

Felix Saure

„... das ganze Reich der Ideen“

Karl Friedrich Schinkels Geschichtsphilosophie
zwischen Wilhelm von Humboldts Antikebild
und Fichtes Freiheitsmetaphysik

Eine „Bühne für die neue preußische Gesellschaft“

Über Schinkels „Ideen“-Architektur ist viel geschrieben worden. Grundlage dafür sind die ambitionierten theoretischen Erläuterungen, mit denen er viele seiner Pläne und Entwürfe versehen hat, um sie im philosophischen, poetischen und politischen Horizont seiner aktuellen Erfahrungswelt zu verankern. Diese Erfahrungswelt hieß Berlin, im weiteren Sinn auch Preußen, wo es um 1800 in der Tat nicht schwer war, in das „Reich der Ideen“ einzutauchen, auf das sich Schinkel um 1810 in einem Textfragment über das „Religiöse Gebäude“ berief. Wie er das tat, wie er sein architektonisches Theoriegebäude aus geschichtsphilosophischen Bausteinen des Berliner Idealismus modellierte, soll Gegenstand der folgenden Überlegungen sein. Geht man davon aus, daß Königsberg, Weimar, Jena und Berlin den deutschen Idealismus auf ganz unterschiedliche Weise repräsentieren, dann scheint sich der Beitrag Berlins vor allem durch seine gesellschaftliche und politische Ausrichtung zu unterscheiden. Im Verfolg dieser Linie, die von Wilhelm von Humboldts großem Staats-Aufsatz (1792) bis zu E. T. A. Hoffmanns gerichtlicher Verteidigung der sogenannten Demagogen (1819–1821) reicht, bilden die Jahre um 1810 zweifellos den Höhepunkt.¹ Es ist die Zeit der sozialen Reformen, der beginnenden Freiheitskriege und der patriotischen Auf- und Umrüstung, für die Namen wie Stein, Hardenberg, Scharnhorst, Kleist, Fichte und Wilhelm von Humboldt stehen, aber eben auch der des bildenden Künstlers Karl Friedrich Schinkel, von dem es in einer neueren Studie heißt:

„Politisch einig mit Kanzler Karl August von Hardenberg und Wilhelm von Humboldt, inspiriert von Fichtes philosophischen Betrachtungen und Alexander von Humboldts Naturforschung und den Spuren Goethes, Ludwig Tiecks,

¹ Vgl. Ziolkowski, Theodore: Berlin. Aufstieg einer Kulturmetropole um 1810, Stuttgart 2002.

Clemens Brentanos und anderer folgend, strebte Schinkel danach, die Bühne für eine neue preußische Gesellschaft zu errichten, eine Gesellschaft, deren Kind und Schöpfer zugleich er war.²

Es ist hier nicht der Platz, die virtuellen und konkreten Aspekte einer solchen „neuen Gesellschaft“ zu erörtern, und erst recht nicht, wie weit diese um 1810 gediehen war und was nach 1815 mit ihr geschah. Sicher indes ist, daß die beträchtlichen politischen und administrativen Veränderungen während der Reformzeit aus einem relativ staatsunabhängigen Emanzipationsdiskurs hervorwuchsen, an dem sehr unterschiedliche Disziplinen und Gruppen der großstädtischen Bildungsschicht beteiligt waren. Und zweifellos waren Schinkels Architektur-Ideen ein zunächst nicht zu überhörendes, später nicht zu übersehendes Element dieses Diskurses. Die Art und Weise, wie er mit seinen architektonischen „Erläuterungen“ in die ästhetische und geschichtliche Diskussion eingriff, blieb der gebildeten Öffentlichkeit nicht verborgen, und so gehörte er schon früh zur kulturellen Definitionselite seines Landes.

Wie sehr Schinkel – seit 1810 Geheimer Ober-Bauassessor, seit 1815 Geheimer Oberbaurat – sich als Designer einer staatlichen Öffentlichkeit verstand, zeigt ein Blick in seine „Architektonischen Entwürfe“, in denen sich die Projekte von Nationalmonumenten, Herrschergräbern, Museen etc., insgesamt fünfzig an der Zahl, drängen. Und wer seine Materialien zu einem „Architektonischen Lehrbuch“ und seine Essays hinzunimmt, erkennt schnell, wie gern er sich vom idealistischen Freiheitspathos seiner Zeit anstecken ließ. Er war ein architektonisches Genie, aber auch leidenschaftlicher philosophischer und politischer Dilettant.

Zwei „Hauptrollen“: Karl Friedrich Schinkel und Wilhelm von Humboldt

Ich vergleiche zunächst Schinkels Denkgebäude mit einigen Ideen Wilhelm von Humboldts. Saß Schinkel seit 1810 an der Schaltstelle des öffentlichen Bauens in Preußen, so befand sich Humboldt, wenn auch nur für kurze Zeit, an der Schaltstelle der Bildungspolitik. Da beide gewohnt waren, ihre Vorschläge und Entscheidungen intellektuell zu begründen, sind Interferenzen und Abhängigkeiten natürlich zu erwarten. Doch zunächst einige Bemerkungen zu ihren biographischen und professionellen Kontakten. Humboldt lebte von 1767 bis 1835, Schinkel von 1781 bis 1841. Das freundschaftliche Verhältnis, das sie seit 1803 verband, kam in Rom zustande, wo Humboldt als Diplomat am Päpstlichen Stuhl (1802–08), Schinkel als Architektur- und Kunststudent (1803–04) wichtige Lebensabschnitte verbrachten. Als Humboldt ab 1809 die Abteilung für Kultus und Unterricht im preußischen Ministerium

² Bergdoll, Barry: Karl Friedrich Schinkel. Preußens berühmtester Baumeister. Aus dem Engl. übers. von Hildegard Rudolph, München 1994 (zuerst New York 1994 unter dem Titel: Karl Friedrich Schinkel. An Architecture for Prussia), S. 9.

des Inneren leitete, veranlaßte er Schinkels Ernennung zum Geheimen Ober-Bau-assessor in der Oberbaudeputation (Mai 1810).³ Schinkel wiederum gestaltete nach Humboldts Entlassung aus dem Staatsdienst ab 1820 dessen Schloß in Tegel zum privaten Wohnsitz um.⁴ Aus dem schadhafte[n] Renaissanceschlößchen wurde durch Schinkels Genie und die Antikensammlung des Besitzers ein „auf märkischem Sande Stein gewordene[r] Traum von klassischem Altertum“, wie es in einer Humboldt-Biographie aus dem Jahr 1970 heißt.⁵ Die beiden blieben auch in der Folge eng verbunden durch die gemeinsame Arbeit am Berliner Museum, dem heutigen Alten Museum, das 1830 am Lustgarten eröffnet wurde. Die architektonische Gestaltung lag in den Händen Schinkels, während Humboldt ab 1829 als Vorsitzender der Museumskommission für die Konzeption und Aufstellung der Sammlungen verantwortlich zeichnete.⁶ Auch im „Verein der Kunstfreunde im Preußischen Staate“, in dem seit 1826 Kunstförderung und Kunstpolitik im Sinn der Humboldtschen „Nationalanstalten“⁷ betrieben wurden, arbeitete man zusammen. Das Programm des Vereins wurde im August 1825 unter anderem von Schinkel und Humboldt unterzeichnet.⁸

³ Vgl. Zadow, Mario: Karl Friedrich Schinkel, Berlin 1980, S. 41ff.; Rave, Paul Ortwin: Schinkel als Beamter. Ein Abschnitt preußischer Bauverwaltung. In: Karl Friedrich Schinkel. Architektur, Malerei, Kunstgewerbe. Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Schlösser und Gärten und der Nationalgalerie Berlin SMPK. Orangerie des Schlosses Charlottenburg, 13. März–13. September 1981, Berlin 1981, S. 75–94, hier S. 85–88.

⁴ Dazu vgl. Rave, Paul Ortwin: Wilhelm von Humboldt und das Schloß zu Tegel, 2. Auflage, Berlin 1956, Passim.

⁵ Berglar, Peter: Wilhelm von Humboldt, 7. Auflage (zuerst 1970), Reinbek bei Hamburg 1996, S. 133.

⁶ Ein komprimierter Überblick über die Entwicklung der Museumskommission, die zugleich ein Abbild ganz grundsätzlicher Fragen des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft, von ästhetischem Genuß und Belehrung war, findet sich bei Cullen, Michael S.: Die Gründung des Museums. In: ders. & Tilmann von Stockhausen, Das Alte Museum, Berlin 1998, S. 9–29, hier S. 28f. Daneben Moyano, Steven: Quality vs. History. Schinkel's Altes Museum and Prussian Arts Policy. In: Art Bulletin 72 (1990), S. 585–608, hier S. 592f.

⁷ Humboldts „Nationalanstalten“ sollten im Kontrast zu Staatsanstalten als „Anstalten *im* Staat“ konzipiert und dem Staat komplementäre Einrichtungen sein. Vgl. Humboldt, Wilhelm von: Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen (1792). In: ders., Werke in fünf Bänden, hrsg. von Andreas Flitner und Klaus Giel, Bd. 1: Schriften zur Anthropologie und Geschichte, 3., gegenüber der 2. unveränd. Auflage, Darmstadt 1980, S. 56–233, hier S. 92f. Zu „Staatsanstalten“ vs. „Nationalanstalten“ vgl. Glazinski, Bernd: Antike und Moderne. Die Antike als Bildungsgegenstand bei Wilhelm von Humboldt, Aachen 1992, S. 272; Sauter, Christina M.: Wilhelm von Humboldt und die deutsche Aufklärung, Berlin 1989, S. 358ff.

⁸ Programm des Vereins der Kunstfreunde im Preussischen Staate. In: Königlich Preussische Akademie der Wissenschaften (Hg.), Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften, 1. Abt. Bd. 5: Werke 1823–1826, hrsg. von Albert Leitzmann, Berlin 1906, S. 233–236. Der Verein konstituierte sich nach diesem Dokument zum 1. Januar 1826; vgl. ebenda, S. 236.

Wie die Mitgliedschaft von prominenten Romantikern (z. B. Achim von Arnims)⁹ vermuten läßt, bemühte man sich um die Auseinandersetzung auch mit nach-klassizistischer Kunst.¹⁰ Dieses Changieren zwischen Klassizismus und Romantik entsprach durchaus dem ästhetischen Selbstverständnis Schinkels.

Humboldts Geschichtsdenken ist wesentliche Voraussetzung der preußischen Neuorganisation des Bildungswesens. Sein Antikebild war Rechtfertigung und Grundlage des neuhumanistischen Gymnasiums und der Universität als Stätte freier Grundlagenforschung. Beide Institutionen waren bekanntlich Teil einer 'Bildungsoffensive', die nach der katastrophalen Niederlage von 1806 und der demütigenden Politik Napoleons wenigstens das kulturelle Selbstbewußtsein des Landes restituieren sollte. Anstelle des zunächst blockierten militärischen Widerstands trat ein intellektuell-geistiger¹¹, der neben zahlreichen politischen Reformen auch eine Neubestimmung der nationalen Kultur und Geschichte betrieb. Letzteres umreißt in knappster Form ein Brief Humboldts von 1810 an Hardenberg:

„Wenn ein Staat, wie der preussische, unglücklicherweise in eine von seiner bisherigen sehr verschiedene Lage versetzt wird, so scheint es nur nothwendig, dass er wieder auf irgend eine Art die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und sich von irgend einer Seite noch mehr auszuzeichnen bemühe. Beförderung von Aufklärung und Wissenschaft hat ihm immer Achtung erworben; es wird ihm leicht sein, diese zu vermehren, die Stimme des Auslands zu gewinnen und auf eine politisch durchaus harmlose Weise eine moralische Macht in Deutschland zu erlangen, die in vielerlei Beziehungen ungemein wichtig werden kann.“¹²

⁹ Vgl. Burwick, Roswitha: Dichtung und Malerei bei Achim von Arnim, Berlin u. a. 1989, S. 136–139.

¹⁰ Vgl. Simon, Karl: Wilhelm v. Humboldts Verhältnis zur bildenden Kunst. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1934, S. 220–292, hier S. 255–268. Zustimmend auch Rave: Humboldt und Tegel (Anm. 4), S. 126f. Rave zitiert einen Brief Humboldts an Welcker (10. Februar 1826), in dem Humboldt die künstlerische Toleranz des Vereins propagiert; ebenda, S. 117.

¹¹ Paradigmatisch für die Idee des geistigen Widerstands ist eine Stelle in einem Brief der Königin Luise an ihren Bruder Georg, den sie am 7. Oktober 1807 aus Memel sandte. Dorthin hatte sich der Hof vor den Franzosen zurückgezogen. Luise schreibt von der „heutigen Zeit [...], wo man nur von inneren Kapitalien lebt“. Königin Luise von Preussen: Briefe und Aufzeichnungen 1786–1810. Mit einer Einleitung von Hartmut Boockmann hrsg. von Malve Gräfin Rothkirch. Unveränd. Nachdruck der Ausgabe 1985, Berlin 1995, S. 391.

¹² Humboldt, Wilhelm von: Über Reformen im Unterrichtswesen. An Hardenberg. Berlin, 22. Juni 1810. In: ders., Werke (Anm. 7), Bd. 4: Schriften zur Politik und zum Bildungswesen, 5., unveränd. Auflage, Darmstadt 1996, S. 297–301, hier S. 300. Vgl. auch den berühmten, angeblich von König Friedrich Wilhelm III. getätigten Ausspruch am 10. August 1807 in Memel bezüglich der Neugründung einer Universität bzw. der Verlegung der aufgelösten Universität Halle nach Berlin: „Das ist recht, das ist brav! Der Staat muß durch

Die meisten Texte Humboldts waren allerdings nicht zur Publikation bestimmt,¹³ sondern dienten der Selbstverständigung oder einer weitgespannten philosophischen Korrespondenz. Das bedeutet, daß die Grundlinien seines Denkens aus einer Vielzahl von Texten rekonstruiert werden müssen. Leittexte sind für mich drei Schriften zur Antike und Altertumskunde aus den Jahren 1793 bis 1807.¹⁴ Seine enorme kulturpolitische Wirkung hat Humboldt mit offiziellen Eingaben, Gesetzesentwürfen, Briefen an politische Entscheidungsträger etc. erzielt, die freilich alle auf seiner philosophischen Arbeit basieren.

Schinkels „Entwurf zu einer Begräbniskapelle für Ihre Majestät die Hochselige Königin Luise von Preußen“ von 1810

Bei Schinkel werde ich mich vorrangig auf einen seiner bekanntesten Texte, seine „Erläuterungen“ zum Entwurf eines Mausoleums für Königin Luise,¹⁵ beziehen. Dieser Text entstammt einer Schaffensphase, in der er sich besonders stark der Gotik

geistige Kräfte ersetzen, was er an physischen verloren hat.“ Zitiert nach Kiwus, Karin: Universität. In: Akademie der Künste Berlin (Hg.), Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche. Katalog zur Ausstellung der Akademie der Künste vom 30. August bis 1. November 1981, Berlin 1981, S. 355–376, hier S. 355.

¹³ Vgl. Grube, Karl: Die Idee und Struktur einer rein-menschlichen Bildung. Ein Beitrag zum Philanthropismus und Neuhumanismus, Halle/S. 1934, S. 6f.; Otto, Wolf Dieter: Ästhetische Bildung. Studien zur Kunsttheorie Wilhelm von Humboldts, Frankfurt am Main u. a. 1987, S. 1. Tilman Borsche merkt an, daß Humboldt die Freiheit besessen habe, seine individuellen Gedankengänge notieren zu können, ohne jemals seine Schriften zur Legitimierung der eigenen Existenz als Person oder Wissenschaftler benutzen zu müssen. Borsche, Tilman: Humboldt, Wilhelm von, Lebens-Werk [sic]: ‘Ehrfurcht für die Individualität, Sorgfalt für die Freiheit’. In: Forschung & Lehre 2 (1995), S. 663–666, hier S. 664. Dazu vgl. auch: Humboldt an F.[riedrich] G.[ottlob] Welcker. Tegel, 26. Oktober 1825. In: Wilhelm von Humboldt, Briefe. Auswahl von Wilhelm Rößle. Mit einer Einleitung von Heinz Gollwitzer, München 1952, S. 421ff., hier S. 422. Ausnahmen bilden die Akademiereden, die publikationsfähig sein mußten und in den „Abhandlungen der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften“ erschienen.

¹⁴ „Über das Studium des Alterthums, und des griechischen insbesondere“ (1793), „Latium und Hellas oder Betrachtungen über das classische Alterthum“ (1806) und „Geschichte des Verfalls und Unterganges der griechischen Freistaaten“ (1807).

¹⁵ Schinkel, Karl Friedrich: Entwurf zu einer Begräbniskapelle für Ihre Majestät die Hochselige Königin Luise von Preußen. 1810. In: Schinkel’s Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen. Mitgetheilt und mit einem Verzeichniß sämmtlicher Werke Schinkel’s versehen von Alfred Freiherrn von Wolzogen. 3. Bd., Berlin 1863, Reprint, Mittenwald 1981, S. 153–162. Dazu siehe: Karl Friedrich Schinkel: 1781–1841. Kat. zur Ausstellung im Alten Museum vom 23. Oktober 1980 bis 29. März 1981. Hrsg. von Staatl. Museen zu Berlin/Hauptstadt d. DDR, 2., unveränd. Auflage, Berlin 1982, Nr. 104–105, S. 55ff.

zuwandte, nicht zuletzt auch in nationalgeschichtlicher Absicht. Verstand er die Gotik doch nicht nur als Ausdruck eines vermeintlich glorreichen Mittelalters, sondern auch als genuin deutsche Kunstform und Leitbild für eine zukünftige Nationalkultur. Der neogotische „Entwurf zu einer Begräbniskapelle“ (Abb. 1) wurde auf der im September 1810 eröffneten Berliner Akademie-Ausstellung gezeigt, in der unter anderem auch Caspar David Friedrichs Gemälde „Mönch am Meer“ und „Abtei im Eichenwald“ zu sehen waren. Im Katalog dieser Ausstellung sind Schinkels „Erläuterungen“ in leicht modifizierter Form abgedruckt.¹⁶ Zwar wurde der Entwurf nicht verwirklicht, doch tat er auch als Exponat seine Wirkung. Achim von Arnim berichtete über ihn in Heinrich von Kleists „Berliner Abendblättern“¹⁷ und Johann Gottfried Schadow erinnerte sich noch in seinen Memoiren von 1849 an dessen unklassische Opulenz.¹⁸

Inwiefern Schinkel ernsthaft von der Realisierbarkeit seines Plans ausging, ist in der Forschung umstritten.¹⁹ Statt seines Entwurfs kam schließlich ein vom König gewünschter antikischer Tempelbau zur Ausführung, an dem Schinkel nur ganz am Rande beteiligt war (Abb. 2).²⁰ Desungeachtet sind die „Erläuterungen“ von grundlegender Bedeutung für sein Denken, da in ihnen generelle Thesen zur Kultur und Geschichte zur Diskussion gestellt werden. Der britische Germanist Robson-Scott bewertet Schinkels „Erläuterungen“ als eines der wichtigsten Dokumente romantischer Theoriebildung – zusammen mit Texten Friedrich Schlegels und Hegels:

¹⁶ Krätschell, Johannes: Karl Friedrich Schinkel in seinem Verhältniß zur gothischen Baukunst. In: Zeitschrift für Bauwesen 42 (1892), Sp. 159–208, hier Sp. 176, Anm. 53. Vgl. auch Kat. Schinkel 1781–1841 (Anm. 15), S. 54, 56.

¹⁷ aa. [= Achim von Arnim]: Uebersicht der Kunstausstellung. In: Berliner Abendblätter 38 (13.11.1810). In: Berliner Abendblätter, hrsg. von Heinrich von Kleist. Nachwort und Quellenregister von Helmut Sembdner, Wiesbaden o. J. [1980], S. 148.

¹⁸ Siehe Schadow, Johann Gottfried: Kunst-Werke und Kunst-Ansichten (1849), Aufsätze und Briefe (2. Auflage 1890). Eingeleitet und mit einem Register versehen von Helmut Börsch-Supan, Berlin 1980, hier Kunst-Werke und Kunst-Ansichten, S. 109.

¹⁹ Gaus, Joachim: Schinkels Entwurf zum Luisenmausoleum. In: Aachener Kunstblätter 41 (1971), S. 254–263, hier S. 255, argumentiert, daß es Schinkel an der Verwirklichung seines Planes gelegen haben muß, da er die Erläuterungen zum Grabmal verfaßt habe. Dagegen heißt es von G.[ottfried] R.[iemann] im Kat. Schinkel 1781–1841 (Anm. 15), Nr. 105, S. 55f., daß es sich um einen nicht zur Ausführung gedachten Idealentwurf handele. Diese Ansicht vertritt auch Börsch-Supan, Helmut: Karl Friedrich Schinkel – Persönlichkeit und Werk. In: Kat. Schinkel. Architektur, Malerei, Kunstgewerbe (Anm. 3), S. 10–45, hier S. 22 heißt es: „Schinkel wollte nur – in selbstbewußtem Widerspruch zu den Entschlüssen des Königs – seinen ihm wichtig erscheinenden Gedanken wenigstens im Bild verwirklichen, und um ihn der Öffentlichkeit bekannt zu machen, bediente er sich der [...] Akademieausstellung als eines Forums [...]“.

²⁰ Vgl. Kat. Schinkel 1781–1841 (Anm. 15), Nr. 100–102, S. 53ff.

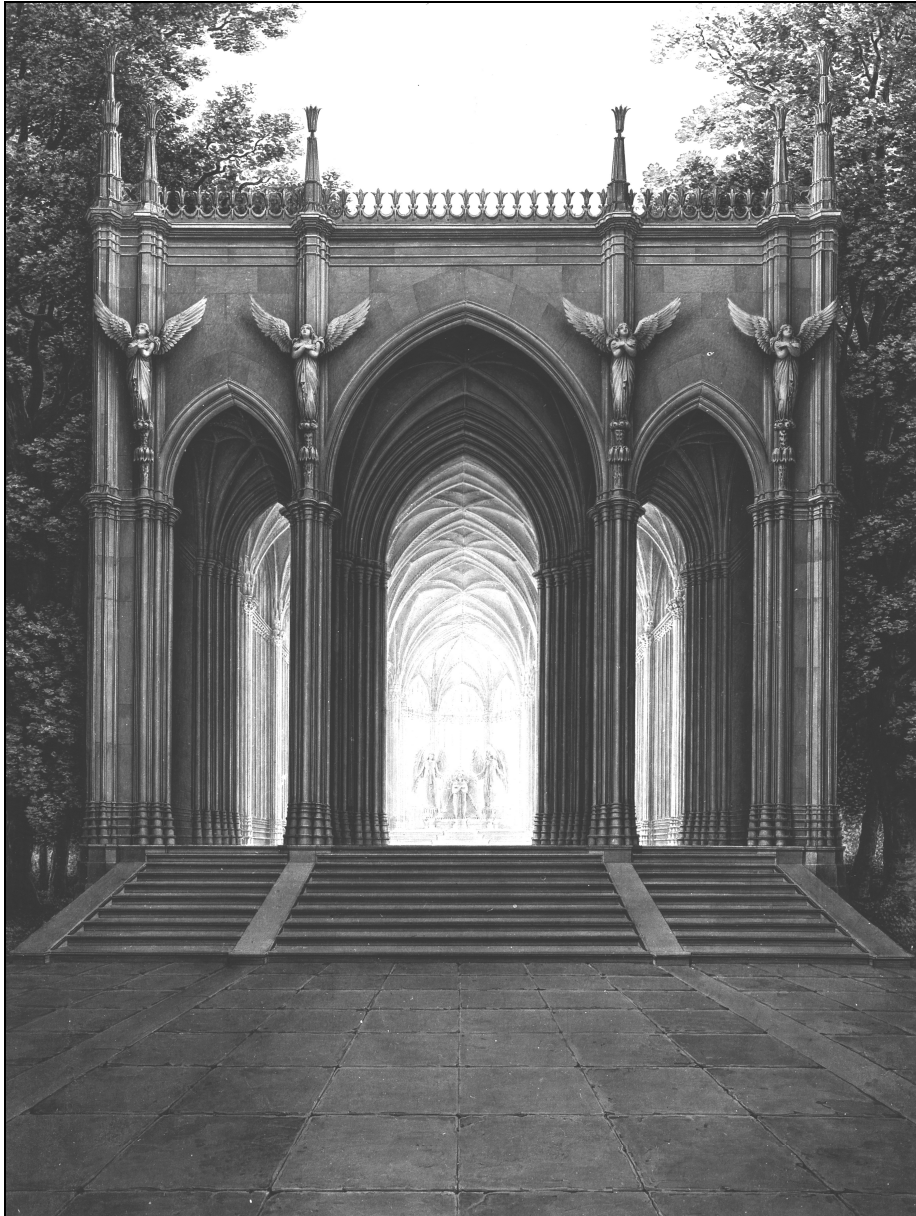


Abbildung 1
Karl Friedrich Schinkel, Äußerer Entwurf zum Luisenmausoleum
(Quelle: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin –
Preußischer Kulturbesitz, Foto: Jörg P. Anders)

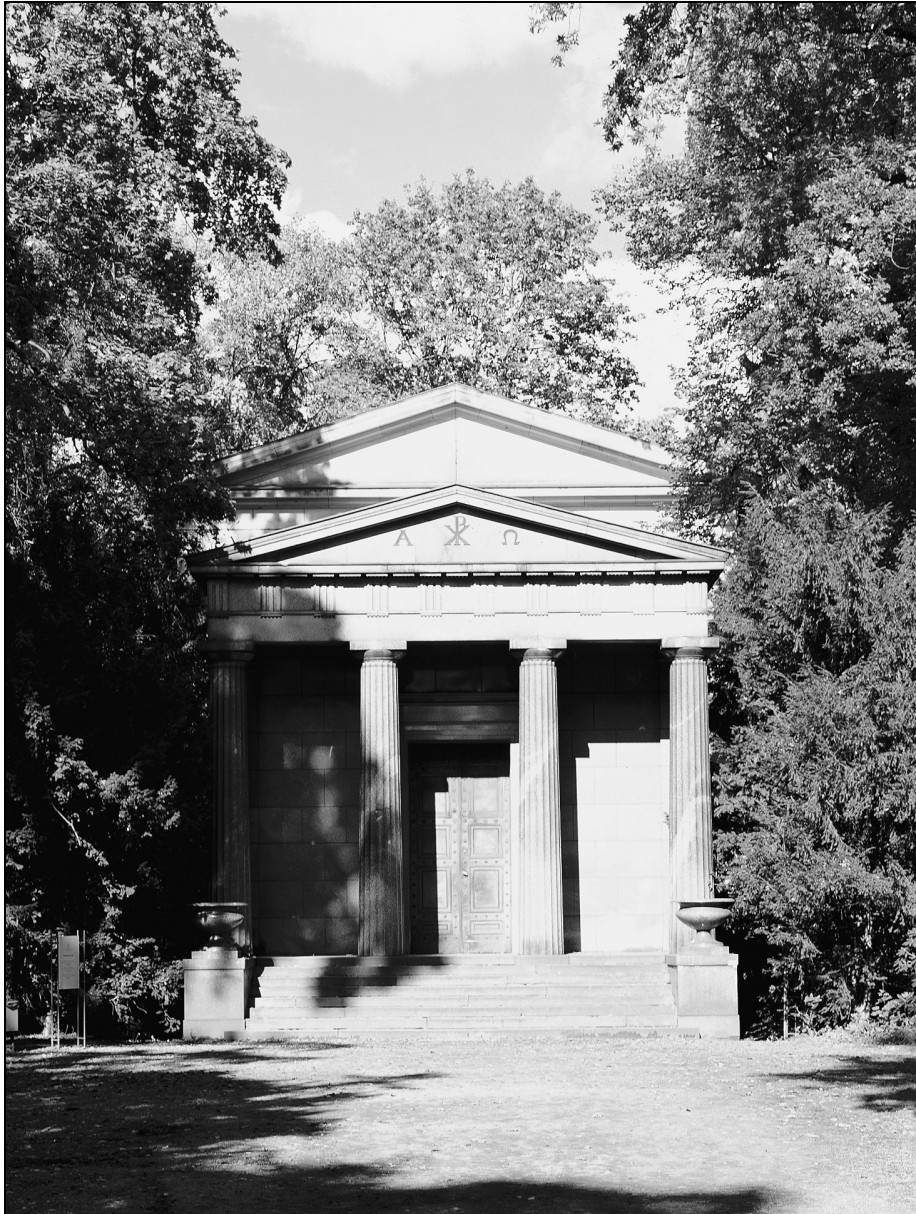


Abbildung 2
Schloss Charlottenburg, Ansicht des Mausoleums
(Quelle: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
Berlin-Brandenburg, Foto: W. Pfäuder)

„Schinkel’s commentary on his mausoleum design is one of the most fascinating documents of the Gothic Revival in Germany. No other writer, not even Friedrich Schlegel or Hegel, shows more clearly and convincingly how deeply the spirit and philosophy of the German Romantic movement had penetrated the architectural field.“²¹

In seiner Edition des „Architektonischen Lehrbuchs“, die eine historische Ordnung der nachgelassenen theoretischen Schriften und Fragmente Schinkels bietet, klassifiziert Goerd Peschken den Text über das Luisen-Mausoleum als in die „Hochromantische Zeit“ gehörend.²² Schinkels Text erschöpft sich allerdings nicht in romantischen Spekulationen, sondern dokumentiert auch das Nebeneinander von Antike- und Mittelalterbegeisterung im Sinne einer ästhetischen Geschichtstheorie. Insofern waren ihm die „Erläuterungen“ eine wichtige Erstorientierung, von der gelte,

„daß das hier Gesagte nur in Beziehung eines anderswo zu gebenden vollständigen wissenschaftlichen Zusammenhangs dasteht und also vielleicht nur denen verständlich sein wird, die das Gebrechen der Zeit fühlend, selbst schon weiter hinaus gedacht oder wenigstens geahnt haben.“²³

Schinkel versteht seine Schrift damit als Manifest einer Kunstreform, die der gegenwärtigen politischen Misere angemessen antworten soll. So gesehen, das heißt, indem er Kunst und Kultur als entscheidende Mittel der politischen Auseinandersetzung begreift, ist er in der Tat dabei, eine „Bühne für die neue preußische Gesellschaft“ zu schaffen.

Zunächst gibt er eine kurze Geschichte der Baukunst von den Anfängen über die griechische und römische Antike und das Mittelalter bis in die Moderne. Grundlegend ist die Denkfigur einer historischen Progression vom Materiellen zum Ideellen.

²¹ Robson-Scott, William Douglas: *The Literary background of the Gothic Revival in Germany. A Chapter in the History of Taste*, Oxford 1965, S. 235. Ähnlich auch Gottfried Riemann im Nachwort zu: Riemann, Gottfried (Hg.), *Karl Friedrich Schinkel: Reisen nach Italien. Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*, 2 Bde., Berlin, Weimar 1994, Bd. 2, S. 322–341, hier S. 335f.; Koch, Georg Friedrich: *Karl Friedrich Schinkel und die Architektur des Mittelalters*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 29 (1966) 3, S. 177–222, hier S. 212; Bisky, Jens: *Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserie*, Weimar 2000, S. 248.

²² Peschken, Goerd: *Das Architektonische Lehrbuch*. Im Format leicht verkl. Nachdr. der Ausg. von 1979, München, Berlin 2001 (= *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk* 14), S. 25.

²³ Schinkel: *Begräbniskapelle* (Anm. 15), S. 153.

Vom Wetterschutz zur Ideenarchitektur

Habe die Baukunst früher Zeit lediglich physischem Bedürfnis gedient, wie zum Beispiel dem Wetterschutz, so habe sie sich später zur Verkörperung von Ideen entwickelt. Da das handwerkliche Wissen schnell zunahm, bemühte man sich zunächst, die konstruktiv-technische Idee hinter den Bauwerken sichtbar zu machen. Das geschah durch Verzierungen, die die Tektonik des jeweiligen Gebäudes akzentuierten. Die Menschen begannen, „diese innere Festigkeit und Dauer auch absichtlich äußerlich zu charakterisieren und die diese Festigkeit bedingenden einzelnen Theile durch Verzierung noch kräftiger hervorzuheben“. ²⁴ Schinkel legt nicht dar, welche Verzierungen dies leisteten. Vermuten kann man aber, daß etwa Kanneluren als optische Betonung der vertikal abstützenden Funktion von Säulen oder Triglyphen als ästhetische Markierung der ehemals offenliegenden Balkenstirnseiten gemeint waren.

Insgesamt konstatiert er also eine Verringerung der materialen Evidenz: ²⁵

„Bei der fortschreitenden Erweiterung der Wissenschaft und ihrer Anwendung auf die Kunst ergab sich, daß auch mit geringerem Aufwand von Masse dieselbe Festigkeit, Größe und Ausdehnung im Bauwerke erreicht werden könne. Die Macht des Geistes über die materielle Welt fing an sichtbar zu werden [...]. Das, was früher nur mühsam durch die Masse, welche einen großen Aufwand materieller Kraft erforderte, erreicht werden konnte, entstand jetzt freier durch die Kraft des Geistes als Herrschers über die Materie [...].“ ²⁶

Typisch für diesen Übergang ist, wie schon gesagt, das Aufkommen von Ornamenten und skulpturalem Schmuck, die im Lauf der Zeit immer weniger als bloße Verzierung und immer stärker als ideelle Bedeutungsträger fungieren. ²⁷

Kulturnation Hellas versus Staatsnation Rom

Die Initiatoren dieses Vergeistigungsprozesses sind für Schinkel die Griechen. In ihren Bauwerken manifestiert sich erstmals in der Menschheitsgeschichte der Primat des Geistes über die Materie. In der Schönheit ihrer Werke drückt sich das „Bewußtsein eigener Freiheit“ aus, und zugleich hebt die Schönheit den Betrachter „über das

²⁴ Ebenda, S. 155.

²⁵ Vgl. ebenda, S. 156.

²⁶ Ebenda, S. 156.

²⁷ Vgl. Bisky: Poesie der Baukunst (Anm. 21), S. 252. Bisky sieht Schinkels Konzept der „großen Arabesque“ als einen wichtigen Begriff seiner Architekturtheorie. Vgl. ebenda, S. 237.

Irdische hinweg“. Damit ist auch das Wesen dieser Schönheit charakterisiert. Schinkel erkennt den griechischen Bauwerken eine Doppelfunktion zu, nämlich die Objektivierung von Schönheit und die „Erhebung“ des Betrachters, die dessen Sensibilität steigert. Schönheit ist damit Inhalt und Zweck des Bauwerks. Ermöglicht wird dies durch das Vermögen der Griechen, in ihrer Architektur das Material gewissermaßen zu überwinden und die Idee zur wirkenden Kraft zu machen.

Im Geschichtsverlauf erscheinen bei Schinkel – historisch korrekt – die Römer als die Erben der Griechen. Entscheidend ist dabei allerdings, daß die Römer nicht über das kreative Potential ihrer Vorgänger verfügten: „Diese Nation [Rom] wußte nicht, sich derselben [der Wissenschaften und Künste] mit derjenigen Freiheit zu bedienen, welche dieselbe will und haben soll.“²⁸ Rom habe sich stets nur mit der Anpassung der griechischen Kultur an die sich wandelnden geschichtlichen Verhältnisse begnügt.

Mit Rom tritt also eine Macht in die Weltgeschichte, die kaum Einfluß auf die Entwicklung der Künste und damit auch der Baukunst genommen habe. Über die ganz andere, die politische Bedeutung Roms schweigt Schinkel sich aus. Festgehalten wird nur seine Vermittlungsleistung, durch die die griechische Kultur auf die Moderne überkam. Die Aufteilung der Antike in griechische Kulturnation und römische Machtnation war freilich kein Einfall Schinkels, sondern eine verbreitete Vorstellung unter den deutschen Spätaufklärern und Idealisten. So haben auch Herder und Wilhelm von Humboldt den Römern ein schöpferisches Verhältnis zur Kunst abgesprochen.

Humboldt hat seine Ansichten über die Rolle Roms von der Antike bis zur Gegenwart nicht nur in seinen theoretischen Schriften und seiner Korrespondenz formuliert, sondern auch in poetischer Form. Er war zwar „mehr ein Denker, als ein Dichter“²⁹, wie ein Humboldtforscher schreibt, doch gerade in seinen Gedichten findet sein Antikenbild einen deutlichen Niederschlag. Beispielhaft dafür ist die Elegie „Rom“³⁰, die 1806 in eben dieser Stadt entstand und das einzige von Humboldt selbst als bedeutsam empfundene und zu Lebzeiten veröffentlichte lyrische Werk darstellt.³¹ Die römische Vermittlungsfunktion faßt er dort in folgende Verse:

²⁸ Schinkel: Begräbniskapelle (Anm. 15), S. 156.

²⁹ Wassermann, Felix M.: Nine unpublished Sonnets by Wilhelm von Humboldt. In: *Germanic Review* 26 (1951), S. 268–278, hier S. 268.

³⁰ Hier ist der sogenannte elegische Ton gemeint, nicht die antike Strophenform (aus Distichen).

³¹ Vgl. Glazinski: *Antike und Moderne* (Anm. 7), S. 371. Vgl. auch: *Kommentare und Anmerkungen zu Bd. 5*, bearbeitet von Andreas Flitner, Klaus Giel, Rose Unterberger, Philip Mattson. In: *Humboldt, Werke* (Anm. 7), Bd. 5: *Kleine Schriften, Autobiographisches, Dichtungen, Briefe, Kommentare und Anmerkungen zu Band 1–5*, Darmstadt 1981, S. 654–664.

„Ewig hätt' Homeros uns geschwiegen,
 Hätte Rom nicht unterjocht die Welt;
 Nimmer wär' aus Grabesnacht gestiegen,
 Der die Seele fest im Leiden hält,
 Da die Glieder Schlangen ihn umschmiegen,
 Und der Knaben Tod den Busen schwellt,
 Liess nicht Titus einst von Siegestrümern
 Seine weiten goldnen Hallen schimmern.“³²

Nur weil der römische Kaiser Titus die Laokoongruppe, seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch die Schriften Winckelmanns und Lessings der Inbegriff griechisch-klassischer Bildhauerkunst, als Beutekunst („Siegestrümern“) in seinem Palast aufgestellt habe, sei sie uns erhalten geblieben. (In Wirklichkeit handelt es sich um eine späthellenistische Auftragsarbeit für Rom). Ebenso verdankten wir Rom die Tradierung des homerischen Epenwerks. Dementsprechend heißt es, an anderer Stelle, über die Dichtung:

„Der Kunst und Dichtung schöpferischen Funken
 nicht zeugte seine Brust, begeistrungstrunken.
 Die Harfentöne seiner Dichter hallten
 nur nach den vollern, die von Hellas schallten.
 Nur auf des Völkerthrones ehrnen Stufen
 zu herrschen einzig, fühlt' es sich berufen.“³³

Erst spät hat Humboldt den Römern zugestanden, das griechische Erbe durch große Eigenleistungen auf dem Gebiet des Rechts und der Politik ergänzt zu haben.³⁴ Doch das klingt fast widerwillig und ändert nichts am sichtbarlich deutsch inspirierten Mythos vom kulturfernen Machtstaat.

³² Humboldt, Wilhelm von: Rom (1806). Verse 233–240. In: ders., Werke (Anm. 7), Bd. 5, S. 156. Daß Humboldt (trochäische) Stanzen, die „Königin der Reimformen“, verwendet, kann als Ausdruck der Bedeutung gewertet werden, die er diesem Gedicht zumißt.

³³ Humboldt, Wilhelm von: Die Römer. Sonett Nr. 214 (1832). Verse 9–14. In: Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften (Anm. 8), 1. Abt. Bd. 9: Gedichte, S. 213–214, hier S. 214. Zur Datierung vgl. ebenda, S. 455.

³⁴ Vgl. Humboldt, Wilhelm von: Rezension von Goethes zweitem römischen Aufenthalt (1830). In: ders., Werke (Anm. 7), Bd. 2: Schriften zur Altertumskunde und Ästhetik. Die Vasen, 4. Auflage, Darmstadt 1986, S. 395–417, hier S. 415f.; und auch ders.: Geschichte des Verfalls und Unterganges der griechischen Freistaaten (1807). In: ebenda, S. 73–124, hier S. 86.

Schinkel, Fichte und das deutsche „Urvolk“

Trotz dieser Übereinstimmung mit Humboldt hat Schinkel immer wieder Zweifel an der Zeitlosigkeit des griechischen Kunstkanons geäußert. Schon gegen das siegreiche Christentum habe er sich bekanntlich nicht mehr behaupten können.

„Aber als endliche Größen, wie diese dermalen bestehenden Erscheinungen waren, mußte auch diese Anpassungstheorie und die dadurch zu erhaltenden neuen Verhältnisse einmal sich erschöpfen, und das lebendige Princip, das hierin noch fortlebte, nach und nach erlöschen. Es folgte ein dunkles Zeitalter der Barbarei.“³⁵

Das „dunkle Zeitalter der Barbarei“ endet in Schinkels Geschichtsmodell erst durch die Verbindung der christlichen Idee mit einer Nation, die diese neue Idee kulturell ausprägt. Dabei schlägt die Stunde der Deutschen. Denn laut Schinkel kommt den Deutschen die originäre Leistung zu, das antike Kunsterbe christlich transformiert zu haben und Formgeber einer neuen Menschheitsepoche (der gotischen) geworden zu sein.

„Aber die durchaus Neues schaffende und die gesammte Menschheit auf eine ganz andere Stufe setzende Idee des Christenthums [...] bemächtigte sich endlich eines wahren Urvolks, der Deutschen [...].“³⁶

Daß der Begriff des „Urvolks“, der offensichtlich so etwas wie eine freibestimmte, schöpferische Gemeinschaft im Sinn der Griechen meint, hier unerläutert gebraucht wird, hängt mit seiner damaligen Aktualität zusammen. Denn nur zwei Jahre vor Schinkels Essay hatte Fichte ihn in seinen „Reden an die deutsche Nation“ aufgebracht. Schinkels Gebrauch des Begriffs klingt fast wörtlich an eine Passage aus Fichtes siebenter Rede an:

„Alle, die entweder selbst, schöpferisch, und hervorbringend das Neue, leben, oder, die, falls ihnen dies nicht zuteil geworden wäre, das Nichtigste wenigstens entschieden fallen lassen, und aufmerkend dastehen, ob irgendwo der Fluß ursprünglichen Lebens sie ergreifen werde [...]: alle diese sind ursprüngliche Menschen, sie sind, wenn sie als ein Volk betrachtet werden, ein Urvolk, das Volk schlechtweg, Deutsche. Alle, die sich darein ergeben ein Zweites zu sein, und Abgestammtes, [...] sind [...] ein vom Felsen zurücktönender Nachhall einer schon verstummten Stimme, sie sind, als Volk betrachtet, außerhalb des Urvolks, und für dasselbe Fremde, und Ausländer.“³⁷

³⁵ Schinkel: Begräbniskapelle (Anm. 15), S. 157.

³⁶ Ebenda.

³⁷ Fichte, Johann Gottlieb: Reden an die deutsche Nation, 5. durchges. Auflage nach dem Erstdruck von 1808, mit neuer Einleitung von Reinhard Lauth, Hamburg 1978, S. 121.

Fichte versteht seine merkwürdige Begriffsbildung im Sinn seiner Subjektphilosophie, das heißt im Grunde unpatriotisch und jedenfalls ohne Bezug zum Christentum. Nur das Volk, das „selbst lebt“ und „Erstes und Ursprüngliches“ hervorbringt, kann ein Urvolk sein, während Nationen, die nur „Abgestammtes“ weitergeben, nicht mehr als etwas „Zweites“ zu sein begehren.

Schinkel hat sich schon vor den „Reden“ als Fichte-Schüler verstanden. Die waghalsigen „Reden“ in der von den Franzosen besetzten preußischen Hauptstadt,³⁸ mit denen Fichte die moralische und intellektuelle Aufrüstung seiner demoralisierten Landsleute in die Hand nahm, vermittelten ihm aber wohl erst das nationale Selbstbehauptungspathos, das ihn zu seinen forcierten Thesen trieb. Später ließen sich der Philosoph und der Architekt gemeinsam zum Landsturm einexerzieren.

Fichtes Urvolk-Begriff setzt die Deutschen klar von den nachahmenden Römern ab und rückt sie umso näher an die Griechen und deren freies Schöpfungstum. Mit diesem „Freiheitssinn“ operiert auch Schinkel, wenn er Fichtes Ansatz auf die Kunst- und Baugeschichte und die angeblich deutsche Erfindung der Gotik überträgt. Denn die gotische Geistes- und Formenwelt ist für ihn nichts anderes als die Vermählung der christlichen Idee mit diesem Freiheitssinn. Daraus erhellt auch, wie er sich den Umgang der Deutschen mit der antiken Kunst vorstellt: nämlich als frei und unabhängig. Ließen die Deutschen doch, „fern davon, sich unbedingt dem Einflusse des Alterthums hinzugeben, aus dem eigenen Freiheitssinne heraus allerdings unter Aufnahme früherer Formen eine eigen geartete Welt des Geistes und Lebens entstehen“.³⁹

Schinkels Exempel: Kreative versus kopierende Gewölbebaukunst

Am konkreten Beispiel der Gewölbebaukunst verdeutlicht Schinkel das Problem einer kreativen und überwindenden Aneignung der Antike. Auch dabei geht er reichlich unbedenklich vor, dürfen sich die Römer doch nicht einmal mit der Erfindung des Gewölbes schmücken, die ihnen nun einmal historisch gehört. Vielmehr wird auch sie auf vage Art und möglicherweise wider besseres Wissen „gräzisiert“.

³⁸ Vgl. Waagen, Gustav Friedrich: Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler. Die erste Biografie Schinkels im Berliner Kalender von 1844 als Reprint hrsg. und eingel. von Werner Gabler, Düsseldorf 1980, S. 347. Nachgewiesen durch entsprechende Nachschriften im Nachlaß sind für Schinkel die Teilnahme an Fichtes Kolleg über die „Wissenschaftslehre“ im Wintersemester 1809/1810 und über die „Tatsachen des Bewußtseins“ im Winter 1810/1811. Vgl. Peschken: Lehrbuch (Anm. 22), S. 24. Daneben beschäftigte er sich auch schon auf der Reise nach Italien 1803–1805 mit Fichte. Vgl. Kugler, Franz: Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit, Berlin 1842, S. 17.

³⁹ Schinkel: Begräbniskapelle (Anm. 15), S. 157.

„[I]m Fortschritt der Wissenschaft entstand das Gewölbe, durch welches die geistige Herrschaft fortan wiederum ein neues unendliches Feld über die Materie gewann. Diese Erfindung ward von einer Nation [der römischen] aufgefaßt, die ihre ganze Kunstbildung von den Griechen erhalten und wenig ursprünglich Schöpferisches hatte. [...] [U]nd ungeachtet die Erweiterung der Kunst durch das Gewölbe sich ihr darbot, so lebte doch die Idee bei ihr nur in dem Begriff derjenigen Schönheit, welche jener griechische Geist bei den damaligen Verhältnissen von Kunst und Wissenschaft hervorgebracht hatte.“⁴⁰

Schinkel verfährt also handfest wertend und folgt darin dem deutschen Griecheninteresse. Nichts zugunsten Roms, alles zugunsten der griechisch-deutschen Wesenseinheit. Denn an der Weiterentwicklung des Gewölbebaus glaubt Schinkel zeigen zu können, wie die deutsche Gotik die römische Stagnation überwand, indem sie das von den Römern ungenutzte Potential voll entfaltete und nach der griechischen Schönheitsidee erneuerte.

„In der Architektur hatte man [...] die Kunst des Gewölbebaues schon lange, jedoch einseitig und ohne eigentliche Frucht betrieben; die Deutschen ergriffen dieselbe aber mit der Ursprünglichkeit und Freiheit ihrer Natur und verstanden es bald, sie zum Ausdruck derjenigen Ideenwelt zu verwenden, die ebenso aus der ursprünglichen Geistesrichtung des Volkes, wie aus den Anschauungen des Christenthums nach einer äußeren Verwirklichung drängte.“⁴¹

Idealismus und Kreativität der Griechen kehrten so im Genie der mittelalterlichen Kirchengewölbe und ihrer deutschen Urheber in die Geschichte zurück.

Resümee: Deutsche Griechen – römische Franzosen

Es ist also der durch die gotische Kunst erbrachte Authentizitätsnachweis, der die Deutschen zu den wahrhaft freien und kreativen Erben der Griechen macht. Freilich sind auch sie nicht gegen den Sündenfall der geistlosen Nachahmung gefeit, wie die Vergangenheit gezeigt hat. Was Schinkel mit „den Gebrechen der Zeit“⁴² andeutet, ist eben dies.

„Unglückliche Ereignisse haben die Deutschen seit Jahrhunderten verführt, von ihrer Eigenthümlichkeit abzuweichen und sich allzu unbedingt fremden Einflüssen hinzugeben. Wir müssen diese Ereignisse zum Guten lenken, das Fremde zu einer Vergleichung mit unserem eigenthümlichen Wesen benutzen, um unserer selbstschöpferischen Kraft wieder vollauf bewußt zu werden.“⁴³

⁴⁰ Ebenda, S. 156.

⁴¹ Ebenda, S. 157.

⁴² Ebenda, S. 153.

⁴³ Ebenda, S. 159.

Ähnliches findet sich schon bei Herder. Die Klage über die historisch-kulturelle Überfremdung deutscher „Eigentümlichkeit“ gehört zu den Topoi spätaufklärerischer und idealistischer Kulturkritik und war alles andere als unpolitisch. Was das Hellas-Rom-Gotik-Paradigma dann im Kontext der antinapoleonischen Freiheitskriege bedeutete, läßt sich somit leicht skizzieren.

Die Orientierung an Griechenland wurde seit Mitte des 18. Jahrhunderts explizit gegen die Ausrichtung Frankreichs an Rom betrieben.⁴⁴ Die Engführung Frankreichs erst mit dem imperialen, dann mit dem republikanischen, schließlich wieder mit dem imperialen Rom und die Deutschlands mit dem klassischen Hellas löste eine frühere Deutungstradition, vertreten etwa durch Gottsched, ab, die Deutschland aufgrund der juristischen Kontinuität des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation in der Nachfolge Roms, Frankreich aber in der Nachfolge des künstlerisch weit entwickelten Griechentums sah. Auslöser für diesen Positionswechsel waren bekanntlich Johann Joachim Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der Griechen in der Mahlerey und Bildhauerkunst“. Sie begründeten 1755 die kritische Spaltung der Antike und die Wahrnehmung griechischer Größe unter dem Gütesiegel einer „edlen Einfalt und stillen Größe“.

Die Ablehnung Roms ist also, bei weitgehender Preisgabe der alten Reichsidee, mit einer impliziten Frontstellung gegen den selbsternannten Rom-Nachfolger Frankreich verbunden. Auf diese Weise konnte man sich gegen die kulturelle Hegemonie des Nachbarlandes wehren, die auch im späten 18. Jahrhundert in Kunst und Architektur nun einmal nicht zu leugnen war (Langhans war 1776, Friedrich Gilly 1797 in Frankreich). Wenig später, nach der Kunstraub-Erfahrung und der Niederwerfung Preußens 1806, konnte der römisch-imperiale Geist der französischen Kultur durchaus als bewiesen gelten – zumal es an einschlägigen Selbstinszenierungen seit den Revolutionsjahren nicht fehlte. „Fast ist man geneigt zu sagen: Das moderne Frankreich bringt ein bürgerliches Drama in antikem Gewand auf die Bühne der Weltgeschichte“⁴⁵, heißt es bei Hans Kloft zu den rituellen und architektonischen Selbstdarstellungen in der Rom-Nachfolge. In Deutschland aber war man längst nicht mehr

⁴⁴ Vgl. Wiedemann, Conrad: Römische Staatsnation und griechische Kulturnation. Zum Paradigmawechsel zwischen Gottsched und Winckelmann. In: Mennemeier, Franz N. & Conrad Wiedemann (Hg.), *Kontroversen, alte und neue. Deutsche Literatur in der Weltliteratur. Kulturnation statt politischer Nation?*, Tübingen 1986 (= Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985 9), S. 173–178, hier S. 174f. Vgl. auch Kloft, Hans: *Antikenrezeption und Klassizismus. Ästhetische und politische Überlegungen*. In: *Wittheit. Jahrbuch der Wittheit zu Bremen* 33 (1993/94), S. 17–23; und zur deutschen Abgrenzung vom kaiserlichen Frankreich und seiner Romtradition Fuhrmann, Manfred: *Die Querelle des Anciens et des Modernes, der Nationalismus und die deutsche Klassik*. In: ders., *Brechungen. Wirkungsgeschichtliche Studien zur antik-europäischen Bildungstradition*, Stuttgart 1982, S. 129–149, hier S. 135f.; sowie Rehm, Walther: *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*, Leipzig 1936, S. 21f. und S. 16.

⁴⁵ Kloft: *Antikenrezeption und Klassizismus*, ebenda, S. 18.

an einem solchen „bürgerlichen Drama“ interessiert. Die Begeisterung für die soziale Revolution und die zentralistische Machtdemonstration mochten die Eliten in Deutschland seit den späten 90er Jahren mehrheitlich nicht mehr teilen. Statt dessen zog man sich auf die reine Kulturstaatsidee zurück, die den politischen durch den ästhetisch gebildeten Menschen zu ersetzen versprach. Zugleich konnte so die politische Fragmentierung Deutschlands erklärt und positiv vermittelt werden. „Die politische Machtlosigkeit und Zerrissenheit Deutschlands fand ihre ideale Entsprechung in der griechischen Staatenvielfalt und Bürgerfreiheit.“⁴⁶

Griechische Original- und römische Second-hand-Kultur sollten also stets auch das deutsch-französische Kulturverhältnis spiegeln, wobei die deutsche Hybris wohl weniger vom mittelalterlichen Gewölbebau als vom neuen Kuppelbau der Transzendentalphilosophie gestützt war. Das sollte lange nachwirken. So konnte Alfred von Wolzogen, der Schwiegersohn Schinkels, noch in den 1860er Jahren die französische Architektur als Nachahmung der „römischen Auffassung griechischer Formen“, also als „Kopie einer Kopie“ bewerten. Schinkel hingegen wurde attestiert, daß er das antike Genie in seinen Grundsätzen erfaßt und so „aus dem griechischen Geiste Neues zu schaffen“ vermocht habe.⁴⁷

Schinkel und Humboldt argumentierten nach 1806 nicht als bloße Kunsttheoretiker, sondern als preußische, ja deutsche Kulturpolitiker. Die gemeinsame Grundlage dafür bildete das Deutsch-Griechentum. Der essentielle Unterschied zwischen den beiden ergibt sich aus Schinkels kunstphilosophischer Integration der christlichen Gotik. Obwohl auch bei Humboldt Ansätze einer Gotikrezeption vorhanden sind, hat er doch niemals ein kohärentes Geschichtsbild unter Einschluß des Mittelalters entworfen. Dies hat er Schinkel überlassen. Indem dieser die Gotik als deutsche Kunst, als genuine Ausdruck eines unverfälschten Kulturvolks präsentierte, zog er nach romantischem Vorbild eine starke nationale Strebe in die ursprünglich aus kosmopolitischem Geist erwachsene Kultur- und Geschichtsphilosophie der Zeit ein. Bezeichnenderweise, wie schon bei seiner Gewölbetheorie, vermittelte er eine historische Fehlinterpretation. Mit diesem Changieren zwischen klassizistisch-normativer und romantisch-nationaler Ästhetik stand er im damaligen Berlin nicht allein. Am Ende hat er

⁴⁶ Hoepfner, Wolfram & Volker Michael Stroeka: Einführung. In: Berlin und die Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute. Ausstellung des Deutschen Archäolog. Instituts Berlin im Schloß Charlottenburg, 22. April bis 22. Juli 1979, 2 Bde., Berlin 1979, Katalogband, S. 13–16, hier S. 14.

⁴⁷ Wolzogen, Alfred von: Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph (Vortrag gehalten im Verein für Geschichte der bildenden Künste zu Breslau). In: Zeitschrift für Bauwesen 14 (1864), Sp. 61–94, 219–256, hier Sp. 64. Wolzogen disqualifiziert auch die Briten, die „hellenische Muster sklavisch nachahmten“. Die Abgrenzung gegenüber Großbritannien spielt für die Selbstdefinition der Deutschen im 19. Jahrhundert allerdings keine große Rolle.

seine aus Amt und Genie resultierende Definitionskraft wohl eher dem Klassizismus zugewandt und nicht nur der Metropole, sondern auch dem Land ein diskretes antikes Design hinterlassen. Allerdings blieb er auch dabei nicht stehen. Mit seiner Berliner Bauakademie gab er seiner Zeit schon einen Ausblick auf ein kommendes Zeitalter.