbeiteten Programm gehörten. Wahrscheinlich existierte ein solches Programm noch nicht in ausgearbeiteter Form; den Bildern läßt sich jedoch entnehmen, daß Schinkel in der oberen Galerie ein die Künste behandelndes Thema vorsah. Das hätte der Planung von 1823 ungefähr entsprochen. In dem Bild mit dem Sänger schlägt sich die Erinnerung an Schicks »Apollo unter den Hirten« nieder. Schinkel hatte das Gemälde 1824 in Stuttgart bewundert. Im Katalog der am 19. September 1830 — also sieben Wochen nach der Einweihung des Museums — eröffneten Akademieausstellung — Schinkel befand sich damals in Oberitalien — ist als Nr. 525 von ihm eine »Große farbige Zeichnung zu einem für die Säulenhalle des Königl. Museums bestimmten allegorischen Gemälde« aufgeführt, offenbar der Entwurf für die linke Hälfte. Merkwürdigerweise findet sich unter den zeitgenössischen Äußerungen, vor allem in den Ausstellungskritiken, keinerlei Resonanz, so daß vermutet werden muß, Schinkel habe seinen Entwurf doch nicht öffentlich zur Diskussion gestellt. Über die Gründe lassen sich nur Spekulationen anstellen. Gezeigt wurde jedoch vermutlich der Stich von Hans Fincke für das 1831 erschienene Heft der Sammlung architektonischer Entwürfe mit der Perspektive von der oberen Galerie¹⁵.

Der Entwurf für das Fresko der rechten Hälfte ist Januar 1831 datiert (Abb. 5). Schinkel kam also erst nach der Eröffnung des Museums, mehr als zwei Jahre nach der Vollendung des Entwurfes für die linke Hälfte, zur Ausführung des Gegenstückes. Das Thema ist: »Entwicklung des Lebens auf der Erde vom Morgen zum Abend,

in vier Tableaux, an die vier Jahres- und Tageszeiten anknüpfend«, wie Wolzogen es formuliert¹⁶. Der Entwicklung von der Nacht zum Morgen links folgt als Fortsetzung rechts die vom Morgen zur Nacht auf irdischer Ebene.

Ich glaube nicht, daß Schinkel damals nur eine schon längst in seinem Kopfe fertige Idee durchgestaltete, sondern daß er neu ansetzte, denn zwischen der linken Hälfte und der rechten gibt es formal und inhaltlich Brüche. Während links ein Figurenzug dargestellt ist, der sich zielstrebig zur Mitte des Baues hin entwickelt, wird im rechten Bild eine relativ schwache, nur im Inhaltlichen abzulesende Entwicklung von links nach rechts durch eine strenge Symmetrie mit einer eigenen Bildmitte überlagert, die durch Pegasus über dem Kastalischen Quell gebildet wird. Es scheint, als ob Motive, die eigentlich für die obere Halle vorgesehen waren, hier verwendet worden sind.

Um die Fülle seiner Einzelerfindungen unterzubringen, macht er den Fries gleichsam zweistöckig. Die arabeskenartige Kompositionsweise wird weitgehend aufgegeben. Maßstäbliche Unterschiede der Figuren sind jetzt nur durch räumliche Entfernung, nicht auch durch den Rang der dargestellten Wesen motiviert. Man könnte einwenden, dies sei eben der Unterschied zwischen Himmel und Erde; aber die formale Diskrepanz der beiden Hälften ist damit nicht erklärt.

In Schinkels Nachlaß gibt es das aus mehreren Notizzetteln zusammengeheftetes Konvolut »Andeutungen und Entwürfe zu großen Figurenkompositionen verschiedenen Inhalts, zumeist auf die Museumsbilder sich beziehend«. Unter diesen schriftlichen Aufzeichnungen findet sich ein Blatt, auf dem Schinkel Gedanken für eine frühere Fassung der rechten Hälfte, wie sich vermuten läßt, notiert hat, denn die hier genannten Motive passen besser als Gegenstück zum linken Fries. Eine Anzahl von Themen begegnet in dem Entwurf von 1830/31, so daß sich diese Notiz nicht gut auf die linke Hälfte beziehen kann. Für das Verständnis von Schinkels Phantasietätigkeit und ihren poetischen Ursprung scheint übrigens wichtig, daß die gleichsam sprudelnden Einfälle nicht in bildlichen Skizzen, sondern in schriftlichen Notizen festgehalten sind. Der Text lautet:

»Großer Triumphzug durch die Wolken über ihnen die Sternbilder am blauen Horizont Schiffe golden über purpur ruhender Fläche mit bekränzten Götterbildern, Genien mit Instrumenten andere mit Palmzweigen mit

¹⁴ Schinkel-Museum, Mappe XXIb, 54, Kat. Schinkel 1980/81, Nr. 222 mit Abb.

¹⁵ Nr. 917.

¹⁶ Wolzogen 1862, S. 332, C II.



5. Karl Friedrich Schinkel, Entwicklung des Lebens auf der Erde vom Morgen zum Abend, ehem. Schinkel-Museum.

6. Karl Friedrich Schinkel,
Uranus und der Tanz der
Gestirne, Kupferstichkabinett
und Sammlung
der Zeichnungen, Berlin (Ost).



Blasebälgen um die Wolken auseinanderzujagen mit Schwärmen von Vögeln die sie vor sich her jagen — von Zeit zu Zeit eine Muse, in sich eine Gruppe, herauf gebaut. — Thieren göttlichen Ursprungs, Adler, Sphingen, Löwen, Greifen. Blaue Gipfel die von unten durch die Wolken auftauchen mit goldenen Früchten. Hesperiden pp — In der Mitte der Wipfel des Parnasses mit einem Kranz von Wolken umlagert perspektivisch gehalten. Nymphen bereiten ein Fest. Die in gleichen Weiten angeordneten Lorbeerbäume werden mit trefflichen Blumen und Fruchtschnüren behangen, niedriges Gefels taucht im Hintergrunde hervor, auf denen brennende Blütenbäume, goldene Leitern auf denen die Genien Zweige abschneiden. Am Horizont Diana und Luna mit ihrem Hirsch-bespannten Wagen gelagert gegenüber Aurora. Auf der Spitze des Berges der Thron des Apollos von reicher Skulptur weißer Marmor, im Mondschein und Morgenroth schon von Lorbeer umschattet goldene Leier angelehnt die Instrumente der Musen und im Rasen liegend ganz im Vordergrund ein Marmorbecken mit Basreliefs das sich im Halbrund am Berg hinzieht und den kastalischen Quell einfaßt der goldene Wellen hat von dem Basrelief gehn Marmor Stufen unter das Wasser auf welchen Nymphen zum Theil vom Wasser umspült mit bronzenen und goldenen Krügen Wasser schöpfen und es den höher stehenden reichen die es anderen zulangen, welche es hinauftragen und so ist der

Berg bevölkert — Pegasus geschmückt von Nymphen gehalten. Jenseits Künstler die von Genien auf Triumphbaaren getragen werden auch mit Musik begleitet die Wappen ihrer Fürsten und Vaterländer. Vögel die im Schnabel Kränze tragen. Genien mit Weihrauchfässern die sie über sich schwingen oder mit Frucht und Blütenzweigen. oder mit goldenen Verdienst-Kronen durch die sie Lorbeern winden und auf weißem Marmoraltar mit Bildhauerverzierung sitzend sich selbst krönend. oder fabelweiß Thiere belehrend so Hunde, oder ein Zyklus von Fabeln durch welche die Kunst vorgestellt wird.«

Schinkel hat auch die zweite ausgeführte Fassung durch mehrere schriftliche Notizen vorbereitet. Auf einem dieser Blätter — Blatt 5 — heißt es in einem anscheinend frühen Stadium der Planung: »Der Frieß kann fortgesetzt werden um die Ecke. Die Ecke vielleicht das Elisium.« Das Todesmotiv war also noch nicht vorgesehen. Schinkel scheint damals erst eine Ausmalung der Schmalseiten ins Auge gefaßt zu haben, denn es heißt weiter: »in diesem Fall ist ein besonderer Gegenstand für die kurze Seite der entgegen gesetzten Composition zu erfinden.« Schinkel hat dann in der Tat die »November 1831« datierte Komposition »Uranus und der Tanz der Gestirne« (Abb. 6) dem linken Fries gleichsam als Overture nachträglich vorgeschaltet¹⁷, wogegen das »Januar

¹⁷ Wolzogen, 1862, S. 331, C 9.



7. Karl Friedrich Schinkel,
Trauer am Tumulus,
Kupferstichkabinett und
Sammlung der Zeichnungen,
Berlin (Ost).

1832« datierte Gegenstück »Trauer am Tumulus« (Abb. 7) sich an den rechten Fries, der mit der Darstellung von Winter und Lebensende – Schinkel selbst als Schiffer, der von den Musen Abschied nimmt –, anschließt¹⁸. Auf Blatt 8 des Notizenkonvolutes mit Themen für den rechten Fries heißt es vor dem Januar 1831: »Flanke links: Uranus und um ihn Gestirnen-Tanz. Flanke rechts: Nacht, Trauer am Grabhügel am Meer, über dem Horizont geht Aurora in herrlicher Gestalt auf einen anderen Tag ankündigend.«

Hier läßt sich also zwischen Idee und Ausführung ein Zwischenraum von ungefähr einem Jahr belegen. Die Einführung der Lebensalterthematik in Verbindung mit den Jahreszeiten und damit des Todesmotives ist bei Schinkel etwas Neues, vorbereitet nur in dem Gemälde »Spreeufer bei Stralau« von 1817¹⁹. Während diese Thematik bei Caspar David Friedrich in allen Epochen seiner Entwicklung begegnet, ist sie bei Schinkel wohl mit der Erfahrung des eigenen Kräfteverfalls verbunden. 1831 mußte Schinkel erstmals ein Bad zur Wiederherstellung seiner Gesundheit aufsuchen. Auf Blatt 8 findet sich jedoch auch folgendes Motiv notiert, das später für die obere Galerie im Entwurf durchgestaltet wurde:

»Nächtlicher Überfall von Kriegern in einer Hütte, wo eine Familie in Schaden gesetzt wird, einer der Söhne setzt schirmend sein Leben ein um seine Eltern zu retten,

eine Mutter gleichfalls für ihr jüngstes Kind. Eine Geliebte theilnehmend für den Jüngling. Dessen Tod wird am Grabhügel betrauert.«

In einer früheren Notiz für den rechten Fries, und zwar für eine frühe Fassung, heißt es dagegen noch: »Das Leben auf der Erde, wie es seyn könnte in seinem ganzen Umfang. Alles Fest und Spiel (Szenen von einer Grausamkeit ganz vermeiden).«

Dieser Wandel vom Idyllischen zum Einbeziehen auch negativer Erfahrung hängt vermutlich mit dem Schock zusammen, den die Juli-Revolution 1830 auslöste. Schinkel hatte im Sommer 1830 zunächst geplant, nach Paris zu reisen, änderte dann aber infolge der Ereignisse seinen Plan und fuhr nach Oberitalien. Diese Erschütterung seines Gesichtsbildes, der endgültige Abschied von den optimistischen Perspektiven der Romantik, war wohl der eigentliche Anlaß, der oberen Galerie eine neue Bildthematik zu geben und in ihr einen moralischen Appell an den Gemeinsinn mit einer defensiven und konservativen Tendenz vorzutragen. Rechts neben der Haupttür wurde das Fresko »Aufopferung für Andere

¹⁸ Wolzogen, 1862, S. 333, C 12.

¹⁹ Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kat. Schinkel 1981, Nr. 192.



8. Karl Friedrich Schinkel, Aufopferung für Andere bei gefährvollem Naturereignis, ehem. Schinkel-Museum.



9. Karl Friedrich Schinkel, Aufopferung für Andere in Abwehr menschlicher Roheit, ehem. Schinkel-Museum.

bei gefährvollem Naturereignis« vorgesehen²⁰ — der Entwurf ist Mai 1833 datiert —, links »Aufopferung für Andere in Abwehr menschlicher Roheit« (Abb. 9)²¹. Das zunächst nur als Episode im rechten Fries vorgesehene Motiv ist hier zu einem großen Bild gestaltet. Für die übrigen Felder der oberen Halle hat Schinkel keine gemalten Entwürfe hinterlassen, wohl ein Zeichen der Resignation nach 1834. Seine Vorstellungen für die Gesamtgestaltung der oberen Galerie gibt Blatt 9 der Notizen wieder:

»Aufopferung. 2 Vorstellungen a) gegen Menschenkräfte, b) gegen Naturkräfte

Lehre. Außen Winter, Schnee, Sturm

Innen heimlich ums Kaminfeuer die Lernenden um den Lehrer, einander helfend in aller Art

Beschäftigung, a) *Ackerbau*, Pflügen, Ermüdung v. Tier u. Menschen — Erfrischung durch Genuß im Schatten eines Baumes

b) *Gewerbe*, Bauen, Kunstanwendung des Menschen, u. d. Tiere, Erleichterung durch Maschinen

Verehrung. Eltern, Weise, Staatsmänner

Denkmal

Genuß in der Kunst

Leben im Reich der Schönen / Streit geschlichtet durch Musik / Landvolk mit Werkzeug plastisch geschmückt ebenso die Hütte — einfach — / eigentliche Pracht verbannt, der gemeinste Stoff durch schöne Bearbeitung gedelt.«

Es waren also wohl noch vier Bilder geplant: die Wissenschaft und das tätige Leben auf der einen Seite, Kunst und verehrende Betrachtung, ein von Schinkel immer wieder gefordertes Verhalten, weil es den Menschen über Egoismus erhebt, auf der anderen Seite. So war das Generalthema der oberen Galerie die Aufforderung an den Einzelnen, sein Handeln als Dienst an der Gemeinschaft zu begreifen.

Der Ausblick auf die wirkliche Stadt fügt sich sinnvoll in dieses Programm ein.

²⁰ Wolzogen 1862, S. 334, C 13.

²¹ Wolzogen 1862, S. 334, C 14.