

Schinkel als Gralforscher: Ganzheitsvorstellungen in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts

ISHIKAWA Tsuneo

Maebashi Institute of Technology, Graduate School, Gunma

I. Der Gral und der Graltempel

Vorwort

Heute ist bekannt, dass die Anfänge der Ritterliteratur - der Hüterin des Heiligen Grals - auf das unvollendete Werk des französischen Dichters Chrétien de Troyes „Le Conte du Graal (Die Erzählung vom Gral)“ vom Ende des 12. Jahrhunderts zurückgehen, welches zu Beginn des 13. Jahrhunderts von dem deutschen Dichter Wolfram von Eschenbach (ca. 1170-1220) in seinem großen Epos „Parzival“ weiterentwickelt wurde, bevor schließlich um 1270 das Epos desselben Dichters mit dem Titel „Jüngerer Titurel“ entstand - ergänzt und weitergeführt von Albrecht von Scharfenberg [1].

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts waren der Gral und seine Legende jedoch völlig in Vergessenheit geraten. Erst die Wiederentdeckung des Parzival durch Johann Jakob Bodmer (1698-1783) brachte sie wieder ins Bewußtsein der Zeitgenossen zurück. Ein Verdienst der deutschen Romantik besteht darin, dass durch Johann Gustav Gottlieb Büsching (1783-1829) [2], August Wilhelm Schlegel (1769-1845), Sulpiz Boisserée (1783-1854) und andere die Legende des heiligen Grals ab dem 11. bis zum 14. Jahrhundert als sogenannter „mittelhochdeutscher“ Text aufgegriffen und als Gegenstand der literarischen Forschung einer breiten Allgemeinheit bekannt gemacht wurde. Darüber hinaus enthält der „Jüngere Titurel“ Beschreibungen des „Tempels des Grales von Munsalvaesche“, in dem der Gral aufbewahrt wird, weshalb er auch architektonisches Interesse erregte.

Bekannt ist in diesem Zusammenhang insbesondere der Kunstsammler und Kunstgelehrte Boisserée, der 1804 zum ersten Male gemeinsam mit Friedrich Schlegel (1772-1829) Köln besuchte und zutiefst beeindruckt vom Kölner Dom war, dessen Bau 1248 nach einem Plan von Gerhard begonnen hatte, der aber unvollendet geblieben und vom Verfall gezeichnet war. Boisserée gilt als einer der Hauptaktivisten, die sich mit großem Engagement für die Restaurierung und Fertigstellung des Domes einsetzten. Getrieben von seinem Forscherdrang und seiner tiefen Bewunderung für die mittelalterliche Architektur Europas entwickelte er naturgemäß ein Interesse am Graltempel und ließ bereits um 1810 herum eine Abschrift der Titurel-Fragmente von der in Rom aufbewahrten alten Heidelberger Handschrift anfertigen.

S. Boisserée und A.W. Schlegel

Zu jener Zeit galt der „Titurel“ als einziges und unerreichtes Werk Wolframs. Die sprachwissenschaftliche kritische Untersuchung des Werkes durch A.W. Schlegel (1811) im Hinblick auf den Autor und das Entstehungsjahr des Werkes anhand des Vergleichs des

„Jüngerer Titurel“ mit den von Bernhard Joseph Docen (1782-1828) [3] in der Münchner Hofbibliothek entdeckten „Titurel-Fragmenten“ warfen jedoch Zweifel an der Autorenschaft Wolframs auf [4]. Schlegel war überzeugt, dass Albrecht am Schluss des „Jüngerer Titurel“ als Verfasser in Erscheinung tritt, den verlorenen „Titurel“ Wolframs allerdings nur fertiggestellt und verändert habe. Schlegel beschreibt mit großer Ergriffenheit, dass die Weisheit sämtlicher Wissenschaften und Künste des Mittelalters in diesem Werk kristallisiert sei und führt aus: „Wir kennen nicht leicht in irgend einer Sprache etwas Prachtvolleres, als die Beschreibung des dem Gral zu Ehren gebauten Tempels im dritten Gesange“ [5]. Während Docen eine etwas zurückhaltende Formulierung wählt, indem er schreibt, „er erwarte darüber das Urtheil eines geschickten Architekten“, geht Schlegel zwar nicht auf die Einzelheiten der Architektur ein, bezeichnet das Bauwerk jedoch als „gothische(n) Dom im vollendetsten Stile“ und fügte den Wunsch hinzu: „ein Kenner der Baukunst möchte sich damit beschäftigen: der Grund- und Aufriß wird sich ganz genau geben lassen“ [6].

Einem Schreiben Schlegels an Boisserée aus dem Jahr 1819 ist zu entnehmen, dass die beiden darüber sprachen, gemeinsam den „Jüngerer Titurel“ auszulegen und eine Rekonstruktion des Graltempels anzustreben, wobei Schlegel die philologische Interpretation und Boisserée die architektonische Auslegung übernehmen sollte [7]. Diese gemeinsame Arbeit kam jedoch nicht zustande, so dass sich letztendlich Boisserée im Rahmen seiner Studien mit beiden Bereichen befasste und 1835 seine Abhandlung „Über die Beschreibung des heiligen Grales in dem Heldengedicht: Titurel Kap. III“ veröffentlichte [8].

Boisserée kam aufgrund seiner Beschäftigung mit der 104 Strophen langen Beschreibung zu dem Schluss, dass das Epos zwischen 1310 und 1320 entstanden sei und sah im dem Graltempel das Vorbild „unserer altdeutschen Kirchenarchitektur“, d.h. des gotischen



Abb.1 S. Boisserée, Der Tempel des H.Grales, Aufriss, in: Anm.8

Baustils. Mit anderen Worten vertrat er die Auffassung, dass die Architekturbeschreibungen im „Jüngerer Titurel“ auf der visuellen Vorstellung von der gotischen Architektur in ihrer Blütezeit beruhten und versuchte eine Rekonstruktion des Grund- und Aufrisses sowie des Querschnitts, auf die Schlegel gehofft hatte. Überzeugt von der Existenz des Tempels führte Boisserée seine Studien parallel zur Rekonstruktion des Kölner Doms durch und zeichnete den Tempel (Titurels) schließlich als riesige Rotunde mit einem Durchmesser von rund 100 Klaftern (ca.180 Metern), umfasst von einem Kranz aus 72 polygonal vortretenden Chorkapellen. Der Tempel verfügte über zwei in griechischer Kreuzform angeordnete Mittelschiffe, in deren Zentrum sich ein Miniaturtempel befand. (Abb.1)

Was ist der Gral?

Über die Bedeutung des „Grales“ gibt es unterschiedliche Theorien. Manche betrachten ihn

als Gefäß, in dem das Blut Christi unter dessen Kreuz aufgefangen wurde, andere deuten ihn als Kelch, den Christus beim letzten Abendmahl benutzt hat. Wird der Gral als Edelstein gesehen, der jeden Wunsch erfüllen kann, bedeutet dies ewige Lebenskraft, wie sie sich in der Auferstehung des Phönix zeigt. Für Boisseree verkörperte der Gral die Läuterung durch Christus, weshalb er einen auf das Zentrum zulaufenden Raum entwarf, in dessen Mittelpunkt sich der Gral befindet, an dem sich die aus allen Richtungen heranströmenden Gläubigen versammeln. In der Moderne finden wir in Richard Wagners Bühnenweihfestspiel „Parsifal“ (Uraufführung 1882) die Szene, in der Gurnemanz auf die Frage von Parsifal „Wer ist der Gral?“ antwortet: „Das sagt sich nicht, (...) kein Weg führt zu ihm durch das Land, und niemand könnte ihn beschreiten, den er nicht selber möcht' geleiten“ [9]. Dies veranschaulicht, dass der Wandel von Zeit und Raum eine Veränderung im Alltagsbewusstsein der Menschen voraussetzt, die erst durch die Begegnung des Grals, der einer höheren geistigen Ebene angehört, mit den Menschen, die sich nach ihm sehnen, zustandekommt. In jedem Fall ist der Gral nur für Menschen reiner Seele sichtbar. Wem die Gnade gewährt wurde, ihn einmal zu sehen, der wird von dem herrlich strahlenden Gral ergriffen sein, der den Sehenden das Geheimnis des Todes und der Wiedergeburt sowie das ewige Leben offenbart.

Im Zuge der Verknüpfung der Symbolik des Christentums mit der Schwärmerei für das ferne europäische Mittelalter entwickelte sich die Vorstellung des Grals als Leitmotiv des 19. Jahrhunderts weiter. Ludwig II. hielt sich selbst für den Gralskönig und setzte alles daran, Schloss Neuschwanstein (Grundsteinlegung: 1869) als neuen Munsalvaesche zu errichten. Der Maler E. Steinle, erfüllt von dem Wunsch, die Ideale des Mittelalters zu visualisieren, schuf unter dem Einfluss Wagners im Mittelfeld seines Aquarellzyklus der Parsifalsage (1884) mit Hilfe des mit ihm befreundeten Architekten V. Stutz eine Rekonstruktionsskizze des prächtigen Tempels, der sich tief im Wald erhob [10]. Selbst im 20. Jahrhundert zeigt sich in der kristallinen Verklärung des deutschen Expressionismus noch das Verlangen nach dem himmlischen Licht des Grals.

Der Autor hat bisher anhand architekturhistorischer und ästhetischer Studien die Einflüsse der Schilderung des Graltempels im „Jüngeren Titulel“ auf die deutsche Architektur im 19. Jahrhundert aufgezeigt und erläutert, dass auch der berühmte Vertreter der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts, Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), zweifelsohne durch seine umfassenden freundschaftlichen Beziehungen zu Boisseree, Görres und Schlegel Kenntnis vom Gral und seinem Tempel hatte und diese als Inspirationsquelle z.B. für seinen Entwurf der „Walhalla“ (Abb. 2) im Stile eines gotischen Rundtempels nahm[11]. Es gibt zahlreiche Kritiker, die Schinkel aus der oberflächlichen Betrachtung seines Gesamtwerks heraus als Klassizist oder als

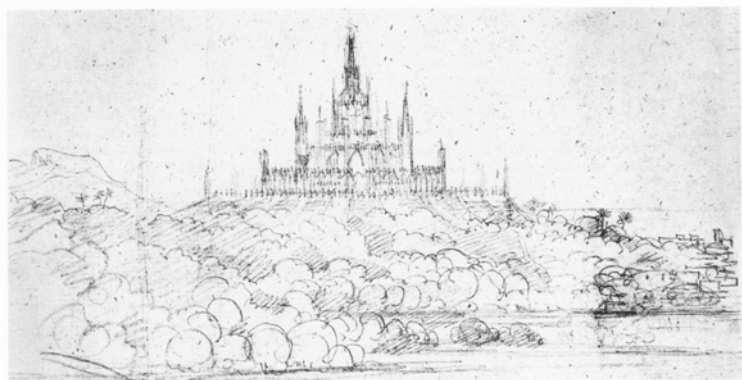


Abb.2 K.F.Schinkel, Entwurf der „Walhalla“, Ansicht, in: Anm.26, S.54

Realist einstufen, doch eine Auslegung, die versucht, ihn in bestehende Stilkategorien zu pressen, ist sinn- und fruchtlos [12]. Das Ziel der vorliegenden Abhandlung ist es daher, durch die Auseinandersetzung mit der Geistesgeschichte der Zeit, in der Schinkel aufwuchs, und die Interpretation der frühen Texte jener Zeit ein Bild Schinkels als Graforscher zu zeichnen, der - das Jenseits des Todes im Blick - die innere Evolution anstrebte, sowie die architektonischen Aspekte der Kunstanschauung und der Kunstphänomene der deutschen Romantik zu beleuchten.

II. Ein neuer Baustil

Klassizismus und Neugotik

Von 1798 bis 1803 studierte Schinkel an der von David Gilly gegründeten Berliner Bauakademie. Bereits in dieser Zeit war der Einfluss des Barock und des Rokoko, die reiche Verzierungen und perspektivische Effekte einsetzten und als wahre Architektur galten, verblasst. An ihre Stelle war der Klassizismus getreten, der die Architektur rational und als schlichte Masse auffasste. Infolgedessen wurde der junge Schinkel in der Akademie von Langhans und Gentz mit dem klassischen griechischen Baustil vertraut gemacht.

J.J.Winkelmann erläutert in seinem Werk „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst“ (1755) den stilistischen Wandel der griechischen Kultur. Demzufolge kann die Wiederbelebung der griechischen Architektur in Deutschland, die damit begann, dass die „edle Einfachheit und stille Größe“ in den Skulpturen des antiken Griechenlands als Ideal der Schönheit betrachtet wurden, als eine Neubewertung der heroischen Tempelform der dorischen Ordnung ohne Sockel verstanden werden, der das Streben nach dem Natürlichen, Fundamentalen zugrundeliegt. Dieser Ansatz zeigt sich auch im Brandenburger Tor von C.G.Langhans oder F. Gillys Denkmal für Friedrich den Großen (1796).

Auf der anderen Seite nahm aber auch das Interesse am Mittelalter zu. Wohl bekannt ist, dass der junge Goethe beim Anblick des Straßburger Doms die Schönheit der „harmonisierenden Einzelheiten“ empfand und seine eigenen Vorurteile revidierte. Stieglitz hat in seiner „Encyklopädie der bürgerlichen Baukunst“ (1792) die Unterschiede zwischen der Tempelarchitektur der Antike und dem Kirchenbau des Mittelalters wie folgt beschrieben: „In jenen (gotischen) findet man überall Mangel an edler Simplicität, allein das Ganze erweckt Erstaunen und Ehrfurcht; in diesen (griechischen) hingegen vergnügt die Schönheit der Architektur, allein man findet in dem Ganzen nichts Majestätisches, nichts Erhabenes“ [13].

Dieser Satz stellt einerseits eine innere Verbindung zu Goethe her, während er andererseits als Anwendung der gegensätzlichen Begriffe des „Schönen“ und „Erhabenen“ aus Burkes „Vom Erhabenen und Schönen“ (1756, deutsche Ausgabe 1793) auf die Bestimmungen der mittelalterlichen Baukunst verstanden wird [14]. Georg Forster schreibt: „jene griechischen Gestalten scheinen sich an alles anzuschließen, was da ist, an alles, was menschlich ist“, während er andererseits ausführt: „diese (=gotischen) stehen wie Erscheinungen aus einer andern Welt, wie Feenpaläste da“ [15]. Forster betrachtete den gotischen Stil weniger aus einer religiösen, historischen oder strukturellen Perspektive, als vielmehr als eine Stilrichtung voller

Exotik. Es ist wenig bekannt, dass sowohl F. Gilly der als „strenger Missionär der dorischen Architektur“ galt, als auch Langhans beim Entwurf des „Pavillon im Garten von Schloß Paretz“ (1797) oder dem Plan für den Turmaufsatz der Marienkirche (1787) sich um gotische Gestaltung bemühten, indem sie Spitzbögen einsetzten, um die Analogie mit der Senkrechte und der Natur zum Ausdruck zu bringen. Die eklektischen Tendenzen, welche die deutsche Architektur des 19. Jahrhunderts charakterisierten, setzten bereits Ende des 18. Jahrhunderts ein. Die verschiedenen Stilrichtungen der Geschichte wurden gleichberechtigt behandelt, und auch wenn die freie Wahl der Architekturstile der Vergangenheit zu einer Katalogisierung der Stile führte, war das moderne Bewusstsein doch beständig dabei, sich eine Perspektive auf die Geschichte anzueignen.

Schinkel und die mittelalterliche Baukunst

In dieser Zeit bereiste der junge Schinkel ab 1803 zwei Jahre lang Italien. Während er die klassische Baukunst in Agrigent und Syrakus als Gestaltung der ewigen Wahrheit erlebte, entdeckte er in Venedig und Palermo die hohe Qualität der mittelalterlichen Baukunst und erweiterte sein eigenes Geschichtsbild. Er kam schließlich zu der Überzeugung, dass die Qualität dieser Bauwerke in der Harmonie zwischen den einzelnen Teilen, die nicht voneinander getrennt werden können, und dem Ganzen liege und dass „die Werke dieser (mittelalterlichen) Zeit (...) mit den Werken der Griechen (den Stil ausgenommen) alles gemein haben“. Schinkel blieb eher unberührt vom Anblick der griechischen Tempel Siziliens, die ihm nichts Neues boten, da er bereits seit seiner Kindheit sehr vertraut mit der antiken Baukunst war. Stattdessen beschreiben die Briefen an seinen Lehrer Gilly und an Freunde häufig und ausführlich seine Begeisterung für die mittelalterliche Baukunst Italiens. „Eine Menge Anlagen aus früher Mittelalterzeit, selbst aus der der Sarazenen, woran Sizilien vorzüglich reich ist, tragen das wahre Gepräge philosophischen Kunstsinns und Charakterfülle“ [16]. Schinkel zufolge entstand der sarazenische Stil, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch durch eine Vermischung verschiedener Stil Kategorien gekennzeichnet war, durch die Vermischung morgenländischer und antiker Architektur in der Zeit der Völkerwanderung. De facto war dies jedoch nichts anderes als die venezianische Gotik, welche Rundbögen und Gewölbestruktur verbindet. Für Schinkel lieferten die Dinge des Altertums nicht mehr das Vorbild, sondern nur noch Material für die Kreation. Schinkels Einstellung gegenüber der Vergangenheitsgeschichte war ein waches, subjektives Bewusstsein, bei dem das „Ich“ nicht aus der Gnade Gottes, sondern als schöpfendes Subjekt objektiv auf die Vergangenheit zurückblickt. Das Mittelalter bedeutete für Schinkel den Beginn einer völlig neuen Entwicklung.

Die Sehnsucht nach dem organischen Ganzen

Der Zustand eines ursprünglichen Chaos wird vom rationalen Geist der Moderne, wie ihn Kant repräsentiert, aus Gründen der Zweckmäßigkeit unterteilt in „innen und außen“, „Schlaf und Erwachen“, „Mann und Frau“, „Subjekt und Objekt“ etc. Im Gegensatz zu dieser Polarisierung, erkannten die deutschen Frühromantiker ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zum 19. Jahrhundert, dass diese jeweils gegensätzlichen Elemente in Wirklichkeit gemeinsame Wurzeln haben und erklärten die Synthese beider Elemente zum

Ideal. Dies wurde durch die Erkenntnis gestützt, dass das Leben in der Wechselwirkung der beiden Extreme besteht, und dass das Streben nach einer erneuten Verschmelzung in einer organischen Einheit - nachdem beide die Eigenständigkeit erreicht haben - auf dem Ursprung der schöpferischen Aktivitäten der Natur und des Menschen beruht. Hierin liegt die treibende Kraft der deutschen Romantik.

Neben anderen Denkern wurde Schinkel u.a. auch von dem Historiker Görres beeinflusst, der in seinem Werk „Aphorismen über die Kunst“ (1802) die Welt mit einem Kriegsschauplatz vergleicht und angesichts der in allen Lebensbereichen auftretenden Konflikte zwischen zwei Extremen, wie Kausalität und Determinismus, Jakobiner und Royalisten, Tragödie und Komödie etc. die Aufgabe der Menschheit darin sah, diese Gegensätze zu überwinden: „Kann denn nicht ebenso in allem andern Treiben der Menschen ein Drittes sich finden, das verschleiert in weiter Ferne vor ihnen steht?“ [17]

Für die Kunst besteht dieses „Dritte“ im Ideal als das Schöne, für die Menschheit war es die Liebe, die die Konflikte überwunden hat. Schelling formuliert dies folgendermaßen: „Jede zu sich selbst zurückkehrende Bewegung setzt aktive und passive Kräfte voraus“ [18]. Schelling war sich dabei bewusst, dass Gegensätzlichkeit der Schlüssel jedes Handelns ist. Goethe wendete sich dem Unendlichen in der Natur zu und erkannte intuitiv, dass das Tun von Mutter Natur vom Göttlichen durchdrungen ist, das sich der Natur hingibt, Leben hervorbringt und zu Höherem entwickelt. Für das Wachstum der Pflanzen und deren Metamorphose verwendet Goethe die Begriffe „Systole und Diastole“, mit Hilfe derer er den großen zentrifugalen und zentripetalen Rhythmus des großen Geistes im kreativen Handeln der Menschheit empfindet, während er durch die Spiegelung dieses Rhythmus in sich selbst nach dem südlichen Griechischen im Gegensatz zum nördlichen Deutschen ruft. Vor diesem Hintergrund offenbart Schinkels Würdigung der mittelalterlichen Architektur Italiens, dass er in der mittelalterlichen Architektur, der bis dahin eine unangemessene Behandlung zuteil geworden war, Gemeinsamkeiten mit der klassischen Architektur entdeckt hatte. So wurden beispielsweise beide durch die Begriffe „schön“ und „erhaben“ charakterisiert, begründet auf dem Bewusstsein, dass es sich um gegensätzliche Dinge handelt, die jedoch gemeinsame Wurzeln haben, da sie eine grundlegende Ansicht der Natur in Formen widerspiegeln und erfüllt sind von der Harmonie des Teils mit dem Ganzen. Dies führt unweigerlich zu einer Verstärkung des Dranges nach einer Wiedervereinigung der beiden in einem Ganzen.

W.H.Wackenroders Begegnung von Dürer und Raffael - „Raffel und Dürer Hand in Hand leibhaftig vor meinen Augen“ in „Herzenergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ -, Goethes „Die Hochzeit von Faust und Helena“ oder Friedrich Overbecks (1789-1869) „Italia und Germania“ gelten als Verkörperung des Wunsches nach der Begegnung und der Verschmelzung der Kunst des Nordens mit der des Südens - der mittelalterlichen germanischen Kunst mit der antiken griechischen Kunst. Insbesondere die Darstellung von „Faust und Helena“ wird stellvertretend für diese Verschmelzungstheorie verwendet. Grisebach betrachtete die „Bauakademie“ - eines der wichtigen späten Werke Schinkels - aufgrund der gotischen Stützpfeiler und der klar aufgeteilten (klassischen) Fassadenproportionierung als gelungenes Beispiel für diese Verschmelzung und benannte die Stilsynthese nach dem Kind von Faust und Helena „Euphorionsgedanken“ [19]. Grisebach

wollte damit vermutlich ironisch zum Ausdruck bringen, dass die griechische Welt ein flüchtiger Traum und die Verschmelzung der Stile nicht mehr als eine Stilvermischung sei. Dazu führt er als Beispiel den „Faust - Der Tragödie Zweiter Teil, Dritter Akt“ an, wo Helena auf tragische Weise verschwindet und Euphorion stirbt. Zugegebenermaßen kommt es bei chemischen Reaktionen niemals zu Verbindungen zwischen zwei festen Stoffen – einer der beiden Stoffe muss flüssig sein. In diesem Sinne ist in der Architektur, die es mit Gegenständen/Objekten zu tun hat, eine Verschmelzung im wörtlichen Sinne wohl nicht denkbar. In der Architektur geht es jedoch nicht nur um Form oder Verzierungen, sondern auch um sichtbare Systeme, die neue Räume schaffen, sowie um Proportionen und die Aufteilung der Flächen. In dieser Hinsicht schöpfte Faust durch die Begegnung mit Helena Energie für neue Taten, so dass die Heirat der beiden keinesfalls fruchtlos war [20].

III. Fichte und Görres

Die Deutschen als „Urvolk“

Im März 1805 beendet Schinkel seine Italienreise. Im Herbst desselben Jahres schlagen Napoleons Truppen Österreich vernichtend; im August 1806 endet schließlich das Heilige Römische Reich und die Einigung Deutschlands wird auf den „Nullpunkt“ zurückgeworfen. Der mit Schinkel befreundete Waagen schreibt über diese Zeit: „Das Gefühl der Fremdherrschaft lastete besonders empfindlich auf der Brust eines so tief fühlenden Mannes wie Schinkel. Dasselbe war überdies durch die berühmten Vorlesungen von Fichte, welche er eifrig besuchte, noch auf das Stärkste angefacht worden. Überhaupt war der Einfluss, welche die hohe moralische Kraft, die Tüchtigkeit der Gesinnung dieses Philosophen auf Schinkel ausübte, auf die Ausbildung seines Charakters für das ganze Leben von entscheidender Bedeutung“ [21]. Es heisst, dass Schinkel auf Empfehlung seines ehemaligen Lehrers Gilly auf seiner Reise durch Italien das 1800 in Berlin publizierte Werk von Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) „Die Bestimmung des Menschen“ mit sich führte. Während er die Reize der südländischen Kunst Italiens auf sich einwirken ließ, verspürte er ein starkes Verlangen nach Nahrung für den Geist, wobei ihm Fichtes Werk zweifelsohne Trost und Hilfe spendete. Auch nach seiner Rückkehr aus Italien besuchte Schinkel Vorlesungen von Fichte; bekannt ist, dass er im Wintersemester 1809/10 Fichtes Kolleg über Wissenschaftslehre, im Wintersemester 1810/11 das Kolleg „Tatsachen des Bewusstseins“ gehört hat. Deutschland befindet sich derzeit in einem Zustand des Chaos, die Menschen schlagen sich gerade so durch. Der Friede ist weit entfernt, die Freiheit gestorben. Daher ruft der Mensch nach der Seele. Fichtes Vorlesungsreihe „Reden an die deutsche Nation“ (1808), die in Berlin ihren Anfang nahm, setzte am (damaligen) gegenwärtigen Zustand an, in dem die Deutschen sich durch die vollständige Entwicklung eines Egoismus, der mit einem Interesse an materiellem Glück einhergeht, selbst zerstörten und sich gleichzeitig selbst aus den Augen verloren hatten. Indem er behauptete, das wahre reine Glück läge im Leben der Menschheit als solches, wollte er der deutschen Nation Hoffnung verleihen. Fichte betrachtete die Deutschen als ein Volk, das sich ernsthaft mit der christlichen Lehre auseinandergesetzt hat, was sich auch daran zeige, dass es die Reformation eingeleitet habe. In seiner siebten Rede äußert Fichte, dass ein „Urvolk“ daran

zu erkennen sei, „ob man an ein absolutes Erstes und Ursprüngliches im Menschen selber, an Freiheit, an unendliche Verbesserlichkeit, an ewiges Fortschreiten unsers Geschlechts glaube“ [22]. Indem er gerade die Deutschen als „Urvolk“ bezeichnete, versuchte er, ein neues Gemeinschaftsbewusstsein zu wecken und hoffte, dass die Deutschen ihre verlorene Unabhängigkeit wiedererlangen würden.

Schinkel legt in seiner Beschreibung des Entwurfs zur „Begräbniskapelle für Königin Luise“ (1810) seine eigene Auffassung der Architekturgeschichte dar und führt aus, dass die Idee des Christentums in Form der mittelalterlichen (gotischen) Architektur „durch das wahre Urvolk der Deutschen“ auf die Realität einwirkt [23]. Dies kann im Sinne Fichtes als Hinweis auf ein neues Volk verstanden werden, das aus seiner eigenen Freiheit heraus eigene Formen hervorbringt. Im Gegensatz zu der von einer Ausgewogenheit harmonischer Massen geprägten klassischen Architektur sieht Schinkel in der mittelalterlichen Architektur den Willen zu einer über die materielle Notwendigkeit hinausgehenden freien Gestaltung von Naturmaterialien. Das Material behindert also den Ausdruck nicht länger. D.h. mit anderen Worten, die Gewölbestruktur, die im antiken Rom nicht überwunden und seither unvollendet geblieben war, wurde vom „Urvolk“ der Deutschen aufgegriffen und als Ausdruck der geistigen Gesinnung des Volkes und der christlichen Idee gebraucht. Die in der Freiheit des Geistes wurzelnde christliche Architektur tendiert dazu, durch den Einsatz von Spitzbögen den Eindruck der „Materialien“ als Materie zu eliminieren – der Geist siegt klar über die Masse der Materie. Hier kann ein zweiter Höhepunkt der Architektur nach der griechischen Antike konstatiert werden. Angesichts der derzeitigen sozialen Krisen befinden wir uns inzwischen wieder an einem Punkt, an dem die Deutschen als „Urvolk“ einen dritten Höhepunkt herbeiführen sollen. Dies begünstigte gleichzeitig die moralische Weiterentwicklung des Menschen.

Joseph Görres

Die Entwicklung von Schinkels Lebensanschauung war neben Fichte auch von Joseph Görres beeinflusst. Der vielseitig aktive Görres rief beispielsweise im November 1814 im von ihm selbst herausgegebenen „Rheinischen Merkur“ dazu auf, den Kölner Dom zum nationalen Denkmal für die deutschen Befreiungskriege zu machen. „In seiner trümmerhaften Unvollendung, in seiner Verlassenheit ist es ein Bild gewesen von Teutschland, seit der Sprach- und Gedankenverwirrung; so werde es denn auch ein Symbol des neuen Reiches, das wir bauen wollen!“ [24]. Im Unterschied zu Boisserée, der die Wiedergeburt des Mittelalters anstrebte, betrachtete Görres den Kölner Dom als historisches Vermächtnis für die Zukunft. Dies kommt auch in Görres „Die deutschen Volksbücher (1807)“ und seiner „Mythengeschichte der asiatischen Welt (1810)“ zum Ausdruck, in denen er - ausgehend von seinem Interesse für Mythen und Legenden sowie für die deutsche Literatur des Mittelalters - versucht, den Menschen seiner Zeit einen Eindruck von vergangenen literarischen Zeiten zu vermitteln. Deutsche Mythen und Lieder offenbaren nach Görres Meinung den „Geist der Nation“ und geben einen Einblick ins „Innerste“.

Im Zusammenhang mit Görres Aktivitäten in diesem Bereich möchte ich auf sein Werk „Lohengrin, ein altdeutsches Gedicht nach der Abschrift des Vaticanischen Manuscriptes von

Ferdinand Gloeckle“ (1813) [25] (im Folgenden: „Lohengrin“) hinweisen. Die Geschichte vom Sohn des Gralskönigs Parzifal, Lohengrin, ist bekannt als Sage vom Schwanenritter. Görres erkannte jedoch im Gral - Symbol des Christentums, das eine neue Verbindung von Christi Blut und Fleisch hervorbrachte - ein Symbol der Wiedergeburt andersgläubiger Welten, wie sie sich u.a. im altägyptischen Hermesbecher oder im Kelch des Bacchus manifestieren.

Im Lohengrin hat Görres bereits vor Boisserée die Beschreibungen des Graltempels erfasst und seine baulichen Merkmale aufgeführt. Görres war der Auffassung, dass alle Religionen aus dem Osten stammen und von dort in den Westen überliefert wurden; der Ursprung in Europa läge in Griechenland, daher sei zweifelsohne auch die Urform des Graltempels von dort überliefert worden. In diesem Tempel fände sich die grundlegende, geheime Weisheit der Priester, während der Tempel an sich eine Rekonstruktion der himmlischen Welt auf Erden darstelle. Entsprechend argumentierte Görres: „Wir müssen gegen A.W. Schlegel alle Parallelen mit der sogenannten Gothischen Baukunst abweisen, weil diese, als unser Werk gebildet wurde, höchstens nur noch in einzelnen Anfängen und Übergängen sich versucht“ [26]. Er war überzeugt, dass das Vorbild des Graltempels in der sog. „neugriechischen“ Architektur zu suchen sei, die zeitlich vor dem gotischen Stil lag. Insbesondere bezog er sich dabei auf die Hagia Sophia in Konstantinopel - den Stolz der Griechen -, deren verkürzten Grundriss (Abb.3) er auf das Deckblatt seines Lohengrin zeichnete.

Der Graltempel bei Görres

Betrachten wir den Grundriss von Görres' Graltempel, so fällt zunächst auf, dass das „griechische Kreuz“ das grundlegende Gerüst des Tempels bildet. Das Mittelschiff ist ein offener Platz für das Volk, an dem sich gleichzeitig die Wege aus den vier Richtungen der Welt kreuzen. Der Gesamtgrundriss ist als Quadrat konzipiert, in dessen Zentrum sich der große quadratische Dom erhebt, umgeben von acht Tetragonen. Görres lehnte die Formulierung „der Tempel sei rund (sinwel) als eine Rotunde“ ab, da er überzeugt war, dass diese Beschreibung auf einer falschen Überlieferung des Textes beruhte. Görres sah in den einfachen Quadraten und Kreisen „die Vereinigung von Irdischen und Himmlischen“. Die darum herum angeordneten acht Quadrate wurden jeweils in neun Teile unterteilt und jedes Quadrat war jeweils mit einer „grossen Kuppel in der Mitte von vier kleineren eiförmigen und vier noch engeren Rotunde umgeben (...), so dass sich in allem 72 Kuppeln ergaben (...) und sich über eben so vielen Kapellen wölbten“.



Abb.3 J. Görres, Grundriss des Graltempels, in: Anm.24, Deckblatt

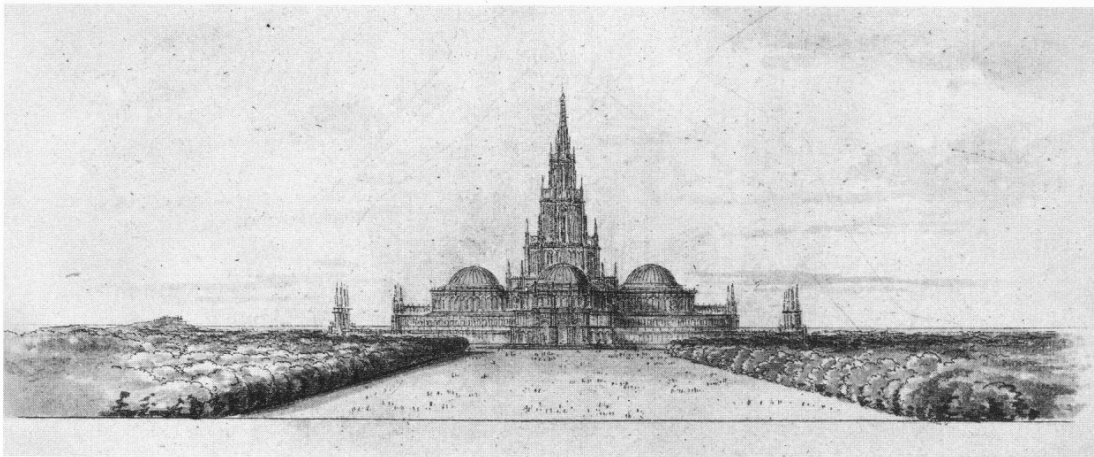


Abb.4 K.F.Schinkel, Dom als Denkmal für die Befreiungskriege, Ansicht, in: Anm.26, S.55

Görres dachte bei seinem Grundriss nur in Ebenen und legte bei seinen Überlegungen den Zentralbau des griechischen Kreuzes zugrunde. Er ging davon aus, dass die Idee des Anthemios der Östlichen Kirche in das Epos des Okzidents aufgenommen worden war und sich schließlich im Tempel auf dem Montsalvaez offenbart habe.

Da Görres von Beruf kein Architekt war, verwundert es nicht, dass Boisserée vom Standpunkt der Architektur aus auf inhaltliche Unzulänglichkeiten des Entwurfs hinwies. Dennoch nahm er das Konzept von Görres ernst. Boisserée datierte das Geburtsjahr von Wolfram zwischen 1190 und 1230, daher war es für ihn durchaus vorstellbar, dass Wolfram bei seiner Beschreibung des Graltempels an die orthodoxe Kirche, wie sie in der Hagia Sophia repräsentiert wird, gedacht hatte, da sich der gotische Baustil zu jener Zeit noch in den Anfängen befand. Es ist nachvollziehbar, dass Görres, der im Gral eine Quelle ewigen Lebens als Element fremder Religionen sah, die durch das christliche Denken einen Wandel erfahren hatte, in der Hagia Sophia das Vorbild des Graltempels suchte, da diese in der Tradition der Kultur der griechischen Antike stand und ein typisches Beispiel der byzantinischen Baukunst darstellte, welche die abendländische und die morgenländische Architektur vereinte. Schinkels „Denkmalskirche in der Ebene vor den Toren von Berlin“ (Abb. 4), die von Riemann [27] als „Dom als Denkmal für die Befreiungskriege“ (ca. 1814) klassifiziert wurde, lässt das Konzept von Görres erahnen. Es handelt sich dabei um ein Bauwerk, bei dem „über den vier gleich langen Armen eines Kreuzes (...) vier mächtige Kuppeln, über die Vierung (...) ein mächtiger gotischer Turm mit klarer, weithin sichtbarer Gliederung in drei Stockwerken und Helmen aufsteigen“ sollten.

Ein Text Schinkels, der sich vollständig auf diesen Entwurf bezieht, liegt nicht vor, doch die folgende Passage findet sich in einem Manuskript aus jener Zeit: „Der äußere Eingang auf 4 Weltgegenden hin sey durch spitze zum Himmel anstrebende Thürme characterisiert, und die Portale nach Art Gothischen zum Einladen und Empfangen gestaltet (...). Das Ganze soll den Eindruck einer unendlich mannigfältigen ewig fort sich zu vereinigen strebenden Natur machen“ [28].

Der stufenweise Aufbau vom Irdischen hin zum Himmlischen, die Verschmelzung diverser Motive und die Idee, den Menschen durch das Aufblicken zum Himmlischen zu läutern, ist

bezeichnend für den Graforscher Schinkel. Der junge Schinkel lebte in der unruhigen Zeit der napoleonischen Herrschaft und der deutschen Befreiungskriege und empfand die Notwendigkeit der Architektur als „Monument“. Die Architektur war nicht nur Ausdruck des Wunsches nach der deutschen Einigung, sondern hob auch die Bedeutung der Menschenwürde hervor.

IV. Schinkel als Graforscher

Entwurf zur Begräbniskapelle für Königin Luise

Alfred Woltmann liefert in seinem Werk „Die Baugeschichte Berlins (1872)“ interessante Hinweise zu Schinkel. Er schreibt: „Schinkels Jugendzeit fiel in die Blütetage der deutschen Romantik. Tieck, Wackenroder, die beiden Schlegel, rissen empfängliche Geister mit sich fort; ein Dichter aus dem engsten Kreise der romantischen Schule, Clemens Brentano, gehörte damals zu dem vertrauten Umgang Schinkels. Dazu kam der nationale Aufschwung, welcher die Freiheitskriege vorbereitete und in ihnen durchschlug. Die Herzen wurden für die Vorzeit des Vaterlandes, für das Mittelalter, erwärmt, welches damals eine neuentdeckte Welt war. Jetzt stellte Schinkel in seinen Gemälden mit besonderer Vorliebe gotische Kathedralen, meist in reichstem französischen Stilcharakter dar, die sich über mittelalterlichen Städten aufbauen, oder sich einsam am Meeresufer erheben“ [29]. Vom Standpunkt der Malerei kann man konstatieren, dass der junge Schinkel der Vorstellung des mit der Landschaft zu einer Einheit verschmolzenen gotischen Raumes große Bedeutung beimaß.

1809 heiratete Schinkel, bevor er im Mai des darauffolgenden Jahres auf Empfehlung Wilhelm von Humboldts das Amt des geheimen Oberbauassessors der preußischen Oberbaudeputation erhielt. Es fehlte ihm jedoch an Zeit, um als Architekt aktiv zu werden, stattdessen widmete er sich mit Eifer der Untersuchung von Kulturgütern in der näheren Umgebung Berlins, wie dem Kloster Chorin und dem Erfurter Dom. Ebenso wie die Romantiker es sich zur Aufgabe gemacht hatten, die Volksliteratur aus der Versenkung zu holen und eine Verbindung dieser zur heutigen Zeit herzustellen, bemühte sich Schinkel vielleicht, die mittelalterlichen Baudenkmäler seines Vaterlandes wieder ans Licht zu bringen.

Es heißt, dass Schinkel zu jener Zeit auch eine Ausstellung des Malers C.D.Friedrich in Berlin besuchte. Er entwarf eine Begräbniskapelle mit einer gotischen Halle für die am 19. Juli im frühen Alter von 34 Jahren verstorbene preußische Königin Luise und stellte im September in einer Ausstellung in der Akademie Außen- und Innenskizzen der Kapelle aus. König Friedrich Wilhelm III. wünschte einen griechischen Prostylos, daher entwarf Schinkel das Äußere den Wünschen des Königs entsprechend, während Heinrich Gentz die Ausführungsplanung übernahm. Daraus entstand schließlich die Begräbniskapelle, wie wir sie heute noch sehen können. Schinkels Vorschlag des gotischen Stils ist im Sinne eines Credo für die Errichtung seiner eigenen unrealisierbaren Welt zu verstehen, und auch die Inhalte der Zusammenfassung des Plans, die dem Entwurf beigelegt wurde, verdienen Aufmerksamkeit.

Die Beziehungen von Natur und Baukunst

Die Frontfassade (Abb. 5) besteht aus drei hochgewölbten Bogenöffnungen und wird von



Abb.5 K.F.Schinkel,
Begräbniskapelle für Königin
Luise, Ansicht in: Anm.26, S.20



Abb.6 K.F.Schinkel,
Begräbniskapelle für Königin
Luise, Innenraum in: Anm.26,
S.21

schlanken pflanzenähnlich gebündelten Säulen, die mit kleinen Spitztürmen enden, senkrecht unterteilt. Der Stamm endet in der Horizontale und bildet so einen Kontrast zum aufsteigenden Charakter der Spitzbögen. In der Begräbniskapelle „steigt (man) Stufen hinan und tritt mit einem sanften Schauer in ihr Dunkel ein, blickt dann drei hochgewölbte Bogenöffnungen in die liebliche Palmenhalle, wo in hellem morgenroten Lichte die Ruhende, umringt von himmlischen Genien liegt“. Der Eingangsteil und der Altarraum bilden wesentliche Punkte des gotischen Raums, da sie die Richtung und das Ziel hervorheben. Der organischen Welt der umgebenden Bäume steht der Altarraum gegenüber – umgeben von einer Fassade aus geometrischen Quadraten - und deutet eine andersartige Welt an. Hier findet sich eine Geisteswelt, die das Herz des Menschen in ungekannte Höhen emporhebt. Gleichzeitig zeigt sich hier ein zutiefst religiöses Erlebnis Schinkels.

Das Mittelschiff im dreischiffigen Mittelteil (Abb.6) ist doppelt so breit wie die Seitenschiffe. Das rosarote Fensterglas durchflutet den gesamten Bau aus weißem Marmor mit dem weichen Licht der Morgenröte. Im Kontrast zur „Längsachse“ des Mittelschiffs wird drei Stufen höher, wo die verstorbene Königin Luise umgeben von den vier Säulen des Mittelschiffs liegt, ein Zentrum des Raumes erzeugt. Schinkel formuliert dies so: „Zwei himmlische Genien, mit ausgebreiteten Flügeln und Palmenzweigen in den Händen, stehen auf sprossenden Lilien an der Seite des Haupts, blicken hold auf dasselbe hinunter und streuen Blumen darunter, ein anderer Genius an den Füßen und einem Blätterkelch kniend, schaut zum Himmel im Wonnegefühl der Anschauung Ihres verklärten Geistes“. Die Darstellung der Lilie – Symbol der Reinheit und Unschuld im Christentum – vermittelt den Eindruck des Paradieses,

entstanden durch die Überwindung des Todes. Hier ist nichts von der drückenden Schwere eines Mausoleums zu spüren.

Alle Säulen im Innenraum stellen Stämme von dicken Palmenbäumen dar, deren Zweige sich nach rechts und links ins gesamte Gewölbe recken. In dem von Schinkel sehr geschätzten Werk Fichtes „Die Bestimmung des Menschen“ heißt es, der Mensch sei das höchste Meisterstück der Natur, in ihm kehrt sie in sich selbst zurück, um sich selbst anzuschauen [30], womit Kants Idee „die Natur gibt der Kunst die Regel“ umgekehrt wird. Mit anderen Worten ist

der Mensch ein Wesen, welches sich bemüht, die Natur mittels der Kunst in seine Herrschaft zu führen. Dort gibt es jedoch keine Überheblichkeit des Menschen, da dieser in Übereinstimmung mit der Majestät der Ideen handelt. Für Fichte war die Idee „ein selbstständiger, in sich lebender und die Materie belebender Gedanke“.

In einem Manuskript Schinkels aus der Zeit um 1806 wird diese Formulierung Fichtes rekonstruiert: „Die höhere Herrschaft über die Natur, wodurch der widerstrebenden das majestätische Gepräge der Menschheit als Gattung, das der Idee, aufgedrückt wird, diese Herrschaft ist das eigentliche Wesen der schönen Künste“ [31]. Hieran lässt sich die wahre Bedeutung der Darstellung des Mausoleums als helle, „innere Natur“ im Kontrast zur sogenannten dunklen, „äußeren Natur“ ablesen.

Der Gral bei Schinkel

Der von Schinkel entworfene Raum weist den Weg ins strahlend glänzende Zentrum, den „einen Weg“ ins Jenseits, d.h. zum Gral. In der Außenskizze setzt Schinkel das Licht so ein, dass er das Bewusstsein des Betrachters auf einem Punkt fixiert, der das Zentrum der Zeichnung bildet, indem er den inneren Teil des Zentrums, das auf den Fluchtpunkt der Zentralperspektive fällt, absichtlich dunkler als die Umgebung zeichnet. Der Raum erhält Farbe durch die Dynamik des Lichts und des Dunkels. Es handelt sich hierbei um eine Art der



Abb.7 K.F.Schinkel, Gertraudenkirche auf dem Spittelmarkt, Innenraum, in: Anm.26, S.69

Meditation. Diese Art der Zeichnung wiederholt sich im Entwurf der Gertraudenkirche auf dem Spittelmarkt (1819, Abb.7) und anderen Werken. Schinkel vertritt die Auffassung: „Ein jeder sollte darin gestimmt werden, sich Bilder der Zukunft zu schaffen, durch welche sein Wesen erhöht, und er zum Streben nach Vollendung genöthigt würde“ [32]. Der Weg von der äußeren melancholischen Traurigkeit in die Tiefe der inneren festlichen Freude regt den Wandel des menschlichen Bewusstseins an. „Nur für den, der das Ewige schon in sich trägt, nicht aber für den bloß sinnlichen Menschen kann vermittelt der Kunst das Ewige und Göttliche dargestellt werden“ [33]. In der Moderne hat der Mensch zum Ausgleich dafür, dass er Selbstbewusstsein erlangt hat und die Freiheit des Individuums genießen kann, die Verbindung zum Göttlichen verloren, doch Schinkel war überzeugt, dass im Inneren des Menschen ein höheres Selbst existiert. Dieses Göttliche versucht, als Retter des Menschen in seinem Bewusstsein wieder aufzuerstehen. Da es beim Bau des Mausoleums galt, geistige Ideen darzustellen - mehr noch als die materiellen Funktionen -, war es nicht möglich, die Motive der Klassik (Griechenland, Rom) direkt einzusetzen. Vom Standpunkt der Religion aus betrachtet gilt das irdische Leben als das Wichtigste überhaupt und der Tod als das Ende. Aus diesem Grunde eigneten sich die als „Schicksalsreligionen“ bezeichneten fremden Räume (Griechisch, römisch) nicht für ein Grab, da sie „stärker an das Irdische, Sichtbare gebunden sind. Folglich

muss hier die mittelalterliche christliche Architektur - die gotische Architektur - Hinweise für die schöpferische Gestaltung liefern. „Das Christentum befreit den Menschen von der Welt, um ihn innerlich zu vervollkommen“ [34]. Dieser Satz besagt, dass der Tod in der christlichen Lehre nicht nur das Ende des Diesseits, sondern den Beginn einer neuen anderen Welt bedeutet. Um ewig zu leben, muss man sich einen Moment lang dem Tod hingeben.

Schinkel schreibt, „eine freundliche und heitere Ansicht des Todes (...), welche das Christentum oder die wahre Religion dem ihr Ergebenen gewährt, welche den Tod als das Ende irdischer Verhältnisse und den Übergang zu einem schöneren Leben zeigt“ [35]. Da Schinkel davon ausging, dass das Christentum vom Mittelalter bis zum heutigen Tage im deutschen Lande fortlebt, ließ er Proportionen klassischer Architektur fremder Religion in sein Werk einfließen, während er gleichzeitig die Weiterentwicklung der christlichen-mittelalterlichen Baukunst anstrebte.

Nachwort

In den 1830er Jahren erstellte Schinkel einen Restaurationsentwurf für die Villa Tusca sowie Laurentina des Plinius nach dessen Beschreibung; eindeutige Abbildungen oder Aufzeichnungen einer Rekonstruktion des Graltempels existieren jedoch nicht. Es ist anzunehmen, dass Schinkel - als Architekt - gehofft hat, die innere Vision des prächtigen Grals auf die anstehenden baulichen Aufgaben zu projizieren. Schinkels Interesse galt weniger dem Graltempel als vielmehr dem Gral an sich. Sein letztes Schreiben vom 9. Januar 1840 ist die Antwort auf die Frage des bayrischen Kronprinzen Maximilian, „ob ein Styl herauszuheben und wo möglich, einer höheren Vollendung zuzuführen sey?“. Schinkel wusste besser als jeder andere, dass sich nicht sofort ein neuer Architekturstil herausbilden würde: „Unter Berücksichtigung, dass die Kunst eines Volkes allmählich durch Jahrhunderte sich entwickelte, muss und kann man sich begnügen, was man konnte und das Weitere der Folgezeit überlassen, weil der Geist (der Menschen) frei ist und seine Kraft unberechenbar ist“ [36]. Man muss zufrieden sein mit dem Getanen, darf jedoch nicht aufhören, sich zu bemühen, das Jetzt zu übertreffen, auf „die ferne Vollendung“ im Sinne Fichtes zielen.

Richard Wagner läßt seinen Lohengrin in der 3. Szene des 3. Aktes des „Lohengrin“ die Worte sprechen: „In fernem Land, unnahbar euren Schritten, liegt eine Burg, die Munsalvaesche genannt“ [37]. Schinkel, in seiner Funktion als Gralforscher, beschränkte sich nicht auf die Nachahmung vergangener Formen, sondern widmete sich unaufhörlich der Schöpfung des Neuen. Jeder Mensch kann im Grunde genommen Gralforscher werden, wenn er sich bemüht, sich seiner Bestimmung in seinem jetzigen Leben getreu zu verhalten. In diesem Sinne stellt die Romantik den beständigen Versuch des organischen Produkts der Zukunft dar, ausgehend von der Vergangenheit und der Gegenwart.

Anmerkungen

[1] *Der Gral, Artusromantik in der Kunst des 19. Jahrhunderts* [hrsg.] R.Baumstrak u. M.Koch, Köln 1995.

- [2] Büsching studierte in Halle und Erlangen Rechtswissenschaft. Angeregt durch seinen Freund Friedrich Heinrich von Hagen begann er das Studium von Sprachaltertümern. Zusammen mit Hagen publizierte er 1806 die Abschrift der „Titurel“ des Druckes von 1477 (Strassburg).
- [3] Als Bibliotheksangestellter der königlichen Hof- und Staatsbibliothek entdeckte Docen u.a. ein Fragment von Wolfram Titurel.
- [4] August Wilhelm Schlegel: *Erstes Sendschreiben über den Titurel... von B.J.Docen*. Berlin und Leipzig 1810, (1811) in; *Sämtliche Werke, vermischte und kritische Schriften*, 1971, Hildesheim S.288-321.
- [5] A.W.Schlegel: *ibid.*, S.319.
- [6] A.W.Schlegel: *ibid.*, S.319.
- [7] Albert Verbeek: *Der Graltempel in romantischer Sicht, Zur neugotischen Architektur des 19. Jahrhunderts*, in; *Kunst als Bedeutungsträger, Gedenkschrift für Günter Bandmann*, Berlin 1978, S.439~458, S.453.
- [8] Sulpiz Boisserèe: *Ueber die Beschreibung des heiligen Grales in dem Heldengedicht: Titurel Kap. III, Abhandlungen der Philosophisch-Philologischen Classe der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1.Band*, München 1835, S.302-392.
- [9] „Wagner, Parsifal,“ hrsg: von Attila Csampai, Dietmer Holland, jap.Ausgabe, Ongaku-no-tomoshu, 1988, S.71.
- [10] Tsuneo ISHIKAWA: *Versuche zur Rekonstruktion des Graltempels bei S. Boisserèe und E.Steinle, – Romantische Sicht in der deutschen Architektur des 19.Jahrhunderts – Aesthetik Nr.197*, 1999, S.37-47.
- [11] Tsuneo ISHIKAWA: *On the Architectural Drawings by Karl Friedrich Schinkel, A Study on Architectural Drawings 6*, in; *Bulletin of Maebashi Institute of Technology No.6,2003*, p127-132. Klentze zufolge „konnte sich Schinkel nicht von den Fesseln der Gotik befreien und schickte einen Entwurf mit Spitzbögen. Dabei habe es sich um den offenen Campo Santo zu Pisa gehandelt, umgeben von zahlreichen kleinen Altären“.
- [12] Beispielsweise hat Fritz Stahl Schinkel durch und durch „Realist“ (1911), Franz Kugler bezeichnete ihn als „Klassizist“ (1842). Der Verfasser hat schon eine Klassifizierung der Schinkelinterpretationen versucht: Tsuneo ISHIKAWA; *The Idea of „Style-Synthesis“ A Study on the Structure of Architectural-Theory in Germany in the 19th century (1)*, in; *Journal of architecture, planning and environmental engineering. Transactions of AIJ (459) pp.169-178*.
- [13] Christian Ludwig Stieglitz: *Encyklopedie der bürgerlichen Baukunst*, Leipzig 1792, 3.Bd., S.187.
- [14] Edmund Burke: *Vom Erhabenen und Schönen*, 1756, hrsg.F.Bassenge, Berlin 1956
- [15] Georg Forster: *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England u. Frankreich, im April, Mai u. Junius,1790 2.Bd.*, Berlin 1791, S.46.
- [16] Gottfried Riemann (Hrsg.), *Karl Friedrich Schinkel. Reisen nach Italien*, Berlin 1979, S.116. (Schreiben an den Berliner Redakteur J.F.Unger)
- [17] Joseph Görres: *Aphorismen über die Kunst*, Koblenz 1802, Vorrede
- [18] Friedrich Wilhelm von Schelling: *Ideen zu einer Philosophie der Natur (1797)* in; *Sämtliche Werke*, hrsg.,K.F.A.Schelling II. S.381.
- [19] August Grisebach: *Carl Friedrich Schinkel, Architekt, Städtebauer, Maler*, Leipzig 1924, S.134.
- [20] Tsuneo ISHIKAWA: *Eine Studie über eine Idee einer Stilsynthese in der deutschen Architektur Theorie im 19. Jhdt.* (Diss. 1995)
Tsuneo ISHIKAWA: *Stilsynthese und Maximilianstil, Maximilian II. und ein neuer Baustil*, *Journal of the Society of Architectural Historians of Japan*, No.34, 2000 p.2-35.
- [21] Gustav Friedrich Waagen: *Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler*, 1844 in: K.F.Schinkel: *Das Architektonische Lehrbuch*, [hrsg.] Goerd Poeschken, München-Westberlin 1979, S.24.
- [22] Johann Gottlieb Fichte: *Reden an die Deutsche Nation*(1808) Berlin,

Philosophische Bibliothek Bd.204 1978, (Siebente Rede: „Noch tiefere Erfassung der Ursprünglichkeit und Deutschheit eines Volkes“) S.121.

- [23] *Aus Schinkels Nachlass*, [hrsg.] A.v.Wolzogen (1863) Berlin, 3 Bde., "Entwurf zu einer Begräbniskapelle für Ihre Majestät, die Hochselige Königin Luise von Preussen" III. S.153-162. bes. S.157.
- [24] Reiner Dieckhoff: *Vom Geist geistloser Zustände, Aspekte eines deutschen Jahrhunderts, in; Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung, 2.Essays*, Köln 1980, S.63-105, S. 77.
- [25] Joseph Görres (hrsg.) *Lohengrin, ein altdeutsches Gedicht nach der Abschrift des Vaticanischen Manuscriptes von Ferdinand Gloeckle*, Heidelberg 1813.
- [26] Görres: *Lohengrin*, *ibid.*, S. XVI.
- [27] Gottfried Riemann und Christa Hesse: *Karl Friedrich Schinkel Architekturzeichnungen*, Berlin 1991, S.55.
- [28] K.F.Schinkel: *Das Architektonische Lehrbuch*, *ibid.*, S.32.
- [29] Alfred Woltmann: *Die Baugeschichte Berlins, 1872* in; Josef Bayer: *Goethe, Schinkel und die Gotik*, (1891) / *Baustudien und Baubilder*, Schriften zur Kunst, Jena 1919, S.71.
- [30] J.G.Fichte: *Die Bestimmung des Menschen*, Berlin 1800, Stuttgart 1962, (Reclam) S.26.
- [31] K.F.Schinkel: *Das Architektonische Lehrbuch*, *ibid.*, S.19.
- [32] *Aus Schinkels Nachlass*: *ibid.*, S.161.
- [33] *Aus Schinkels Nachlass*: *ibid.*, S.160.
- [34] *Aus Schinkels Nachlass*: *ibid.*, S.159.
- [35] *Aus Schinkels Nachlass*: *ibid.*, S.160.
- [36] *Gutachten von K.F.Schinkel, über die Möglichkeit eines neuen Baustils*, 1840.1.9, Bayerisches Geheimes Hausarchiv, 73/2/3 Nr.19
- [37] „*Wagner, Lohengrin*“ (Meisaku Opera Books 31), Ongaku-no-tomo-sha (1990)