

Harald Bodenschatz

Der Mythos

Westberlin zu Füßen Schinkels

Schinkel, Schinkel über alles! Schinkel in allen Blättern, im Radio, im Fernsehen. Schinkel heute - ein Mythos fernab der historischen Realität. Das Zentrum des Mythos: Berlin diesseits wie jenseits der Mauer. Motor und Produktionshallen des Mythos: die Schinkelausstellungen, im Osten im Alten Museum, im Westen in der Orangerie des Charlottenburger Schlosses (Thema: Karl Friedrich Schinkel - Architektur, Malerei, Kunstgewerbe) und - mit subversiven Elementen durchsetzt im wieder hergestellten Martin-Gropius-Bau (Thema: Karl Friedrich Schinkel - Werke und Wirkungen).

Merkmale eines Architektenmythos

Schinkel - diese Buchstabenfolge, die auf der Zunge zergeht wie märkische Schnecken in preußischer Butter, erinnert heute weniger an einen Architekten aus Fleisch und Blut, der sich in einer finsternen Zeit arrangieren mußte. Schinkel heute - das heißt vielmehr Kniefall vor einem Heros mit geschlossenen Augen, heißt schauervoll erregte Huldigung, heißt Spinnen an einem immer dichteren Gespinnst, das die Raupe verpuppt und den Schmetterling (der Postmoderne?) verheißt.

Der Tanz um den goldenen Schinkel hat manchen Interessierten vergrämt: Schinkel - auch ein Wort, das zur Abwendung drängt. Zur Absage an einen Mythos, der in den Ausstellungen begründet und der von vielen, vielen Kommentatoren zugespitzt und verbreitet wird. Was sind nun die Merkmale dieses Mythos, an dessen Produktion auch in der Ausstellung der Orangerie fleißig mitgearbeitet wird?

Hier wäre zunächst auf die absolute Untadeligkeit des Schinkelschen Charakters zu verweisen. Gleich vorneweg wird der Supermann aufgebaut: Schinkel als Mensch von „hoher sittlicher Würde“, von „seltener moralischer Kraft“, von „noch seltener Selbstverleugnung und außerordentlicher Herzengüte“ (nach C.D. Rauch, zitiert von H. Börsch-Supan, Ausstellungskatalog der Orangerie, S. 10).

Aber nicht nur das: Schinkels „Verbindung von fruchtbarem Genie und milder Humanität war es, die die Zeitgenossen an der Person Schinkels zu verehrender Begeisterung hinriß. Der menschliche Takt in Schinkels Wesen übertrug sich auf alle seine Schöpfungen und übte so einen wohlthätig bildenden Einfluß auf die hierfür empfänglichen aus. Seine Kunst erschien dadurch völlig glaubwürdig als edelste aus dem tiefsten Inneren genährte Blüte des Geistes, wie umgekehrt sein lebendiges Wesen Züge eines Kunstwerkes besaß“ (H. Börsch-Supan, ebda.). Bleibt noch sein „fein organisiertes Wesen“, seine besonders liebenswerte „Größe im Dienst, im Erfüllen von Pflicht“, seine „Bescheidenheit, ja Demut“, seine „restlose Hingabe an seinen Beruf“ und sein „reiches Gefühlsleben“ hervorzuheben (alles Ausdrücke H. Börsch-Supans, S. 10ff.).

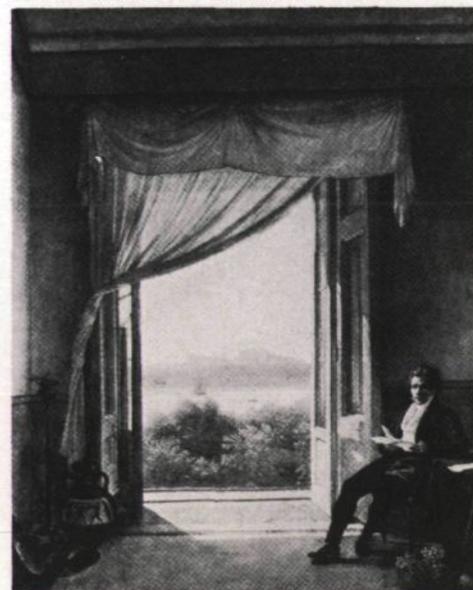
War das alles? Oh nein! Fast hätte man den „pädagogischen Eros“ vergessen, „der sich dem ganzen Volk zuwendet“ (ders., S. 20). Ein „Missionar“ ganz ohne Ehrgeiz: Schinkel „fühlte sich von der Geschichte als Werkzeug dazu ausersehen, die Kunst in Preußen wiederzubeleben. Das war es, was ihn antrieb, nicht der Ehrgeiz“ (ders., S. 11).

Es ist uns Schinkelkindern klar, daß Schinkel Namensgeber war und daß sein Name uns verpflichtet, daß man sich nach dem Großen richtet.

(Aus einem Theaterstück der Schinkel-Grundschule in Berlin-Charlottenburg anläßlich der Schinkelfeier)

Volkserziehender Eros in einer Zeit der Restauration reaktionärer Verhältnisse, in einer Zeit, als der „liberale“ W. von Humboldt, der Schinkel auf dessen nachdrückliches Drängen in den Staatsdienst hievte, seinen Abschied nehmen mußte? Schinkel hielt damals seinen Mund - um das Volk weiter erziehen zu können! Er „scheint an diesen Erschütterungen kaum Anteil genommen zu haben. Offenbar hielt er es für seine Aufgabe, in der erworbenen Position sein Talent für eine ästhetische Erziehung des Volkes nutzbar zu machen. Alle Kunst geht nach seiner Überzeugung 'praktisch darauf aus, 'den sittlichen Fortschritt im Menschen zu fördern'. Grundlegende Änderungen der bestehenden politischen Ordnung erschienen ihm dazu nicht nötig. Sein Begriff von der

Bildnis Karl Friedrich Schinkels in Neapel von Franz Louis Catel, 1824; Katalog der Orangerie, 4. Bei den Italienreisen Schinkels wird nur immer von seinem Interesse für die italienische Landschaft, für die Antike, für das Mittelalter berichtet. Und wie sah Schinkel die zeitgenössischen Italiener? Ein (durchaus boshafte) Beispiel aus seiner Tagebuchaufzeichnung in Venedig (erste Reise): "Mein erster Gang vom Wirtshause war auf den St.-Markus-Platz. Die erstaunlich engen Gassen, wo oft mit viel Mühen einer dem anderen ausbeugt, gepropft mit den Budiken aller Art, die in den unteren Etagen der Häuser großteils untereinanderstehn. Die Menge der Bettler von der ekelhaftesten Art, mit Gebrechen und Schäden, die man nicht ohne Abscheu betrachten kann, deren beständiges Winseln und Beten dem Vorübergehenden die Not des verfallenen Staates klagen. Das unerträgliche Geschrei der Fruchthöcker, die an allen Ecken mit größter Anstrengung in den unangenehmsten Tönen ihre Waren ausbieten und sich darin einer den anderen zu übertreffen suchen. Dies alles läßt einen widrigen Eindruck nach. Von dem engen Platz dieses schmutzigen Schauspiels trat ich plötzlich in den weiten, in der ganzen Welt gepriesenen Marktplatz. Pracht, Schönheit und Größe wirken gleich stark beim ersten Überblick." (K.F. Schinkel, Reisen nach Italien, Berlin/DDR, 1979, S.44) Schinkel - ein wahrhaftiger Proto-"Typus des gebildeten Reisenden in südlichem Ambiente" (Originalton Katalog, S.112). Man betrachte noch einmal das Bild: Schinkel neben einer geöffneten Fenstertür, die den Blick auf das Meer und Capri freigibt, links von der Tür antike Gegenstände. Die Schönheit Italiens - ohne die Italiener.



Pflicht des Beamten verbot ihm jede Illoyalität, und seine Vorstellung von Freiheit war an die Erfüllung dieser Pflicht gebunden“ (ders., S. 31).

„Erziehung des Volkes“, wofür, für den sittlichen Fortschritt? H. Börsch-Supan deutet an anderer Stelle ein Beispiel an: Schinkel „fand jedoch nicht nur Freiheiten und Möglichkeiten vor, sondern auch Persönlichkeiten, deren Lebensleistung zur Nachfolge aufrief. Die herkulischen Anstrengungen Friedrichs des Großen im Krieg und in der nachfolgenden Zeit des Wiederaufbaues hatten ein weithin sichtbares Zeichen gesetzt, was ein einzerner zu bewirken imstande ist. Von solchem Beispiel gingen harte Forderungen der Pflichterfüllung an die Untertanen aus“ (S. 13). Erziehung der Untertanen zur Pflichterfüllung: Schinkel - nein danke.

Zweites Merkmal des Mythos: Schinkels Produkte werden zu genialen Meisterwerken verklärt. Um als solche erscheinen zu können, ist es notwendig, sie sorgfältig mit dem baugeschichtlichen Tranchiermesser aus ihren historischen Zusammenhängen zu lösen und isoliert als Filetstücke (mit Charaktersauce) zu präsentieren. Schinkels „Schöpfungen“ dienen nicht mehr dazu, an den gesellschaftlichen Kontext, der sie prägte, an den gesellschaftlichen Zweck, dem sie sich unterordneten, zu erinnern, sie werden zu verdinglichten Hüllen zeitgenössischer Mythosbildung.

Zu dieser Methode gehört auch die Lösung der Bauwerke aus ihrer städtebaulichen Situation, die die Entmaterialisierung der einzelnen Gebäude sehr erleichtert. Stil und Form, Konstruktionsweise, Material und Auftraggeber scheinen ein Bauwerk hinreichend zu bestimmen: Entideologisierung und Verwissenschaftlichung von Schinkels Werk, wie viele Zeitungskommentare jubeln? Oder Zubereitung Schinkels als Vorbild der Post-Moderne, wie G. Peschken in einem lezenswerten Aufsatz in der ZEIT (vom 13.3.81, Titel: Der Staats- und Star-Architekt Preußens) schreibt?

Als Genie steht man bekanntlich über seiner Zeit. Die Frage nach der Auseinandersetzung Schinkels mit den schwarzen Jahren der politischen Restauration erübrigt sich so. Und ebenfalls die heutige Auseinandersetzung der Mythosproduzenten mit dieser Zeit. Die Geschichte, soweit sie überhaupt in Erscheinung tritt, erscheint als Geschichte der Einschränkung des Genies durch einen „ängstlich sparsamen und schwunglosen“ König oder seiner Förderung durch die „Freundschaft“ mit dem Kronprinzen. Schinkels Genie, soweit überhaupt erklärbar, wird auf die Einflüsse anderer Genies (z.B. um Friedrich Gilly) bzw. genialer Werke (z.B. der griechischen Tempel in Sizilien) zurückgeführt. Geschichte, so drängt sich der Eindruck auf, wird in dieser Optik zu einer Folge und Vernetzung genialer Tätigkeiten.

Klammheimlich schleicht sich - sicher ganz unideologisch - in diesen Mythos noch etwas anderes ein: die Bewunderung Preußens, die Glorifizierung der „Befreiungskriege“, die - eher der westlichen Interpretation zugehörige - Liebe zur Monarchie und zum Soldatentum. Nur ein kleines Beispiel: H. Börsch-

Supan nennt als „das Großartigste, was Schinkel in seinen letzten Jahren geschaffen hat“, die Entwürfe für die Bebauung der Akropolis als Residenz König Ottos, für die „Residenz eines Fürsten“ und für das Schloß Orianda auf der Krim, das die Zarin in Auftrag gab (S. 42).

Zum Residenzentwurf eines Fürsten, der reaktionären Utopie eines politisch ohnmächtigen Bürgertums schreibt er weiter: „Schinkel hat hier offensichtlich die Summe seines Denkens als Architekt gezogen und die Absicht verfolgt, ein krönendes Hauptwerk seines gesamten Schaffens zu geben. Es mag die Frage gestellt werden, ob die Kategorie des alles andere weit übertreffenden Hauptwerkes ein Phänomen dieser Zeit ist, zu dem sich die größten Genies gedrängt fühlten, Beethoven in seiner 9. Sinfonie (1823), Goethe in seinem Faust (1832 erschienen)“ (ebda.).

Fürstliche Residenz wie Faust wie 9. Sinfonie? Die Betonung der „Erhabenheit des Residenzentwurfs“ wird durchaus als „glorifizierendes Bekenntnis zur Monarchie“ (ebda.) interpretiert. Probleme? Keineswegs! Die bürgerliche Utopie einer Fabrikstadt ohne Fürsten dagegen, wie sie Schinkel 1837 in seinem Aquarell „Beuth auf Pegasus bläst Seifenblasen über seiner Industriestadt“ gemalt hatte, wird in der „Werkliste“ des Katalogs der Schloßausstellung erst gar nicht erwähnt. Wie heißt es doch im Vorspann zu dieser Werkliste selbstsicher: Unberücksichtigt geblieben sind Aquarelle, „sofern sie keinen herausragenden Anspruch auf bildhafte Gültigkeit erheben“ (S. 350).

Auch in einem anderen Punkt geht die Ausstellung in der Orangerie noch einen (kleinen) Schritt weiter als die ebenfalls mythische Ausstellung in Berlin/Hauptstadt der DDR: in der stolzen Hervorhebung der Rolle Schinkels bei der Schaffung des im Laufe der Geschichte blutgefleckten „Eisernen Kreuzes“. Ohne Kommentar wird dort eine zeitgenössische Aussage zum Sinn des Kreuzes angeführt: „Es war dies in jeder Hinsicht ein glücklicher Gedanke: die Eigentümlichkeit des gewählten Zeichens, welches von allen bisherigen Dekorationen abwich, das Metall, aus dem es bestand und das zugleich als Symbol der Zeit dienen konnte, die Form, die an die Deutschen Ritter in Preußen erinnerte, vor allem aber das gleiche Anrecht des Soldaten wie des Generals gaben diesem Schmuck einen großen Wert und erzeugten bei dem allgemeinen Wunsch, ihn zu erwerben, mehr als eine kühne Tat“ (S. 325).

Wer übrigens die Ausstellung in der DDR gesehen hat, wird zum architektonischen und zeichnerischen Werk in der Orangerie kaum Neues finden. Da man im Westen nicht „aus dem Vollen schöpfen“ konnte wie im Osten, versteht sich die Ausstellung in der Orangerie auch „nicht als Konkurrenz zur großen Schinkelausstellung im Alten Museum, sondern als Ergänzung und Erweiterung“ (Vorwort zum Katalog der Orangerie, S. 7). Informieren kann man sich allerdings über die Olgemälde Schinkels, von denen bis auf eines alle bekannt und erhaltenen Exemplare gezeigt werden.

Ansätze zur Demontage des Mythos

Westberlin zeigt nicht nur eine, sondern gleich zwei Schinkel-Ausstellungen. Die zweite Ausstellung „Werke und Wirkungen“ scheint auf den ersten Blick im Konzert der Huldigungen mitzuspielen. So heißt es im Vorwort des Orangerie-Katalogs: Die Ausstellung „im wiederhergestellten Bau des Kunstgewerbemuseums von Martin Gropius ... verfolgt die Ausstrahlung einzelner zentraler Gedanken des Meisters bis in die Gegenwart“ (S. 7). Sicher wird auch in dieser Ausstellung der „Baumeister von Geblüt“ (Katalog der Ausstellung „Werke und Wirkungen“, S. 7)



Der Gendarmenmarkt mit nach Plänen Schinkels erbautem Schauspielhaus in der Mitte, 1865; Katalog der Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, S. 170. Leider bringt der Katalog nur sehr wenig von dem in der Ausstellung gezeigten Bildmaterial. So werden z.B. die durch Fotos dokumentierten Veränderungen der städtebaulichen Situation am Schloßplatz und an der Bauakademie dem Katalogbetrachter vorenthalten, die Veränderungen des Gendarmenmarktes werden nur zum Teil wiedergegeben. Man hätte lieber an anderer Stelle sparen sollen: an den Jubelschreien um Schinkel.

gefeiert, aber es bleibt - den Beteiligten sei's gedankt - nicht bei der „Verfolgung der Ausstrahlung einzelner zentraler Gedanken des Meisters“, d.h. der Suche danach, wer wo später im Stil, in der Konstruktion und im Material „des Meisters“ gebaut hat. Die Ausstellung wird auch dazu genutzt, den Schinkelmythos zu demontieren.

Demontage zunächst schon dadurch, daß Schinkel als Städtebauer gezeigt wird. A. Reidemeister - der für die Abteilung Städtebau zuständige wissenschaftliche Mitarbeiter der Ausstellung - wagt es, Schinkel in den Widersprüchen seiner Zeit zu sehen. „Schinkel versteht sich als der Reorganisator des Stadtinnenbereichs im Auftrag des Königs: hier findet die deutsche Restauration ihren Ausdruck“ (Katalog „Werke und Wirkungen“, S. 22). Schinkel als Baumeister eines ungleichgewichtigen herrschenden Blocks kann kein Baumeister des Bürgertums sein, allenfalls ein Baumeister des bittenden, untertänigen Bürgertums. „Schinkels Bauten sind weitgehend Bauten der Krone bzw. für die Mitglieder des Königshauses im Stadtraum, für die Verbreiterung der Repräsentation im Stadtinnenbereich und an den Toren, für militärische Einrichtungen; weniger sind es Bauten mit 'bürgerlichen' Funktionen wie etwa die Bauakademie oder das Kaufhaus oder die Bibliothek hinter der Universität“ (A. Reidemeister, S. 19).

Architektur wird folgerichtig nicht mehr nur zur Stil-, Material- und Konstruktionsproblematik verkümmert, sondern als „staatsbildende“ Bildungskunst interpretiert und der Staat nicht mehr auf mehr oder weniger fähige Könige reduziert, sondern als Staat der Restauration und der Demagogieverfolgungen gekennzeichnet. Die Zerstörung des „Schinkelschen Stadtraums“ wird nicht als gefühlloses Barbarentum gesehen, sondern als Ausdruck der Weiterentwicklung Berlins zur Hauptstadt eines auf Protz angewiesenen, sich historisch vordrängelnden und rasselden Staates, in dem das Bürgertum weiter eine untergeordnete Rolle spielt.

Reidemeister schreibt in diesem Zusammenhang zur Bedeutung Schinkels: „Besonders folgende Bestandteile seiner Arbeiten wirkten verhängnisvoll in der Periode nach Schinkels Tod:

- die Megalomanie: das Spiel mit den ständig sich steigenden Maßstäben;
- seine funktionell schwer definierbaren, leeren Stadträume, die in ihrer ästhetischen Sensibilität verletzlich waren (schon den Lustgarten zwischen Museum und Schloß hat Schinkel selbst mit barockisierenden Bepflanzungen zugedeckt, damit sein funktionales Potential als öffentlicher Raum stark abmindernd);
- ein nostalgisches Stilsammelsurium und die permanente Stilkonkurrenz, die bis zum Lebensende seine Arbeiten bestimmt“ (S. 29).

Daß diese Aussagen historisch vielleicht nicht immer präzise sind, liegt an der vorgegebenen Ausstellungskonzeption selbst. Sehr wichtig scheint mir der - bedauernde - methodische Hinweis, den Reidemeister im Katalog gibt: „Nachbemerkung zum Dargestellten: So breit und ausführlich Schinkels Arbeiten gebracht werden, so eng mußte der Rahmen hinsichtlich des zusätzlichen Materials gesteckt werden: weder die politische und kulturelle Entwicklung in Preußen und Berlin ... noch das Wirken anderer Städtebauer zur Zeit Schinkels, etwa Weinbrenners in Karlsruhe, Nashs in London oder das Fischers und Klenzes in München konnte gezeigt werden“ (S. 15).

Und die hehre Persönlichkeit? „Sein angepaßtes Künstlertum konnte für niemand Vorbild sein ...“ (A. Reidemeister, S. 30). Diese Charakterisierung Schinkels wird insbesondere in dem interessanten, im Katalog leider sehr versteckten Aufsatz von G. Peschken (Titel: Ein Vierteljahrhundert Schinkel-Rezeption: meine) vertieft. „Schinkel also, nach oben buckelnd, nach unten tretend - Radfahrercharakter? Keineswegs. Niemand ist ungestraft jahrzehntelang Beamter eines Bevormundungssystems. - Schinkel war bekanntlich ungeheuer fleißig, hat sich, darf man sagen, totgearbeitet. Hätte er sich doch etwas entlastet, nicht jeden ihm zur Prüfung eingereichten Entwurf neu gezeichnet! Der Typus des schwer überbürdeten Großverantwortlichen mit den vielen unselbständig gehaltenen frustrierten Untergebenen, ach, man kennt ihn nur zu gut. Ein großer Künstler und Architekt muß darum nicht auch als Kollege lebenswert sein, ein lebenswürdiger Kollege darum nicht ein großer Künstler. Infantile Heldenverehrungssucht verstellt nur den Blick auf sein Werk“ (S. 239).

Und das Werk eines Menschen, der sich „ungeheuer wendig in schwankender Zeit behauptet“, dessen „Kälte der Kalkulation“, „Anpassungsfähigkeit, Zähigkeit, Reserve und Ehrgeiz“ (ebda.) von Peschken notiert wird? Es wird vor allem als „Staatsklassizismus von oben“, als „Stil der Restauration“ (S. 238) gekennzeichnet. „Schinkel hat die preußische Variante davon formuliert, und die wohl achtbarste Variante: sie ist kühl und präzise“ (ebda.).

Dieses eigentlich erklärende, nicht verklärende, wissenschaftliche, aber heute fast schon subversive Vorgehen bei der Auseinandersetzung mit einem berühmten Architekten der Vergangenheit macht diese zweite Ausstellung in Westberlin „kompliziert“ und „verwirrend“ (Berliner Tagesspiegel vom 14.3.81), widersprüchlich und zweideutig, und das heißt bei der dominierenden Schinkeleuphorie: wichtig und interessant. In einer Nachbemerkung schreibt der „Herausgeber“ des Katalogs zu dieser doch leider etwas ungewöhnlichen Ausstellungsweise: „Die Beiträge zu diesem Katalog sind stark voneinander verschieden, ja, es geschieht, daß sie einander widersprechen ... Wir haben auch solche Beiträge zugelassen, die negative Aspekte des Werkes, der geschichtlichen Stellung und der Person hervorheben“ (S. 252). „Wir haben zugelassen ...“: der „obrigkeitliche Gestus“ (A. Reidemeister zu Schinkels Erbe, S. 30) bleibt bis heute sprachlich gewahrt. Wer ist „wir“? Vorne steht's: der Senat von Berlin. „Zugelassen“ (man hört die Zähne knirschen) aus Schwäche, so wie die Instandbestellungen zugelassen wurden? Wer auf Recht und Ordnung aus ist, mag sich beruhigen: Die Ausstellung im Martin-Gropius-Bau (eröffnet am 13. März) macht schon im Mai wieder zu (im August eröffnet hier die Preußenausstellung), die Jubelausstellung im Schloß Charlottenburg (eröffnet ebenfalls am 13. März) schließt erst im September, um „Schinkels Werk auch noch im Herbst, gleichzeitig mit der Preußenausstellung sichtbar sein zu lassen“. Man setzt, wie immer, lieber auf den Marktwert eines Mythos.