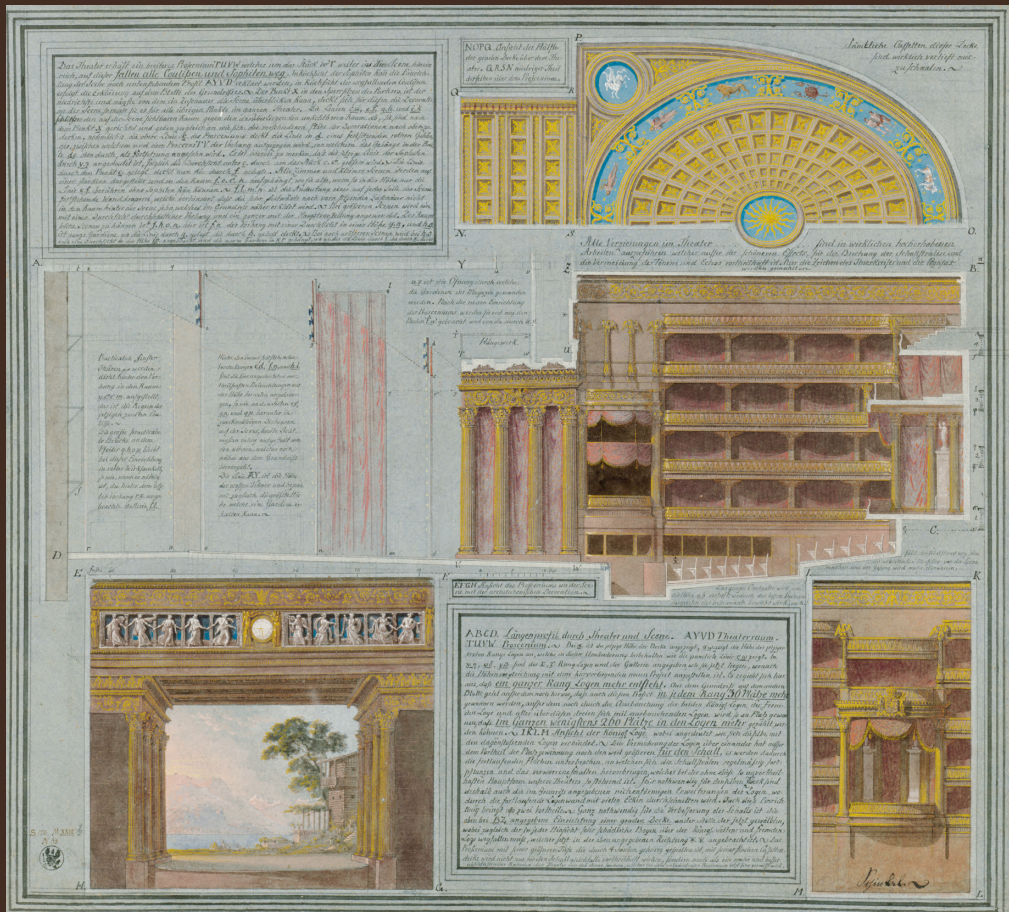


Andrea Hensel

Die Verwandlung der Bilder

Karl Friedrich Schinkels Bühnendekorationen



☞ Andrea Hensel **Die Verwandlung der Bilder** ☞

Andrea Hensel

Die Verwandlung der Bilder

Karl Friedrich Schinkels Bühnendekorationen

»Historisches ist nicht das alte allein festhalten oder wiederholen,
dadurch würde die Historie zugrunde gehen,
historisch handeln ist das, welches das Neue herbei führt
und wodurch die Geschichte fortgesetzt wird.«

Karl Friedrich Schinkel

V&G

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungsfonds Wissenschaft der VG Wort

Besuchen Sie uns im Internet: www.asw-verlage.de

© VDG als Imprint von arts + science weimar GmbH, Ilmtal-Weinstraße 2021

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Satz und Gestaltung: Monika Aichinger, arts + science weimar GmbH

Druck: Beltz Bad Langensalza GmbH
ISBN 978-3-89739-954-9

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort		9
1	Die Verwandlung der Bühne – Die Verwandlung der Bilder	11
1.1	Schinkels Theater Leben	11
1.2	Theater als (Geschichts-)Bild?	25
1.3	Stand der (Schinkel-)Forschung	31
2	Kunst Denken und Schreiben	37
2.1	Philosophische Impulse zu Beginn des 19. Jahrhunderts	37
2.1.1	Natur und Mensch – Moralisches Handeln – Freiheit, oder: Johann Gottlieb Fichtes philosophische Weltwahrnehmung	41
2.1.2	Nachahmung, Symbolbegriff und die Idee der (Bau-)Kunst nach Schelling	50
2.1.3	Das Fortleben der Kunst im Spiegel von Religion und Philosophie: Karl Wilhelm Ferdinand Solger	60
2.2	Schinkels Fragmente. Die Aneignung der Philosophie in Kunst und Architektur	67
2.2.1	Natur und Kunst – Kunst und Natur	68
2.2.2	»Die schöne Kunst macht uns zu Kindern« – Das Ideal und das Schöne	73
2.2.3	Phantastische Schöpfungen	78
2.2.4	Erinnern nach vorne – Das Kunstwerk als Monument	82
2.2.5	Kunst Schreiben, Zukunft Denken: Ein Zwischenfazit	85
3	Die Wendung zur Geschichte	89
3.1	Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Geschichtliche Konstellationen zur Zeit Schinkels	89
3.1.1	Zwischen Revolution und Restauration	90
3.1.2	Politische Romantik und das Bild(en) einer Nation	97
3.2	Die Geschichtsbilder des (theater-)ästhetischen Historismus	111
3.2.1	Geschichten, Geschichte und Geschichtsphilosophie	112
3.2.2	Ästhetischer Historismus – Geschichte im/als Bild	120

4	Die Wiederholung und (An-)Verwandlung der Bilder	135
4.1	Vom Geschichtsbild zur Anverwandlung	135
4.1.1	Wiederholung, Geschichte, Theatralität	135
4.1.2	Verwandlung als Anverwandlung	141
4.1.3	Das Aufblitzen der Vergangenheit in der Gegenwart	144
4.2	Zwischen Zeiten und Räumen: Schinkels Bühnendekorationen	148
4.2.1	»Undine« – nur romantische Zauberoper und nationale Vergangenheitsschau?	149
4.2.1.1	Romantische Natur(en)	152
4.2.1.2	Architekturen im Gewand vergangener Epochen	156
4.2.1.3	Ein phantastisches Wasserreich	161
4.2.2	»Herrmann und Thusnelde«: Die Anverwandlung der römischen Kultur im Bild	165
4.2.2.1	Die Varusschlacht oder: von Arminius zum deutschen Herrmann	166
4.2.2.2	»Herrmann und Thusnelde« – eine heroische Oper in drei Akten	183
4.2.2.3	Erhabene Römer und barbarische Germanen oder: die Anverwandlung der römischen Kultur im Bild	187
4.2.2.4	Germania/Ariadne und Thor/Herakles?	191
4.2.2.5	Der Teutoburger Wald in den Alpen	196
4.2.2.6	Walhalla in den Wolken – ein germanisches Himmelsreich im griechisch-römischen Gewand	198
4.2.3	»Die Zauberflöte« – Gegensätze und Welt(an)verwandlungen	202
4.2.3.1	Eine Zauberoper zwischen Märchen und Mysterium	203
4.2.3.2	»Die Zauberflöte« am Königlichen Theater Berlin	216
4.2.3.3	Das Reich der Königin der Nacht: die Anverwandlung von Gegensätzen im Bild	219
4.2.3.4	Im Tempelbezirk – Architektur und (Natur-)Landschaft	222
4.2.3.5	Innen, außen? Die kleinen Mysterien.	226
4.2.3.6	Von der Todespforte zum Sonnentempel und wieder zurück	232
4.2.4	Von »Lalla Rukh« zu »Nurmahal« – die Anverwandlung phantastischer Kulturlandschaften	236
4.2.4.1	Die Erfindung und Erforschung des Orients zu Beginn des 19. Jahrhunderts	237
	Exkurs: Alles wendet sich nach Indien – Schinkel und die indische (Bau-)Kunst	246
4.2.4.2	»Lalla Rukh« – das preußische Königshaus als indischer Hofstaat	249
4.2.4.3	»Nurmahal oder Das Rosenfest von Caschmir« am Königlichen Theater Berlin	257
4.2.4.4	Phantastische Kulturlandschaft(en) Indiens	260
4.2.4.5	Zwischen Kaschmir, Taj Mahal und Srinagar oder: ein Blick in die Blüte Indiens	262
4.2.4.6	Die Entwürfe für das Schloss Orianda: indisch-arabische Architektur im klassizistischen Gewand	265
4.2.5	Die (An-)verwandlung der Bilder – ein Zwischenfazit	269

5	Reisen. Theatrales Schreiben zwischen Bild und Schrift	275
5.1	Schinkels Reiseberichte	275
5.1.1	Die Kunst des Reisens – über Reisen schreiben	276
5.1.2	Die große Fahrt: Italien 1803–1805	286
5.1.2.1	Von Dresden über Triest nach Sizilien	288
5.1.2.2	Auf schwankendem Boden: Ankunft in Messina	292
5.1.2.3	Die ›Dekorationen‹ von Taormina	295
5.1.2.4	Die Besteigung des Ätna: Inszenierung des eigenen Selbst	298
5.2	Erneute Aufbrüche	302
5.2.1	Die zweite Italienreise im Jahr 1824	303
5.2.2	Die Reise nach Paris, England und Schottland im Jahr 1826	308
5.2.3	Zwischenfazit – Reisen, Aufbrüche, Ankommen	314
6	Rückblick oder: Erinnern nach vorne	317
6.1	Rückblick	317
6.2	Erinnern nach vorne: Die Berliner Bauakademie	319
7	Anhang	329
7.1	Literatur und Quellen	329
7.2	Abbildungsnachweise	341
8	Tafeln	345

Vorwort

Bei dem vorliegenden Band handelt es sich um die geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertation. Das Promotionsverfahren wurde am 11. November 2019 mit der öffentlichen Verteidigung am Institut für Theaterwissenschaft der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften der Universität Leipzig abgeschlossen.

Von der ersten Idee des Vorhabens bis hin zur Fertigstellung der Dissertationsschrift sowie der hier vorliegenden Veröffentlichung sind nunmehr knapp 7 Jahre vergangen. Diese Jahre sind ohne den Zuspruch, die Begleitung und die große Unterstützung bestimmter Menschen nicht zu denken. Ihnen möchte ich an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank aussprechen.

Allen voran gilt mein besonderer Dank Prof. Dr. Günther Heeg, meinem Doktorvater und Mentor, für die langjährige Förderung auf wissenschaftlicher und persönlicher Ebene sowie für die fortwährende Ermutigung, das wissende Zu- und Vertrauen und den gedanklichen Nährboden, auf dem das gesamte Vorhaben überhaupt erst entstehen konnte. Weiterhin danke ich Jun.-Prof. Dr. Veronika Darian, die das gesamte Projekt nicht nur durch unzählige (Fach-)Gespräche und wertvolle Ratschläge, sondern auch durch ihre ansteckende Forschungsfreude und empathische (An-)Teilnahme stets beflügelt und die Betreuung als Zweitgutachterin der Arbeit übernommen hat.

Mein großer Dank gilt außerdem Maximilian Grafe, Caroline Krämer, Marianne Seidler und Helena Wölfl. Ihr unermüdlicher Einsatz, die konstruktive Kritik in der Endredaktion und nicht zuletzt ihre enge Freundschaft ha-

ben ganz wesentlich zu dem gesamten Verlauf der Dissertation beigetragen.

Allen Kolleginnen und Kollegen am Institut für Theaterwissenschaft und am Centre of Competence for Theatre der Universität Leipzig danke ich sowohl für das vertraute Miteinander, als auch für die Wahrung eines besonderen Ortes, an dem gemeinschaftliches Arbeiten, Denken, Forschen und Ausprobieren möglich ist.

Darüber hinaus möchte ich mich von Herzen bei Franziska Benack, Nastasja Fischer, Maximilian Grafe, Kerstin Schmitt, Elisabeth Schwarz und Marianne Seidler bedanken, die mich seit dem ersten Studientag in Leipzig begleiten und ohne deren (Zusammen-)Halt weder die letzten noch die kommenden Jahre zu denken sind.

Dank eines großzügigen Druckkostenzuschusses des Förderfonds Wissenschaft der VG WORT GmbH konnte die Veröffentlichung der Dissertationsschrift in der vorliegenden Buchform erfolgen. Danken möchte ich in diesem Zusammenhang dem Verlag VDG Weimar, insbesondere Dr. Bettina Preiß und Monika Aichinger, für die Aufnahme des Manuskripts, die durchweg professionelle Unterstützung in der Endredaktion und die Gestaltung des Bandes. Für die Erlaubnis zur Verwendung des umfangreichen Bildmaterials danke ich dem Kupferstichkabinett Berlin, der Kunstbibliothek Berlin, der Alten Nationalgalerie Berlin sowie der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.

Zuletzt möchte ich meiner Familie – meinen Geschwistern und insbesondere meinen lieben Eltern Evelyn und Dieter Hensel – für so vieles danken, vor allem aber für ihre unein-

VORWORT

geschränkte Unterstützung, den Halt und das bedingungslose Vertrauen, das sie mir jeden Tag und auf allen Ebenen schenken.

Tief verbunden und dankbar bin ich Benno Kaehler, der mich durch unterschiedliche Zeiten und Räume hinweg begleitet hat. Die Reise mit ihm und unserer eigenen kleinen Familie in Zukunft fortzuführen, ist ein besonderes (Lebens-)Glück.

Leipzig, im August 2020
Andrea Hensel

1 Die Verwandlung der Bühne – Die Verwandlung der Bilder

»Theater war seine ganze Lust«¹
Theodor Fontane

1.1 Schinkels Theater Leben

Bis heute verbindet man den Namen Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) in erster Linie mit dem virtuosen Architekten, Baumeister, Graphiker und Stadtplaner Preußens, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts sowohl den Klassizismus, als auch den ästhetischen Historismus entscheidend mitgestaltete. Diese Zuschreibungen sind zweifelsohne berechtigt. Als Leiter der Oberbaudeputation in Berlin, d. h. der staatlichen Behörde für Städtebau, unterstanden Schinkel nahezu alle Bauvorhaben für das Königliche Preußen; er war Hofarchitekt des Königs sowie Oberlandesbaudirektor, dessen imposante Bauwerke bis heute das gegenwärtige Stadtbild Berlins prägen. Dennoch war Schinkel nicht nur als Architekt und Stadtplaner tätig. Zu seinem künstlerischen Schaffen zählten auch die (Landschafts-)Malerei, die Arbeit als Medailleur, das Gebiet der Innenarchitektur sowie seine langjährige Tätigkeit als Bühnenbildner und -architekt.² An

1 Fontane, Theodor: »Die Grafschaft Ruppin«. In: Ders.: Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Bd. 1., Hertz Verlag, Berlin 1862, S. 109.

2 »Als Architekt hat er sich seit seiner Lehrzeit bei Friedrich Gilly mit dem Theaterbau befaßt. Das Schauspielhaus auf dem Gendarmenmarkt, den ersten reich ausgestatteten Großbau in Berlin nach

gesichts dieser außergewöhnlichen Vielfalt an künstlerischen Tätigkeiten avancierte Schinkel zu einem Universalkünstler, dessen Expertise in unterschiedlichen Genres gleichermaßen stark ausgeprägt war. Sein künstlerisches Schaffen war bestimmt von einer Synthese aus architektonischen, bildnerischen, graphischen und theatralen Versatzstücken, deren gegenseitige Verknüpfung bzw. Konstellationen ihn zu einem der bedeutendsten Künstler seiner Zeit werden ließ.

Eine entscheidende Basis für ebenjenes Alleinstellungsmerkmal bildet – so eine wesentliche These der vorliegenden Studie – Schinkels außergewöhnliche Affinität zu Theater. Sie wurde in der (aktuellen) Forschungsliteratur bisher nur marginal untersucht und/oder mit wenigen Ausnahmen lediglich als temporäre Schaffensphase von 1815 bis 1829 abgehandelt.³ Diese Geringschätzung überrascht inso-

.....
dem Ende der Befreiungskriege, hat er entworfen und ausgeführt (1818–1821). Für Hamburg und Gotha hat er Entwürfe geliefert (1822 und 1837), für die Theaterbauten anderer Städte hat er Änderungsvorschläge unterbreitet, für Charlottenburg (1817), Aachen (1822) und Frankfurt a. d. Oder (1839). In den Idealentwurf einer Residenz von 1835 ist auch ein Theater einbezogen.« Harten, Ulrike: Karl Friedrich Schinkel. Die Bühnenentwürfe. Deutscher Kunstverlag. München/Berlin 2000, S. 11; vgl. für den Abschnitt außerdem die Biographien von Gustav Waagen, Franz Kugler, Mario Zadow und Jörg Trempler, die in Unterkapitel 1.2 erläutert werden.

3 Zu den Ausnahmen gehören bspw. die kunsthistorische Studie von Ulrike Harten, die sich ein-

fern, als dass man bei näherer Betrachtung davon ausgehen kann, dass gerade dem Theater eine entscheidende Bedeutung in Schinkels künstlerischem Schaffen zufällt. Sie kommt einerseits auf (theater-)institutioneller Ebene zum Ausdruck, so bspw. in Schinkels Tätigkeit als Entwickler von optisch-perspektivischen Schaubildern, in der Umgestaltung des Königlichen Theaters am Gendarmenmarkt in Berlin, in den Entwürfen für Theaterbauten in Hamburg, Aachen und Gotha, sowie in seiner langjährigen Arbeit als Bühnendekorateur. Andererseits lässt sich in Schinkels Schaffen eine dezidiert theatrale Denkweise und Praxis erkennen,⁴ die nicht nur vermeintliche Gattungsgrenzen überschreitet und die oben genannten Genres miteinander verknüpft. Sie tritt auch in unterschiedlichen, auf den ersten Blick dem Theater fernem Materialien und Werken in Erscheinung und wird dort exemplarisch durch eine bestimmte Raumwahrnehmung und (szenische) Bildgestaltung deutlich, sprich: die künstlerischen Werke Schinkels erweisen sich als durchzogen von einer bewussten Inszenierung und Exponierung einzelner (Bild-)Objekte, einer theatralen Übersteigerung der Figuren in den Zeichnungen, Tafelbildern und Architektorentwürfen, einer auffallend häufigen Nutzung von Theater-

.....
gehend mit den Bühnendekorationen Schinkels befasst sowie die Veröffentlichung von Saskia Dams, die sich in ihrer kunst- und kulturhistorischen Untersuchung den Bühnendekorationen zu der Oper »Undine« widmet. Auf beide Arbeiten wird im Rahmen des wissenschaftlichen Forschungsstands (Kapitel 1.2) eingegangen.

4 Die Bezeichnung ›theatral‹ ist in dem vorliegenden Band von dem Begriff ›theatralisch‹ zu unterscheiden. Meint theatralisch vorrangig einen leidenschaftlichen, nicht selten übersteigerten Ausdruck, bezieht sich ›theatral‹ auf ein spezifisches Denken und Handeln, das Theater als eine (Lebens-) Praxis und Kunstform zum Ausgangspunkt nimmt.

metaphern, einem theatralen Schreiben, das zwischen Bild und Schrift oszilliert sowie von einem Rückgriff auf theatrale Denkfiguren, die den einzelnen Arbeiten unabhängig von Zeiten, Orten und (politischen) Kontexten zugrunde liegen.

Schinkel, Gilly und das Theater

Wirft man einen Blick auf die Biographie Schinkels, dann zeichnet sich die Faszination für die Institution, die Kunstform sowie die Praxis des Theaters bereits in frühen Jahren ab. In diesem Zusammenhang hält Theodor Fontane in seinen berühmten »Wanderungen durch die Mark Brandenburg« über den jungen Schinkel fest:

»Sein Charakter nahm früh ein bestimmtes Gepräge an; er zeigte sich bescheiden, zurückhaltend, gemütvoll, aber schnell aufbrausend und zum Zorn geneigt. Eine echte Künstlernatur. Auf der Schule war er nicht ausgezeichnet, vielleicht weil jede Art der Kunstübung ihn von früh auf fesselte und ein intimeres Verhältnis zu den Büchern nicht aufkommen ließ. Seine musikalische Begabung war groß; nachdem er eine Oper gehört hatte, spielte er sie fast von Anfang bis Ende auf dem Klaviere 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.«⁵

Ausgehend von dieser Faszination für das Puppenspiel etablierte sich im Laufe von Schinkels Jugendzeit ein theatrales Denken, das durch unterschiedliche Personen, Rahmenbedingungen und Ereignisse geprägt wurde. Dabei ist zunächst der prominente Architekt und zugleich Schinkels geistiger Mentor Friedrich Gilly zu nennen. Während der Berliner Akade-

.....
5 Fontane: Die Grafschaft Ruppin, S. 109.

mieausstellung im Jahr 1796 bekam der knapp 15-jährige Schinkel erstmals Gillys epochalen Entwurf für ein Denkmal Friedrich des Großen zu Gesicht, das »den tiefsten Eindruck auf ihn machte und ihn empfinden ließ, wohin er selber gehöre«⁶.

Die Begeisterung Schinkels verwundert kaum, betrachtet man den Entwurf Gillys genauer (Abb. 1). Auf der 59,2 × 135,2 cm großen Federzeichnung erblickt die/der Rezipient*in den Leipziger Platz zu Berlin, in dessen Mitte sich eine monumentale Tempelanlage erhebt. Angelehnt an die antike Tempelarchitektur mitsamt Fries, Marmorverzierung und dorischer Säulenordnung erinnert die Anlage unweigerlich an das Parthenon auf der Athener Akropolis, das dort zu Ehren der Stadtgöttin Pallas Athene erbaut wurde. Durch die erhöhte Position ist die Akropolis für die Bevölkerung von allen Himmelsrichtungen sichtbar. Ähnlich verhält es sich mit dem durch drei Sockelstufen hervorgehobenen Denkmal in Gillys Entwurf. Der untere, braune Sockel bildet das Fundament des Baus und gleicht einem massiven Gemäuer, das sowohl die gesamte Anlage stützt, als auch die Standhaftigkeit Preußens symbolisiert. Die zweite, sandfarbene Sockelstufe führt die/den Besucher*in des Denkmals zu vier Freitreppen, über die man das dritte Tableau und mit ihm den strahlend weißen Tempelbau erreichen kann. Interessanterweise rückt das Denkmal durch die nach oben strebende Stufenform nicht nur in eine deutlich exponierte und gleichermaßen erhabene Position. Gemeinsam mit den sechs Obelisken, welche die Anlage säumen, erinnert es auch an eine ägyptische Architektur, die sich in Richtung der aufgehenden Sonne wendet oder – bezogen auf den zeit-historischen Kontext – an die absolutistische

.....
6 Ebd., S.110.

(Allein-)Herrschaft Friedrich des Großen. Dieser Eindruck wird erneut bestätigt, betrachtet man das Innere des Denkmals. Hier plante man einen Sarkophag für den Leichnam Friedrichs des Großen aufzustellen, der ihn für alle Besucher*innen sichtbar exponieren und zugleich an seine Herrschaft erinnern sollte.

Der Denkmalsentwurf Friedrich Gillys wurde nie realisiert. Dennoch brach er insofern mit der zeitgenössischen Denkmalsarchitektur, als dass die gängigen Reiterstandbilder, die für gewöhnlich an herausragende Persönlichkeiten erinnerten, durch eine monumentale Tempelanlage ersetzt wurden. Jene wiederum vereinte unterschiedliche Architekturstile in sich und erregte nicht zuletzt dadurch ein erhebliches Aufsehen in den angesehenen Architektenkreisen Berlins. Dies galt auch für Schinkel. Derart fasziniert von dem geplanten Bau, verließ er im Jahr 1798 vorzeitig das Gymnasium »Zum grauen Kloster« und wurde im Hause der Architekten Gilly als Lehrling aufgenommen.⁷ Dort entwickelte Schinkel eine große Verehrung für den Baumeister und Mentor Friedrich Gilly, der jedoch bereits im Jahr 1800 verstarb. Friedrich Gilly hinterließ Schinkel das Fundament einer profunden architektonischen Lehre sowie »den ausgesprochenen Wunsch, seine Arbeiten durch ihn [gemeint ist Schinkel, Anm A. H.] vollendet zu sehn«⁸. Diesem Wunsch kam Schinkel unverzüglich nach, indem er in den folgenden vier Jahren die begonnenen Projekte seines verehrten Freundes mithilfe von dessen Vater David Gilly fertigte. Er beendete seine Ausbildung an der Bauakademie und realisierte mit nur 20 Jahren

.....
7 Friedrich Gilly ist Sohn des Baumeisters David Gilly. Schinkel wurde Schüler beider Architekten und in deren Haus als Lehrling aufgenommen. Vgl. Harten: Karl Friedrich Schinkel. Die Bühnenentwürfe, S. 13 f.

8 Fontane: Die Grafschaft Ruppın, S. 110.

sein erstes eigenständiges Werk: den Pomana-tempel auf dem Pfingstberg bei Potsdam. Darüber hinaus hinterließ die intensive Zusammenarbeit mit Friedrich Gilly entscheidende Spuren in Hinblick auf Schinkels Faszination für den Theaterbau und das Dekorationswesen. Folgt man der Kunsthistorikerin Ulrike Harten, dann entwarf Friedrich Gilly bereits in frühen Jahren Vorschläge für unterschiedliche Theaterbauten, »1789 plante er einen Neubau für Stettin. Ausgeführt wurden die Entwürfe für Königsberg und Posen. Schließlich folgten die Entwürfe für den Neubau des Nationaltheaters in Berlin von 1789–1800.«⁹ Gleichzeitig entwickelte Friedrich Gilly, wie später auch Schinkel, unterschiedliche Theorien zu einer Reform des Theaterbaus. Darunter zählen u. a. 40 Entwurfsskizzen für das Berliner Nationaltheater, in denen der junge Architekt in Abkehr von der barocken Kulissenbühne mitsamt hufeisenförmigem Auditorium einen Zuschauerraum mit halbkreisförmigem Grundriss forderte. Laut Harten weisen diese Entwürfe, wie auch seine Ideen in Hinblick auf die Gestaltung des Außenbaus, über ihre Zeit hinaus. In Bezug auf die äußere Architektur des Theaters war es Gillys Ziel, »die innere Gliederung außen sichtbar werden zu lassen«¹⁰. Ähnliches gilt für die Dekorationsmalerei: Skizzen von Pariser Theateraufführungen, eigene Bühnenbildentwürfe sowie die 1799 an der Bauakademie gehaltene Vorlesung mit dem Titel »Optik und Perspektive« – die sich u. a. mit Theatermalerei beschäftigte – zeugen von Friedrich Gillys Interesse an Theater als wirkungsmächtiger Praxis einerseits und als architektonischem Bau, den es gen Ende des 18. Jahrhunderts zu reformieren galt anderer-

seits. Schinkel, der in Friedrich Gilly zugleich Mentor und Vorbild sah, war mit dessen reformatorischen Vorstellungen zweifelsohne vertraut. Zeugnisse hierfür sind nicht nur seine eigenen Reformvorschläge für den Berliner Theaterbau, sondern auch die Wahl der Zentralperspektive der Dekorationen sowie deren bewusste Einteilung in eine Zweischichtigkeit aus Spiel- und Bildebene, die gleichermaßen in Zeichnungen und Tafelbildern wiederkehrt. All diese Elemente kommen bereits in den Werken Gillys zum Ausdruck. Sie sind sowohl Indizien für die intensive Beziehung zwischen den beiden jungen Architekten, als auch für eine dezidiert theatrale Denkweise, die Schinkel durch Gilly mitsamt einer profunden architektonischen (Aus-)Bildung erwarb.

Theater in Bild und Schrift

Neben der Vorbildlichkeit und Vermittlerrolle Gillys, die laut Harten »nicht hoch genug eingeschätzt werden können«¹¹, wurde Schinkels Faszination für Theater außerdem durch die Etablierung der Kunstform des Landschaftsgartens zu Beginn des 19. Jahrhunderts bestärkt. Bereits Ende des 18. Jahrhunderts avancierte der Landschaftsgarten zu einem beliebten Genre, das auf alle »anderen einwirken konnte, weil [es] zweierlei vermittelte: ein universales Kunsterlebnis und die Verbindung von Genuß und Bildung.«¹² Vor diesem Hintergrund wies der Landschaftsgarten mit dem Theater einige Gemeinsamkeiten auf: die Skulpturen im Garten entsprachen der Staffage auf Gemälden oder aber den Akteur*innen auf der Bühne; durch den Wechsel der Parkszenen wurden ähnliche Effekte erzielt wie in

.....
⁹ Harten: Karl Friedrich Schinkel. Die Bühnenentwürfe, S. 14.

¹⁰ Ebda., S. 15.

.....
¹¹ Ebda., S. 18.

¹² Ebda., S. 18.

der szenischen Abfolge von Dekorationen; die Verbindung von Architektur und Natur entsprach dem Verhältnis von Raum und Bild, bzw. Szene und Ausstattung; und nicht zuletzt kam das Verhältnis von (Natur-)Geschehen und Architektur einer ähnlichen Zweiteilung gleich wie diejenigen Theaterarchitekturen, die sich gegen die barocke Tiefen- und Kulissenbühne wandten und Spielfläche und Bild/Prospekt, Vorder- und Hintergrund voneinander trennten.¹³

*»Die enge Nachbarschaft der beiden Kunstgattungen wird hier augenfällig. Die Forderung eines feststehenden Architekturrahmens im Vordergrund für wechselnde Prospektansichten dahinter, die Schinkel in seinen Reformvorschlägen aufstellt, gehen von solchen frühen Gestaltungen aus. Die Bühnenbilder zur ›Zauberflöte‹ werden dieses Prinzip im Wechsel von Felsgrotte und Architekturrahmen wiederholen. Aufgenommen wird es dann bis in die Spätzeit immer wieder. Im gleichen Sinn ist das Motiv auch in seinem male-
rischen Werk wirksam.«¹⁴*

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war die Kunstgattung des Landschaftsgartens eng verbunden mit der (künstlerischen) Betrachtung eigener wie fremder Natur- und Kulturlandschaften. Sie wurden zu wissenschaftlichen Zwecken erforscht oder aber – ganz dem romantischen Zeitgeist entsprechend – in literarischen Werken, Itinerarien¹⁵, Briefen und Aufsätzen lebhaft beschrieben und künstlerisch ausgeschmückt. Dies trifft auch für die (Landschafts-)Wahrnehmung Schinkels zu, die er in (Reise-)Berichten, Briefen, Skizzen,

Zeichnungen und Tafelbildern festhielt. Ein wesentliches Zeugnis hierfür ist der erste Aufenthalt in Italien. Im Jahr 1803 brach Schinkel zu einer Kunst- und Studienreise auf, die ihn über Wien, Graz, Triest, Rom, Neapel und Florenz, bis nach Sizilien und über Paris und Weimar zurück nach Berlin führen sollte. Vor dem Hintergrund der zahlreichen Stationen erwies sich der Sizilienaufenthalt im Jahr 1804 und mit ihm einhergehende Schlüsselereignisse wie die erstmalige Ankunft in Messina, der Besuch der Ruinen des Theaters bei Taormina und die Besteigung des Ätna als besonders prägend für den jungen Architekten. Seine Erlebnisse hielt Schinkel in zahlreichen Berichten, Briefen und Zeichnungen fest, die nach der Reise überarbeitet und nicht selten mit eindeutig theatralen Mitteln ausgestattet wurden. Damit ist gemeint, dass Schinkel seine Berichte ganz im Gegensatz zu einer bewusst objektiven Schilderung mit poetischen wie dramatischen Ausdrucksweisen ausschmückte. Er ordnete seine Beschreibungen szenisch an, versetzte die einzelnen Szenen in Spannung zueinander und/oder ließ auf ihnen bekannte Orte und Akteur*innen der mythologischen Sagenwelt erscheinen, die sich mit den eigenen Erlebnissen und deren Umgebung verflochten. Darüber hinaus wurden die einzelnen Darstellungen in den Berichten oftmals durch bildliche Elemente wie dazugehörige Zeichnungen, Skizzen und Gemälde ergänzt. Ähnlich wie in seinen Schriften nahm Schinkel zwar auch hier das real Wahrgenommene zum Ausgangspunkt seines Schaffens, inszenierte es jedoch durch Lichteinflüsse, bewusste Kontraste oder mittels phantastischer Elemente, die erst im Nachhinein hinzugefügt, angeordnet und bewusst im/als Bild konstruiert wurden. Dieses theatrale Schreiben, das sich stets zwischen Schrift und Bild bewegt, wird exemplarisch in der Beschreibung des Theaters bei Taormina deutlich. Den Anblick der erhalte-

13 Vgl. Ebda., S. 18 f.

14 Ebda., S. 20.

15 Ein Itinerar fasst alle zu einer Reise gehörenden Informationen protokollarisch zusammen, darunter bspw. Reisewege, Straßen, Unterkünfte. Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 5 des vorliegenden Bandes.

nen Ruinen des Theaters hielt Schinkel in seinem Reisebericht vom 24. Mai 1804 fest:

»Der Abend kam, als wir das Gebirg von Taormina erreichten. Die Gygantenformen dieser Gegend veranlasste die Vermuthung dies sey der Ort an dem Odysseus das Abenteuer mit dem Cyklopen bestand. Eine von ungeheuren Felsblöcken umschlossene Bucht wird noch jetzt der Haafen des Uliß genannt. [...] Auf dem Gipfel rahgen die Trümmer des alten Theaters von Taurominium hervor. – Mächtiger als jemals ergriff mich der Eintritt in dies Theater: ich sah vor mir das Proscenium 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 Castell auf dem Gipfel; mit einem Kloster steigt ein langer Hügel aus der Stadt hinab ins Meer das wir tief unter uns dumpfrauchen hörten; im Hintergrund hebt sich der Aetna 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 Decorationen machen.«¹⁶

Wie es die folgende Studie aufzeigen wird, ist die (Reise-)Beschreibung des Theaters bei Taormina nur eines von vielen Beispielen, in denen sich das theatrale Denken Schinkels in einem theatralen Schreiben niederschlägt. Gleichzeitig wird in dem zitierten Abschnitt, d. h. in dem direkten Vergleich Schinkels von Panoramalandschaft und Bühnendekoration, die Einsicht in eine enge Beziehung von Natur und Architektur deutlich, die sich laut Harten

während der ersten Italienreise vertiefte und produktiv auf die späteren Bühnendekorationen auswirken sollte.¹⁷

Inszenierte Schau-Bilder

Im März 1805 wieder in Berlin angekommen, erhielt Schinkel zwar vereinzelte Bauaufträge, lukrative Angebote blieben für den jungen Architekten jedoch zunächst aus. Grund hierfür waren die gesellschaftspolitischen Umbrüche in Preußen, dessen Lage sich – vor allem nach der verheerenden Niederlage gegen die französische Armee bei Jena und Auerstedt im Jahr 1806 – als äußerst prekär erwies. Gleichwohl nutzte Schinkel die Gelegenheit, sich künstlerisch zu profilieren und erlangte vor allem als Landschaftsmaler große Anerkennung. Er verkaufte Gemälde und Tafelbilder, darunter weithin bekannte Kunstwerke wie »Dom hinter Bäumen« (1809), »Der Morgen« (1811), »Der Abend« (1811), »Gotischer Dom am Wasser« (1813) »Mittelalterliche Stadt an einem Fluss« (1815) und »Gotische Kirche auf einem Felsen am Meer« (1815). Darüber hinaus entwarf er sowohl Panoramen, als auch zahlreiche perspektivisch-optische Schaubilder, die seit 1822 unter dem Namen »Dioramen« bekannt wurden und Schinkels zunehmendes Interesse bzw. sein theatrales Denken erneut widerspiegeln. Zwischen 1807 und 1815 fertigte Schinkel insgesamt 48 perspektivisch-optische Schaubilder an, die größtenteils gemeinsam mit Wilhelm Gropius entstanden, »dem Besitzer einer Maskenfabrik und eines Figurentheaters [...] mit dem Schinkel sich für eine Reihe von Jahren zur Verwertung seiner malerischen Fähigkeiten zusammengetan hat-

16 Karl Friedrich Schinkel: Die erste Reise 1803–1805. Tagebücher. In: Koch, Georg Friedrich: Karl Friedrich Schinkel. Die Reisen nach Italien 1803–1805 und 1824. Überarb. und ergänzt v. Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann. Deutscher Kunstverlag, Berlin/München 2006. S. 112/113.

17 Vgl. Harten: Karl Friedrich Schinkel. Die Bühnennentwürfe, S. 20.

te«¹⁸. Alle Schaubilder sind in ihrem Original verloren, allerdings belegen überlieferte Skizzen, Beschreibungen und Rezensionen sowohl die Existenz der einzelnen Arbeiten, als auch deren Inhalte.¹⁹ Bezogen auf die öffentliche Darstellung und Verbreitung der Schaubilder lassen die dazugehörigen Materialien darauf schließen, dass die Werke vorrangig im Rahmen der Weihnachtsausstellung²⁰ in dem

.....
18 Haus, Andreas: Karl Friedrich Schinkel als Künstler. Deutscher Kunstverlag, Berlin/München 2001, S. 92.

19 Aufgrund des überlieferten Materials zu den Dioramen ergeben sich laut Börsch-Supan folgende Gruppen: »1. Die durch Zeitungsberichte und andere zeitgenössische Erwähnungen dokumentierten. Bei ihnen allein kann mit Sicherheit behauptet werden, daß sie ausgeführt worden sind. Das trifft für 44 Arbeiten zu. 2. Lediglich durch die Erinnerungen von Gropius und darauf fußend von Wolzogen belegte, für die teilweise auch Vorzeichnungen vorhanden sind. Hier handelt es sich um sechs Dioramen. 3. Durch Vorzeichnungen nachgewiesene Entwürfe, deren Ausführung nicht verbürgt ist. Das sind fünf oder sechs Blätter. Bei anderen Entwürfen [...] bleibt offen, ob sie im Hinblick auf ein Diorama oder ein Staffeleigemälde entstanden sind.« Börsch-Supan, Helmut: Bild-Erfindungen. Deutscher Kunstverlag, Berlin/München 2007, S. 566.

20 »In Berlin war es seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert üblich, Läden, insbesondere Konditoreien, die ein Publikum für den Kauf von Weihnachtsgeschenken anlocken wollten, mit besonderen Schaustücken, Dioramen oder plastischer Kleinkunst, auszustatten. [...] Zur Zeit ihrer Blüte, gegen 1810, dominierten in den Läden Dioramen, die zum Teil durch mechanisch bewegte Staffagefiguren belebt waren und durch die Handlung die Aufmerksamkeit der Betrachter einige Zeit fesseln konnten. Die Gegenstände besaßen manchmal um der Attraktivität willen einen aktuellen Bezug, sei es, daß Orte gewählt wurden, die durch politische Ereignisse Interesse weckten, sei es, daß an erfolgreiche Theaterstücke erinnert wurde. Oft waren erfundene Geschichten das Thema. Was fehlte, waren religiöse, speziell weihnachtliche Motive.« Börsch-Supan: Bild-Erfindungen, S. 561.

von Gropius geleiteten »Mechanischen Theater« gezeigt wurden. Die Schaubilder folgten damit in Aufbau und Konstruktion der gängigen Tradition der »Guckkasten-Theater, die Geschäftsleute zur Weihnachtszeit in ihre Auslagen stellten, mit gemalten Hintergründen und davor arrangierten plastischen Szenen, in denen kleine Staffagen von Figuren, Reitern, Wagen etc. sich mechanisch bewegten.«²¹ Im Gegensatz zu der verhältnismäßig kleinen Größe der Guckkasten-Theater in den Auslagen der Geschäfte umfassten die Schaubilder Schinkels eine imposante Größe von 186 × 310 cm oder, in den späteren Arbeiten, sogar von 400 × 600 cm. Ähnlich der Aufteilung einer klassischen Theaterbühne waren die Bilder den Rezipient*innen frontal gegenübergestellt. Zwischen dem Zuschauerraum und der darstellenden Bildebene befand sich »eine wohlgeordnete perspektivische Colonnade«²², die während des Szenenwechsels als Rahmung fungierte. Parallel zu der Bildfläche agierten Staffagefiguren, die mechanisch bewegt wurden und in ihren filigranen Gebärden nicht selten wie gestikulierende Akteur*innen wirkten. Neben der Staffage wurden die Schaubilder außerdem durch wechselnde Beleuchtung und künstlich erzeugte (Theater-) Effekte wie bspw. Kanonenschüsse, Rauch und Explosionen in Bewegung versetzt. Schließlich kam anspruchsvolle Musik und/oder Gesang hinzu, welche die Bilder begleitete und die Wirkung des Dargestellten auch auf der akustischen Ebene verstärkte.²³ Die Dauer einer Vorstellung belief sich auf ca. 30 Minuten.

.....
21 Haus: Karl Friedrich Schinkel als Künstler, S. 94.

22 Kugler: Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit. Verlag von Georg Gropius, Berlin 1842, S. 140.

23 In Hinblick auf die musikalische Darbietung wurde Schinkel von dem befreundeten Komponis-