

Krise einer Künstlerbiographie: Essay zur Rezeption von Leben und Werk Karl Friedrich Schinkels

Büchel, Wolfgang

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

Verlag Barbara Budrich

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Büchel, W. (2007). Krise einer Künstlerbiographie: Essay zur Rezeption von Leben und Werk Karl Friedrich Schinkels. *BIOS - Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen*, 20(2), 163-193. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-270336>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Krise einer Künstlerbiographie

Essay zur Rezeption von Leben und Werk Karl Friedrich Schinkels

Wolfgang Büchel

*Ich weiß, o Herr, daß der Mensch
seinen Weg nicht in seiner Gewalt
hat, daß es keinem Pilger gelingt,
seinen Schritt zu bestimmen.*
Jer 10, 23

*Il s'agit d'arriver à l'inconnu par
le dérèglement de tous les sens.*
Arthur Rimbaud

Ursache einer außergewöhnlichen Rezeption

Karl Friedrich Schinkel, 1781 in Neuruppin geboren und 1841 in Berlin gestorben, prägte entscheidend das gesamte Baugeschehen Preußens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch seine eigenen Entwürfe wie auch als hoher Staatsbeamter. Schinkel war Architekt, Maler, Bühnenbildner sowie Theoretiker und zuletzt im Rang des Oberlandesbaudirektors. Die architektonische Stilsuche der Romantik in neogotischer und klassizistischer Ausprägung hat er geteilt, aber als einziger überwunden in einer besonderen Stilsynthese als frühem und kühnem Vorgriff auf die Moderne in Gestalt der 1836 fertig gestellten Berliner Bauakademie. Die Rezeption dieses Lebens und seines künstlerischen Ertrags charakterisiert eine bis heute andauernde Einseitigkeit, welche die Biographie gegenüber dem Werk zum Irrelevanten macht. Bei genauer Betrachtung werden jedoch Ursachen dieser eigen- und auch einzigartigen rezeptiven Lage erkennbar.

Die Schinkel-Rezeption ist Schinkel gefolgt. Sein Œuvre hat er auf komplexe Weise in den Vordergrund gerückt. Die heikle und letztlich artifizielle Dualität von Leben und Werk wurde von Schinkel indes nicht zugunsten des Werks gelöst, sondern aufgehoben, indem beide eine in sich höchst ungleichgewichtete Verschränkung erfuhren, die von Anfang an, trotz hinderlicher persönlicher Umstände und Wirren der Zeit, jegliches Scheitern prinzipiell auszuschließen schien. Schinkels Architektur als Kern des Œuvres wurde stets in selten eloquenter Weise vom Wort sowie von einnehmend stilisierten oder malerisch berücksichtigenden Visualisierungen ergänzt. Die *Sammlung architektonischer Entwürfe* publiziert das definierte architektonische Werk, das gebaute nochmals und das ungebaut erstmals, also das Werk anderer Gattung, aber dies selber als Werk. Darüber hinaus reflektiert er Architektur an sich und malt im 19. Jahrhundert nicht mehr baubare und versetzt solche verschiedenster Kul-

turen in die Bühnenwirklichkeit von Oper und Theater. Alles das mit solchem Selbstbewusstsein, dass er sich selbst überhaupt nicht darstellen muss, auch wenn dies hie und da geschieht. Keines seiner Werke entzieht sich uns in unkommentierter und nicht kommentierbarer künstlerischer Essenz, obgleich jedes und das Œuvre insgesamt sein je letztes Geheimnis wahr, anders als es gegenüber Mozart konstatiert worden ist, an dessen Werk nämlich „alles von sublimer Fremdheit, alles unheimlich und, objektiv gesehen, alles wesentlich“ ist. „Um so mehr erleuchten seine Selbstüberungen nur immer wieder das Faktum, daß sich uns die Gestalt entzieht, indem sie sich hinter ihrer Musik verbirgt, und auch sie ist uns, in ihrer tiefsten Bedeutung, unzugänglich, insofern sie keine außermusikalische Begrifflichkeit zuläßt.“ (Hildesheimer 1977, 17) Schinkel hingegen macht Architektur umfassend, indem er reflektiert, malt, einrichtet und sie selber abbildet mit die notwendige Darstellung weit überschreitendem Anspruch. Die prinzipielle Selbstbezüglichkeit Montaignes – „c'est moy que je peins“, „je suis moy-mesmes la matiere de mon livre“ – wird bei Schinkel zu einer spezifischen Abundanz der künstlerischen Manifestation, die den Autor auf transformative Weise offenbart. Das Narrative des biographischen Komplexes wird zum ins Werk gefügten, dabei wie entpersönlichten Verfasser durch Verbreiterung des Werks und damit auch versenkten Autors. Dies wurde von der Rezeption unerkannt übernommen. In fast einhundertsechzig Jahren Schinkel-Rezeption ist eine aus kunsthistorischem Diskurs und biographisch unausgeprägter Spur herrührende disproportionale Praxis entstanden. Dem wachsenden, unendlich wichtigen *Schinkel-Lebenswerk*, herausgegeben seit 1938 und bestehend aus inzwischen zwanzig, das Gesamtwerk detailliert beschreibenden Bänden mit einzigem Makel der mangelhaften Verfügbarkeit als Ganzem sowie einer Vielzahl an Untersuchungen, die *in toto* keine Bibliographie erfasst, steht eine leicht überschaubare Reihe biographischer Untersuchungen gegenüber, unter denen keiner der große Wurf einer umfassenden, kritischen Biographie gelungen ist. Gerade damit ist der unauflösbare Aspekt *Leben und Werk* in Schinkels biographisch-künstlerischer Konstitution vernachlässigt, ja missachtet worden, nämlich jene Autor-Werk-Relation, die Cervantes am Ende des *Don Quijote* ausdrückt: „Für mich allein ist Don Quijote geboren und ich für ihn; er wußte Taten zu vollbringen und ich sie zu schreiben; wir beide allein sind bestimmt, zusammen ein Ganzes zu bilden“.

Schinkels frühe Biographen

Der erste, der über Schinkel eine mit biographischer Einleitung und umfangreicheren Abschnitten hinsichtlich des Œuvres angelegte *Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit* verfasst, ist Franz Kugler. Seine Darstellung erschien in endgültiger Fassung 1842, nachdem im August 1838 der ursprüngliche Text in den *Hallischen Jahrbüchern* publiziert worden war. Kugler war Schinkel persönlich begegnet; „in einem näheren Verhältnisse“ (Kugler 1842, VI) mit ihm stand er jedoch nicht. Um die Problematik seines Vorhabens wusste Kugler. Es wurde der Beginn der Schinkel-Rezeption, die, zeitlich noch viel zu nahe an ihrem Gegenstand, nichts als einen Anfang setzen konnte, welcher gleichwohl von Kugler erstaunlich gemeistert wurde. Theodor Fontane hat ihn, „seinen väterlichen Freund“ (Fontane 1967, 174), beschrieben als „immer artig, immer maßvoll, immer die Tragweite seiner Worte wägend“ (Fontane 1967, 168). Und er weist, gleichfalls in seiner autobiographischen Schrift

Von Zwanzig bis Dreißig, auf Kuglers vielfältige Kreativität hin: Neben Liedkomposition, Lyrik, Malerei verfasste er Dramen und Novellen. Auf der Bühne habe er zwar nicht mehr als einen „Succès d'estime“ (Fontane 1967, 171) erreicht, wohingegen die Novellen durchaus erfolgreich waren. Er war befähigt zu charakterisieren, Personen zu schildern ebenso wie Situationen, in die sie geraten waren. Doch das eigentlich Dramatische fehlte; Beschreibung und Komposition lag ihm mehr als fortschreitender Handlungsverlauf. So wurde auch die Auftragsarbeit seiner *Geschichte Friedrichs des Großen* 1840 zeitgemäß und den Intentionen des Verfassers entsprechend so dargelegt, „wie sie uns überliefert worden“ (Kugler 1844 in einem handschriftlichen Text, zitiert nach Fromm 1998, 72). Sensibilität für die Aufgabe einer Charakteristik Schinkels besaß Kugler unzweifelhaft. Und wenn er konstatiert: „Schinkel's äusseres Leben erscheint uns, etwa mit Ausnahme seiner früheren Jahre, einfach als das eines Geschäftsmannes, der freilich durch die Ueberlegenheit seines Geistes schnell von Stufe zu Stufe emporstieg“ (Kugler 1842, VI), wenn Kugler also dies feststellt, bewegt er sich bereits jenseits des Terrains des Kunsthistorikers. Dennoch, sein Metier überschreitet er lediglich punktuell, denn: „Den Entwicklungsgang seines Inneren, seines Geistes und seines Talentes, zu verfolgen, müsste für uns im höchsten Grade anziehend und belehrend sein; aber eine Darstellung solcher Art kann nur von Denjenigen gegeben werden, welche ihm nahe genug standen, um ihn in der geheimen Werkstatt seines Schaffens zu beobachten, und denen er willig sein Inneres erschloss.“ (Kugler 1842, VI f.). Dass hier die Grenzen des Kunsthistorikers Naivität offenbaren, bedarf kaum der Erwähnung. Und trotzdem, es hätte sich niemand anderes als ein Kunsthistoriker gefunden, der Schinkels Werk und auch Leben hätte beschreiben wollen und können. Darin drückt sich der Fluch und der Segen dieses rezeptiven Augenblicks wie der Gesamtrezeption aus. Die Gründe sind vielfältig, Verantwortung tragen auch Kugler und Schinkel selbst, jedoch nur solche zum kleineren Teil. Erspart geblieben ist dem Anbeginn der Schinkel-Rezeption und somit der Schinkel-Biographie, von bedeutungslosen Versuchen abgesehen, das „Elend der Trivialbiographie“ (Hildesheimer 1977, 11), implizierend alles Devotionen Vergleichbare wie Hagiographische.

1842 veröffentlicht Otto Friedrich Gruppe seine *Biographische Notiz* Schinkels. Kuglers *Charakteristik* ist ihm bekannt. Ohne dessen Nennung erwähnt er die „sehr ausführliche Abhandlung über Schinkels Leistungen in den Hallischen Jahrbüchern, Jahrgang 1838, August“ (Gruppe 1842, 152), um einige Seiten später eine diesem Text entnommene ausgedehnte Sequenz zu zitieren (vgl. Kugler 1842, 117f.) und per Fußnote zu bekennen: „Die Beschreibung dieses zweiten Bildes [der Fresken in der Säulenhalle des Berliner Museums am Lustgarten] gebe ich, da mein Gedächtniß dafür weniger treu ist, mit den Worten meines Freundes Franz Kugler, um so mehr, da er Schinkels Aufzeichnungen dazu benutzen durfte.“ (Gruppe 1842, 161, Hervorh. O.F.G.) Ansonsten beweist sich Gruppe als feinsinniger Interpret Schinkels, Biographischem indes nicht mehr als peripheren Charakter einräumend. Gruppe ist nicht Kunsthistoriker, sein Urteil jedoch fundiert und seine Darlegungen kenntnisreich. Lag ihm ein Gegenstand, reüssierte er, wo nicht, blieb er im Banalen. Tätig war Gruppe journalistisch, „ästhetische Kritiken und Berichte über die Berliner Kunstausstellungen waren sein hauptsächliches Gebiet“ (ADB/10 1875-1912, 64). Überdies publizierte er philosophisch orientierte Schriften, schrieb über die antike griechische Tragödie sowie die römische Elegie und verfasste eigene Gedichte, Epopöen, zudem eine Monographie über Jakob Michael Reinhold Lenz. 1844 wurde er außerordentlicher Pro-

fessor an der Berliner Universität, nachdem er zwei Jahre zuvor in das Ministerium der geistlichen Angelegenheiten berufen worden war. Er „besaß eine ungewöhnliche Vielseitigkeit und einen unmittelbaren Schönheitssinn, aber in seinen überaus zahlreichen Schriften überschritt er oft die Grenzen desjenigen, worin er wirklich etwas zu leisten befähigt war“ (ADB/10 1875-1912, 65). Das Werk Schinkels behandelt er kompetent, den Menschen Schinkel hingegen nicht. Kuglers Apostrophierung Schinkels als Geschäftsmann findet sich auch bei Gruppe wie ebenfalls Schinkel ins künstlerisch allgemein Ideale stilisierende Bemerkungen. Geradezu Kunstgriff oder erstes explizites Ausweichen gegenüber einer biographischen Rezeption ist Gruppes Unifikation von Schinkels Charakter und Kunst, mithin – angesichts der spärlichen Lebensdaten im Sinn einer spezifischen Latenz dieses Lebenslaufs jenseits seiner Daten – eine Verschmelzung zu Lasten der Biographie und zu ausschließlichen Gunsten des Œuvres. Gruppe schreibt: „In allen Lebensverhältnissen, wo es zu sprechen und zu verfechten galt, trat Schinkel sogar sichtbar zurück, und so entschieden und fest auch seine Ueberzeugungen waren, so scheute sein tiefes und inniges Naturell den Widerspruch. Es war also eine ganz andere Gewalt, mit der er über die Herzen gebot und sich in Welt und Leben geltend machte. Es war die Reinheit und Gediegenheit seines ganzen Wesens, die Einheit seines Charakters und seiner Kunst. Mit dieser gewann er Hohe und Niedere.“ (Gruppe 1842, 148, Hervorh. O.F.G.)

Der dritte und wie Kugler Kunsthistoriker, der sich Schinkels Biographie und dessen Œuvres annimmt, ist Gustav Friedrich Waagen, der seine Untersuchung *Carl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler* 1844 veröffentlicht. Auch Waagen war Kunsthistoriker mit Tendenz und Anspruch der Grenzüberschreitung, mithin keineswegs, vergleichbar Kugler, in seinem Metier befangen. Bereits 1822 war Waagens *Ueber Hubert und Johann van Eyck* erschienen, worin, wie es Karl Schnaase formuliert hat, „zum ersten Mal [...] der Versuch gemacht [wird], die Erscheinung dieser Meister vollständig zu beleuchten, sie im Einklange mit der Gesammterscheinung des Zeitalters aufzufassen, die technischen und culturhistorischen Ursachen nachzuweisen, welche auf ihre Kunst Einfluß hatten“ (ADB/40 1875-1912, 411). Als Pionier erwies er sich auch 1833 mit seinem Rubens-Aufsatz, der nicht zuletzt Rubens' Persönlichkeit und historischer Stellung verpflichtet ist. Waagen kannte Schinkel, besser als Kugler, ja war ihm freundschaftlich verbunden. Eine Beziehung, die ihren Anfang 1823¹ gefunden und ihre bleibende Intensität auf der Italienreise von 1824 erreicht hatte. Waagen war von Schinkel zur Begleitung ausdrücklich aufgefordert worden und erhielt überdies, da er aus eigener Kraft diese Reise nicht hätte finanzieren können, von Schinkel die notwendigen Mittel: „Konnte irgend Etwas meine Liebe und Verehrung zu ihm noch steigern, so war es die Zartheit seines Benehmens während dieser ganzen Reise, welche mich auch keinen Augenblick irgend eine Abhängigkeit empfinden ließ.“ (Waagen 1844, 372) Waagen schreibt in der *Vorbemerkung* seines „Versuch[s] über Schinkel“ (Waagen 1844, 309, Hervorh. G.F.W.): „Wenn ich es wage, über eine Persönlichkeit, welche als Mensch und als Künstler eine so hohe Stelle einnimmt, wie Schinkel, mich in beiden Beziehungen hier öffentlich auszusprechen, so geschieht dieses mehr aus dem Wunsche, daß so manche

1 „Es war im Frühjahr desselben Jahres, daß mir das Glück zu Theil wurde, die Bekanntschaft von **Schinkel** zu machen, welche bald von seiner Seite zur Freundschaft wurde, worauf ich noch heute stolz bin. Daß ich einem solchen Manne bald von ganzem Herzen ergeben sein mußte, versteht sich von selbst.“ (Waagen 1844, 371, Hervorh. G.F.W.)

Umstände aus seinem früheren Leben, welche ich seiner mündlichen, nicht ohne Mühe erlangten Mittheilung verdanke, nicht unbekannt bleiben und um einem freundschaftlichen Verhältnisse, welches zu den beglückendsten meines Lebens gehört, ein kleines Denkmal zu setzen, als aus der Überzeugung, ein so reich begabtes Naturell nach den so verschiedenartigen Richtungen seines Wirkens in allen seinen Feinheiten gehörig würdigen zu können.“ (Waagen 1844, 307, Hervorh. G.F.W.) In diesem einen langen Satz vollzieht Waagen die Aufspaltung Schinkels in Mensch und Künstler und drückt damit aus, was für die nachmalige Schinkel-Rezeption symptomatisch werden sollte, und zwar mit Ungleichgewicht zugunsten des letzteren. Gleichzeitig ist sich Waagen seiner zu großen Nähe zum Gegenstand bewusst. Auch dass ohne dies ein Gelingen nicht zu erwarten gewesen wäre, scheint er gewusst zu haben. Nicht er hätte es bewerkstelligen können und mehr noch, nicht er in seiner Zeit. Zudem spricht er offen Schinkels mangelnde Offenheit oder Reserviertheit an, die es trotz aller überlieferter einnehmender Charaktereigenschaften fraglos gegeben hat. Somit blieb Waagen die Hoffnung, dass zukünftig Schinkels „innere Entwicklung, wie für seine Weise über die meisten Gegenstände zu fühlen und zu denken“ (Waagen 1844, 308), anhand der Reisetagebücher Kontur gewinnen könnte. Er hat nicht vergessen, auf Gruppe, dessen „Aufsatz über Schinkel“ ihm „vor Abschluß“ seiner Arbeit „nicht zu Gesicht gekommen“ ist, und deutlicher noch auf Kugler zu verweisen, und zwar „mit Vergnügen“ (Waagen 1844, 307), dass dessen Schrift über Schinkel mehr als hilfreich gewesen sei. Waagens Wagnis, sich öffentlich über Schinkel zu verbreiten im Glauben einer „nachsichtige[n] Beurtheilung“ (Waagen 1844, 307), wusste er zu verantworten. Da war der auch hier treffende Satz Stendhals längst geschrieben: „Umsonst bittet ein Verfasser um Nachsicht bei den Lesern; die Tatsache der Veröffentlichung seines Werkes straft diese vorgebliche Bescheidenheit Lügen.“ (Stendhal 1971, 5)

Zwischendurch Fontane

Theodor Fontane, der sich ausführlich über Schinkel geäußert hat, gelangt zu seinen Darlegungen unter völlig anderen Prämissen, ja streng genommen, angesichts Kuglers, Gruppen und Waagens, exakt gegensätzlichen. Ist es bei diesen unübersehbar das Übergewicht der Werkbetrachtung, ist es bei Fontane genau dieses nicht, aber auch die biographische Seite nicht. Fontane war weder Kunsthistoriker noch Architekt. Er schreibt über Schinkels Œuvre, bietet jedoch keine neuen geschweige eigene Gedanken, auch wenn er sich an einer Stelle auf einen Exkurs Christopher Wren versus Schinkel einlässt. Fontane und die bildende Kunst war nie eine fruchtbare Beziehung, was beispielsweise auch seine Mitteilungen als Auslandskorrespondent in England über die Bilder der großen *Art Treasurers Exhibition* in Manchester belegen. Fontane verfügt über die von Wolzogen „mittlerweile herausgegebenen Briefe und Tagebücher“ (Fontane 1969, 98) Schinkels und zitiert ausgiebig daraus. Er nennt Kugler und Waagen und zitiert auch sie. Schinkels Werk anlangend verweist Fontane auf die Mappen Schinkels, und er weiß, dass sie erschöpfende Auskunft über den Künstler geben. Diesem Verweis auf die Mappen korrespondiert divergierend derjenige Kuglers und Waagens, dass erst die Reisetagebücher das Innere Schinkels erschließen könnten. Auch bei Fontane bleibt Schinkel Mensch und Künstler, ein Doppelwesen mit eigenartiger Konjunktion. Dem Künstler gegenüber verharrt Fontane dilettantisch, und den Menschen Schinkel erreicht er bei Licht besehen weniger als Kugler und

Waagen. An den fehlenden persönlichen Begegnungen kann das nicht gelegen haben, denn Menschen zu schildern war seine ureigenste Domäne, wobei es wohl eine unüberbrückbare Schwierigkeit bedeutet, mit der Befähigung, fiktiven Charakteren Leben einzuhauchen, den hoch kreativen, atemberaubenden und problematischen Fall eines gelebten Lebens in ein literarisches Abbild zu transformieren. Mit Kugler, Gruppe und Waagen ist Schinkel, wie gesagt, dem Elend der Trivialbiographie entgangen. Mit Fontane wird sie greifbar und wird lediglich nivelliert durch ihren Episodencharakter innerhalb der Fülle der Orte, Personen, Gegenden und Details der *Wanderungen*. Später, lange nach Fontane hat das Trivialbiographische auch Schinkel nicht verschont, wobei es sich, weil Schinkel in erster Linie Architekt war, in sehr engen Grenzen gehalten hat.

Biographischer Stillstand

Schinkels Biographie in ihren Grundzügen wurde innerhalb einer Zeitspanne von fünf Jahren, zwischen 1838 und 1843, von Kugler, Gruppe und Waagen festgelegt, wobei ein großer Anteil der vor allem das Werk betreffenden Ausführungen bereits Übernahmen des je Vorherigen waren. Obgleich der heute zumeist zitierte Waagen, der, von seiner Schinkel-Biographie abgesehen, „in seinem langen Leben niemals über Baukunst, auch nicht über den romantischen Klassizismus, gearbeitet“ (Waagen 1844, VIII, Einleitung von Werner Gabler) hat, auf dem Schinkelfest 1854, ein Jahr nach dem Tod von Peter Christian Wilhelm Beuth, seine Darlegungen über Schinkel dahingehend ergänzte, dass er beider Verhältnis zueinander untersuchte, sollte noch Alfred von Wolzogen in seinem im Februar 1862 zum von ihm herausgegebenen Nachlass Schinkels verfassten Vorwort Recht behalten: „Mehr als zwanzig Jahre sind seit dem Tode Schinkel's dahingegangen; es ist inzwischen Manches über sein Leben und Wirken gedruckt“ (Wolzogen 1862, XI). Recht behalten mit der zwischen den Zeilen ausgedrückten Ernüchterung, zwar eine biographische Basis zu besitzen, die aber auch eine fragwürdige ist. „Eine Biographie Schinkel's zu schreiben, wie Franz Kugler sich eine solche gedacht hat [...], dazu habe ich, trotz des reichen Materials, welches mir vorlag, schon aus dem Grunde den Muth nicht gewinnen können, weil es hierfür einer ganz anderen gründlichen künstlerischen Bildung bedürfte, als ich sie besitze“ (Wolzogen 1862, XX). Emphatisch, aber mit dem Wissen um die ganze Schwierigkeit der Biographie formulierte Kugler: „Möge uns das Denkmal seines inneren Entwicklungsganges nicht vorenthalten bleiben!“ (Kugler 1842, VII) und rückt selber gleichzeitig schon von einer umfassenden Rezeption ab: „Zwar war Schinkel vor Allem Künstler“ (Kugler 1842, VII), einem angesichts der eigenen Ohnmacht nach Hinnahme der zumindest sehr lange ausbleibenden angemessenen Schinkel-Biographie klingenden Satz, dem der bittere Selbstvorwurf vorausgeht, zwischen Schinkel und ihm stattgefundenen vertraulichen Unterredungen nicht festgehalten zu haben: „Könnte ich jetzt wiedergeben, was er in jenen Stunden zu mir gesprochen!“ (Kugler 1842, VI) Für Wolzogen kennzeichnet ein von Anfang an erkennbares und einundzwanzig Jahre nach Schinkels Tod verfestigtes Abrücken die biographische Rezeption und eine Stagnation, die Dauer erlangen sollte. Eine wohl eher unfreiwillige aber umso deutlichere Bestätigung dessen liefert Hermann Ziller in seiner 1897 erschienenen *Schinkel* betitelten Künstlermonographie, in der es im Vorwort heißt: „Möchte es dem Verfasser vorliegender Schrift gelingen, dem Leser das

Bild dieses reichen Lebens in gedrängter Kürze vorzuführen, nicht durch viel eigene Worte, sondern dadurch, daß er Schinkel soviel als möglich selbst zu Wort kommen läßt.“ (Ziller 1897, 1) Knapp, nicht er, sondern mittels der bekannten Zitate, drei beachtliche Einschränkungen in einem Satz verweisen auf eine biographische Forschungslage, deren Ziel, so der unabweisbare Eindruck, endgültig aufgegeben worden ist.

Die Kritik August Grisebachs

Der an und für sich vierte, der Schinkel darzustellen versucht, ist August Grisebach. 1924 erscheint dessen *Carl Friedrich Schinkel – Architekt, Städtebauer, Maler*. Es wird nicht schon im Titel separiert, und der Text versucht erstmals, wenn auch lediglich punktuell, Biographisches mit Schinkels künstlerischem Tun sinnvoll zu verbinden. Achtzig Jahre nach Waagen musste der Ansatz zwangsläufig ein neuer werden. Grisebachs Monographie leistet das Mögliche, auch unter weiteren Aspekten, die enge Grenzen setzten: Das Buch erschien innerhalb der Reihe *Deutsche Meister* des Insel-Verlags, und mit Grisebach war es wieder ein Kunsthistoriker, der sich Schinkels annahm. Grisebach weiß um die damalige Lage der Schinkel-Biographie. Er schickt seinen Anmerkungen zum Text voraus: „Das ‚grundlegende‘ Buch über Schinkel fehlt bisher. Die vorliegende Darstellung kann das Verlangen danach nicht befriedigen.“ (Grisebach 1983, 185) Der zuletzt wohl nicht vermeidbaren Trennung von Mensch und Künstler scheint auch Grisebach sich nicht entziehen zu können: „Es konnte sich nur darum handeln“, schreibt er, „das, was dem Verfasser an Schinkel, seinem Werk und dem Menschen, wesentlich erschien, hervorzuheben“ (Grisebach 1983, 185). Die sich an diesen Satz anschließende Bemerkung befremdet, festgehalten während des überall deutlichen Beginns der Moderne, Jahre nach dem Ende des ersten Weltkriegs: „Vielleicht hat sich niemand bis jetzt an eine umfassende Behandlung des Themas gewagt, weil es heute noch schwierig ist, die rechte Distanz zu Schinkel und der Kunst seiner Zeit zu gewinnen.“ (Grisebach 1983, 185) Die weiteren angeführten Gründe sind Ausflüchte, ja unwissenschaftlich. Denn „schwierig“ sei „das Unternehmen auch deshalb, weil sich neben den zahlreichen ausgeführten Werken eine solche Fülle von Entwürfen aus allen Gebieten des Schinkelschen Schaffens erhalten hat wie kaum bei einem andren Künstler. Überdies ist der [...] Nachlaß noch immer so unübersichtlich aufgestellt, wie ihn Schinkels Schwiegersohn, Alfred Frh. von Wolzogen, vorfand.“ (Grisebach 1983, 185) Wichtig an Grisebach ist jedoch der kritische Standpunkt, der an zahlreichen Stellen seines Buchs mit Selbstbewusstsein und durchaus in angemessener Distanz zu Schinkel vorgebracht wird. „Im Jahre 1826 überreicht er [Schinkel] dem König Entwürfe mit biblischen Darstellungen für die Kapelle im späteren Kronprinzenpalais. Sie verdienen ebensowenig aus der Vergessenheit hervorgezogen zu werden wie die figürlichen Kompositionen, die er aus Anlaß der Befreiungskriege erdacht hatte. Auch das antikische Idyll eines Knaben und Mädchens in lebensgroßen Figuren von 1827 zeigt die Grenzen seiner Begabung.“ (Grisebach 1983, 110) Auch wenn er letzteres laut Grisebach als Vorstudie der Entwürfe für Treppenhaus und Wandelhalle des Museums am Berliner Lustgarten betrachtet haben sollte, sagt Grisebach zu eben diesen Fresken, dass „nicht übersehen [werden darf], daß es sich im ganzen mehr um die gedankenvolle Poesie eines empfindsamen Geistes handelt als um die Äußerung eines ursprünglichen bildnerischen

Gestaltungsvermögens. [...] Bei Schinkel geht die Mehrzahl der figürlichen Motive auf bereits einmal Geprägtes zurück, abgeleitet mit einer liebenswürdigen Befangenheit, die sich wesentlich unterscheidet von dem schöpferischen Verhältnis, mit dem der Architekt Schinkel der Vergangenheit gegenübersteht.“ (Grisebach 1983, 112) Detailliert äußert sich Grisebach über Schinkels Verhältnis zur Plastik sowie dessen Sinn hinsichtlich der Positionierung von Baukörpern im urbanen Raum. Grisebach hält fest, dass „Schinkel keinen starken Sinn für plastische Körpergestaltung besessen hat, das bezeugen seine architektonischen Werke“ (Grisebach 1983, 114). Und Grisebach fügt hinzu: „War er sich selbst immer über die Grenzen seiner bildhauerischen Fähigkeit im klaren? Man möchte daran zweifeln, wenn man den um 1815 entstandenen Entwurf zum Siegesbrunnen mit der Kolossalfigur des preußischen Genius betrachtet, den er in seine Sammlung architektonischer Entwürfe aufgenommen hat.“ (Grisebach 1983, 114) Auch das große Thema eines Denkmals für Friedrich den Großen wird von Grisebach nicht vergessen. Über Schinkels zwischen Schloss und Dom zu bauende Version sagt er: „Hatte doch Schinkel damals auch sonst für das Bildmäßige, die landschaftliche Wirkung eines Bauwerks ein feineres Organ als für seine körperlich-plastische Haltung im Raum!“ (Grisebach 1983, 116) Zu Schinkels körperlich-plastischem Talent führt Grisebach weiterhin aus: „Die Begrenztheit von Schinkels körperlich-plastischem Ausdrucksvermögen läßt ihn sich in der Bauornamentik, im Relief, unbefangener bewegen als in der Freiskulptur. In guter Stunde entstand der Entwurf zum Geländer der Schloßbrücke mit Seepferden und Tritonen“ (Grisebach 1983, 119). Kritisch beleuchtet wird auch Schinkels Architektur, so in der Gestalt und deren Details des Bibliotheksentwurfs von 1835, dessen antizipierende Modernität im Verhältnis seiner urbanen Manifestation: „Er [Schinkel] drängt nach einem Ausdruck, der erst zu Beginn unseres Jahrhunderts von neuem aufgefaßt und verwirklicht wurde. Und mit einem ihm sonst fremden, fast rücksichtslosen Selbstbewußtsein stellt er ihn neben das alte Universitätsgebäude.“ (Grisebach 1983, 137) Einer der Entwürfe für das Palais des Prinzen Wilhelm zeigt Schinkels auch vorhandene Rigorosität der eigenen Architektur gegenüber anderer. In einer „bis dahin bei Schinkel unerhörten dekorativen Auflockerung“ (Grisebach 1983, 140) projiziert er am Berliner Opernplatz einen Bau aus hohem Rustikageschoss mit aufstehendem breitem Mitteltrakt und beidseitig flankierenden und die Vertikale pointierenden Türmen: „Die Wahl korinthischer Säulen bekundet die neue Phase seines formalen Empfindens gegenüber Schauspielhaus und Museum. Und indem er das Schema der Barockgliederung in Mittel- und Eckrisalit aufnimmt, kommt neben dem alten Bibliotheksgebäude seine Vorstellung von kontrastreicher Gelöstheit mit fast erschreckender Entschiedenheit zum Ausdruck.“ (Grisebach 1983, 140f., Hervorh. A.G.)

Nicht allein der Baukörper im urbanen Raum und die Qualität der dort unumgänglichen Relationen bedenkt Grisebach, auch Grundrissdispositionen werden folgerichtig nicht übersehen, denn, obgleich mit zeitbedingten Einschränkungen, „man wird zugeben müssen, daß weder in der Frage des ‚Berliner Zimmers‘ noch in der Anordnung der Nebengelasse sein sonst bewährter Sinn für Disposition sich besonders hervorgetan hat. So glücklich Schinkel in der Gestaltung einzelner Wohnräume gewesen ist, für ihre Verknüpfung, und noch dazu bei schwierigen Grundrißbedingungen, fehlte es ihm an plastisch-räumlichem Vorstellungsvermögen. Aus dem romantisch-klassizistischen Grundgefühl der Epoche ist es zu erklären, daß derartige Versuche gerade damals nicht, auch nicht von einem sonst umsichtigen Praktiker wie Schinkel,

sogleich zu fruchtbaren Ergebnissen geführt werden konnten.“ (Grisebach 1983, 140) Angesichts des Palais' Redern, dessen „kubische[r] Erscheinung“ (Grisebach 1983, 143) Grisebach attestiert, dass „dieses für Schinkel ungewöhnliche Gefühl für körperhaften Ausdruck an keinem seiner andern Bauten derart realisiert worden“ (Grisebach 1983, 143) sei, verweist Grisebach wiederum auf den Grundriss: „In der Durchbildung des Innern, die sich vor allem auf das repräsentative Hauptgeschoß erstreckte, hat sich gegenüber der Schinkelschen Raumgestaltung der zwanziger Jahre grundsätzlich nichts geändert. Der auf Zusammenschluß gerichtete Wille, den das Gebäude nach außen dokumentiert, fehlt der Raumfolge: die Säle liegen als gesonderte Charaktere nebeneinander.“ (Grisebach 1983, 143)

Der Eklektizismus der Epoche widersprach jeder wirklich einheitlichen Linie. Grisebach weiß sehr wohl, dass Schinkel einer intensiven Stilsuche folgte im steten Bewusstsein, den Maßgaben der eigenen Zeit nicht entrinnen, sondern ausschließlich als Hypostase einer einerseits überwindenden, andererseits wegweisenden Architektur dieses Ziel erreichen zu können. Und dennoch, „so sprunghaft in seiner Ausdrucksweise wie Schinkel damals“, zur Zeit der Entwürfe für das Palais des Prinzen Wilhelm, „wäre ein Architekt des Barock, der doch auch die Besonderheit einer Situation zu würdigen wußte, nicht gewesen“ (Grisebach 1983, 142). Kritisch auch sieht Grisebach Schinkels Kirchenentwürfe. Über dessen Rundkirche sagt Grisebach, nachdem er die „denkwürdige Gestalt“ (Grisebach 1983, 147) des Zentralbaus von George Bährs Dresdener Frauenkirche gerühmt hat, Schinkel zwar mitmeinend, aber auch rechtfertigend: „Der nicht nur gestilltere und aufgeklärtere, sondern auch magerere Charakter, der geringere Sinn für plastische Ausdruckskraft sind vom Allgemeingefühl der klassizistischen Epoche bestimmt.“ (Grisebach 1983, 147) Und nochmals *in puncto* Kirchenentwürfe hält Grisebach, und zwar wiederum Schinkel kritisierend, ihn aber nicht aus seiner Zeit lösend, fest: „[...] sooft er auch, aus eigenem Antrieb oder von außen veranlaßt, kirchliche Gebäude zu gestalten versucht, es geschieht doch nie mit jener intuitiven Gestaltungskraft, die ihn bei architektonischen Themen anderer Art leitet. Gewiß hat sich sein baumeisterliches Vermögen auch hier gefestigt. Das mehr Erschwärmte als anschaulich Empfundene im Mausoleum und Denkmaldom fehlt bereits den Entwürfen der zwanziger Jahre. Aber es fehlt ihnen doch auch jener beseelte Ausdruck, der von den weltlichen Werken ausgeht. Und das gilt, so interessant sie stilgeschichtlich auch sind, von den Kirchenentwürfen um 1830 ebenfalls. Das ist begreiflich. So lebhaft sich Schinkel zeitlebens mit dem Problem des protestantischen Kirchenbaus beschäftigte, daß Maß innerer Nötigung, dem frühere Zeiten ihre Gotteshäuser verdankten, besaß er nicht, konnte er nicht besitzen in einer Epoche, der weder die Frömmigkeit des Mittelalters noch die kämpferisch werbende Kraft der Gegenreformation im Blut saß.“ (Grisebach 1983, 153)

Zadows redlicher Versuch

1980 erscheint Mario Zadow *Karl Friedrich Schinkel*, sechsundfünfzig Jahre nach Grisebach, mit der Feststellung: „Erstaunlicherweise gibt es von diesem Mann [Schinkel], der das musische Preußen wie kein anderer verkörperte, bis heute keine erschöpfende Biographie.“ (Zadow 1980, 5) Diese legte auch Zadow nicht vor, denn es ging darum, „das gängige Schinkelbild zu ergänzen, zu korrigieren und Schinkel im Blickwinkel seiner Zeit lebendig werden zu lassen“ (Zadow 1980, 5). Zadow führt

explizit eine neue Perspektive, die von außen, in die Schinkel-Rezeption ein, und dies aus gutem Grund, denn: „Schinkel selbst hat bis auf seine lesenswerten Reisetagebücher, ungezählten Akten und wenigen privaten Briefe kaum Schriftliches hinterlassen. Es gibt auch keine privaten Tagebücher. Er machte wenig Aufhebens von sich – auch darin ein echter Preuße.“ (Zadow 1980, 5) Dem Gewicht, das den schriftlichen Zeugnissen zuerkannt wird, korrespondiert seltsam die Feststellung von Schinkels Zurückhaltung seiner selbst oder nimmt sich aus als gesunde Skepsis gegenüber dessen eigenen Mitteilungen. Ob dies typisch preußisch war, bleibe dahingestellt. Die Zeugen indes, die angekündigt werden, verbreiteten sich über keineswegs wenig, auch sich selbst und nicht zuletzt Schinkel. Die Genannten beginnen mit Bettine von Arnim, Clemens Brentano und Achim von Arnim, und die an Schinkels architektonischem Werk nicht selten beteiligten Bildhauer und Maler werden hernach erwähnt, ohne Namen. Eine literarisierende Reihen-, gar Rangfolge soll Schinkels Konturen verdeutlichen helfen. Zadows Perspektive ist wichtig, ihre konsequente Durchführung jedoch auch Verengung. Schinkel gerät in einen deskriptiven Kontext der eigenen Zeit, weil im Blickwinkel der Mitwelt. Das weiland Festgehaltene in einem Horizont, der vergangen, überholt ist, muss mittels Hebung im jetzigen Bedeutung erlangen oder übergangen werden. Das Bekenntnis, dass Schinkel „im Grunde seines Herzens immer ein Romantiker blieb“ (Zadow 1980, 5), relativiert die Gefahr des Standpunkts allerdings auf immens wichtige Weise. Der historische Abriss der Schinkel-Biographie geht hier zu Ende, denn *de nobis ipsis silemus*. Trotzdem, die eigentliche Schinkel-Biographie fehlt, aber ist an der Zeit wie kaum etwas in der Schinkel-Forschung.

Unabdingbarkeit der Zusammenschau von Leben und Werk

Die disproportionale Praxis der Schinkel-Rezeption aus überbordender Werkreflexion und vernachlässigter Biographie folgt auch dem Irrtum der vermeintlich weniger großen Schwierigkeit, eher dem *Ceuvre* gegenüber zu Erklärungen zu gelangen als hinsichtlich des Lebenslaufs. Prinzipiell ist ein Werk substantiiert, in greifbarer Gestalt, auch das abstrakte sinnlich erfahrbar und von äußerlich definierten Grenzen. Im Gegensatz dazu ein Menschenleben, das, vom etwas längeren Augenblick der Gegenwart abgesehen, vergangen ist und unaufhaltsam weiter vergeht, das jetzt gelebte wie seine sich weiter entfernenden, zuvor gelebten Phasen. Der Irrtum ist natürlich kein völliger, weil der Mensch Urheber seiner Taten ist oder Ursprung dessen, was er macht, ja macht, was er ist, indem sein Tun ihn mit entäußert, allerdings jenseits eindeutiger Lesbarkeit. Da kein künstlerisches Werk von Rang sein innerstes Geheimnis oder Rätsel je offenbart und zugleich jedes Leben letztlich nicht fasslich ist, ist die der zugehörigen Vita eigene Komplexität gegenüber der weniger ausladenden des daraus hervorgegangenen Werks uns graduell nicht mehr erfahrbar, weil der Kern jedes Kunstwerks nicht mehr darlegbar ist. Nicht das Kunstwerk entzieht sich seiner Erklärung, sondern alle Methoden der Erläuterung reichen nicht an seine Essenz heran. Kreativität gelangt zu einem Resultat in künstlerischer Gestalt, von Wahrem kündend, schön, hässlich oder irgendwo dazwischen, in einer Gestalt, die der darstellen müssenden Kreativität zu Beginn nicht wirklich deutlich ist und erst im Vollzug Konturen gewinnt, die den Autor selber erstaunen, als vielleicht ein Symptom dieser Höchstform menschlicher Kreativität. „[...] man macht, was man ist, und Kunst ist Wahrheit – die Wahrheit über den Künstler“ (Mann 1974, 127) und ist gleichzeitig

dennoch lediglich Verweis auf die Fähigkeit eines Individuums, wohingegen weit mehr als dies das Werk eine ausschließlich ästhetisch erfahrbare Darstellung grundlegend existentieller Sinngegebenheiten aufweist. Im großen Werk wird eine Allgemeingültigkeit erreicht, die es zum Erbe aller macht oder kulturellen Legat, das potentiell allen gehört, aber keiner tatsächlich besitzt. Geheimnis bleibt das Entstehen der Kunst und Mysterium ihr Sein. Erst am enträtselten Menschen bliebe nichts Arkanum, auch nicht die Kunst. Die Annäherung an ein Werk kann auf die Betrachtung des Autors nicht verzichten, keineswegs aus Gründen irgendeines Rechts, vielmehr in jenseitig entgegenkommender Unterstützung im Vollzug gereifter Rezeption. Gewiss ist es von größerer Leichtigkeit, ein Werk zu behandeln als den Menschen an sich, da er auch der Ursprung dessen ist. Diese Leichtigkeit ist indes graduell nicht mehr erfahrbar, da auch der Kern jedes Kunstwerks nicht mehr darlegbar ist. Dass hierher die Möglichkeiten jeder biographischen Methode nicht mehr reichen können, ist gattungsspezifischer Grund der naturgemäßen Grenze jeder Lebensbeschreibung: „Von dem Materiale der Biographik aus findet sich nur ein schmaler Zugang zu einer anderen Frage, zu der, wie sich die Arbeit des Künstlers abspiele, welche inneren Vorgänge mit ihr verbunden seien.“ (Kris 1995, 157)

Die Schinkel-Rezeption verzichtet *nolens volens* auf die Schinkel-Biographie und damit auf ein wesentliches rezeptives Moment. Die Mühe angesichts jedes Artefakts ist größer ohne Kenntnis des Urhebers, obgleich sie nicht leichter wird mit dessen Kenntnis, aber auf fundiertere Grundlage gestellt werden kann. Das von einem Menschen Gemachte wird weitgehender beleuchtet, wenn der Schöpfer bekannt ist. Ihn bekannt zu machen beginnt mit seinem Abbild und kann nicht umfassender sein, als in der Beschreibung seines Lebens. Aus dessen Verlauf vom es Vollziehenden stammt das Werk, und es kann nicht sein, dass das eine und das andere nichts verbindet. Ernsthafte Rezeption beleuchtet, was immer ihr Gegenstand offenbart, wobei jedes Werk Offenbarung ist wie jedes Faktum des gelebten Lebens. Damit erledigt sich die eventuelle Frage nach der völligen Vernachlässigbarkeit unbedeutender Werke, die eben gesehen, wenn auch nicht zelebriert werden müssen.

Schon weil es ohne ein Leben kein Werk geben kann, wobei dieses Leben sich als vielschichtig verursachter situativer Verlauf präsentiert, ist der Beweis der Unabhängigkeit von Leben und Werk unmöglich. Es bleibt zumindest die „unkonstruierbare Synthesis“ (Benjamin 1996, 165) oder die nicht nachzeichenbare übrig, die das komplexe Ineins von Existenz und Äußerung bedeutet, ja das Auseins, wohinein beide in einer auf den Ursprung gerichteten Retrospektive zusammenfallen. Die strikte Zusammenschau, mithin regelrechte Synopse von Leben und Werk, wirkt „befruchtend in die Breiten der Wahrheit“. (Benjamin 1996, 165) Noch Walter Benjamins über Proust gesagter Satz, überzeugend gerade in seiner Simplizität, kann der Wahrheit nicht weit entfernt sein: „Dieses Asthma ist in seine Kunst eingegangen, wenn nicht seine Kunst es geschaffen hat.“ (Benjamin 1996, 177) Das Individuum tritt wieder neben und vor sein Werk ab der Renaissance und bleibt dort bis heute. Die Jahrhunderte, in denen es sich zurückgenommen hatte, waren damit endgültig Vergangenheit. „Ganz allgemein darf man vielleicht behaupten, daß das Bedürfnis, den Schöpfer des Kunstwerkes zu nennen, darauf schließen lasse, daß das Kunstwerk nicht mehr ausschließlich im Dienste religiöser, kultischer oder im weiteren Sinne magischer Aufgaben stehe, daß es nicht mehr allein einem Zweck diene, sondern daß sich seine Bewertung schon ein Stück weit von solcher Verknüpfung abgelöst habe. Anders gesagt: die

Einstellung, Kunst *als Kunst* zu sehen, als selbständiges Gebiet schöpferischer Leistung – jene Einstellung also, als deren einseitige Verzerrung das viel berufene Schlagwort ‚L’art pour l’art‘ gilt – kündigt sich an, wenn der Wunsch laut wird, den Namen des Meisters mit seinem Werk zu verbinden.“ (Kris 1995, 24f., Hervorh. E.K./O.K.) Wirkliche Rezeption beleuchtet alles, Gegenstand und Verfertiger, zwecks umfassendem Verständnis, nicht weil jenes aus diesem erklärlich wäre oder dieser aus jenem. Ästhetische Konfrontation beharrt seit langem auf der besonderen Bekanntheit mit dem Urheber. Die hinsichtlich des Individuellen typische Verhaltenheit des Mittelalters oder die siebenhundert Jahre zwischen den Bekenntnissen des Augustinus und Abaelards waren geprägt von einem fundamental anderen Individualismus, aber gleichwohl Individualismus, der sich eben nicht in wie auch immer getretenen Antonymen sah, sondern das Individuum der Welt nicht hiesig bleibend einverleiben wollte, vielmehr ausschließlich in unablässig bewusster Verbindung mit dem Jenseits. Das anthropozentrische Weltbild der Renaissance ändert dies endgültig. Ab da nimmt sich das Individuum wichtiger, und dies bleibend, obgleich Wandlungen unterworfen. Die Etablierung dieses Individuellen nahm ihren Ausgang bereits im 12. Jahrhundert mit Abaelard und Bernhard von Clairvaux und ihrem Humanismus des Menschen in seiner Welt.

Leben und Werk – ohne behaupten zu wollen, wie eng miteinander verbunden – sind in jedem Fall untrennbar, da ein Werk einem individuellen Leben entstammt, innerhalb dessen und von diesem geäußert, entäußert wird und sich darin reflektiert. Die disjunktive Behandlung von Leben und Werk „ist zwar Resultat einer verständlichen Hilflosigkeit, bleibt aber ein wirklichkeitsfremdes Unding, das sich als antididaktisch jedem Versuch einer Einsicht entgegenstellt, indem es insinuiert, daß uns der eine Teil verständlicher sei als der andere“ (Hildesheimer 1977, 57). Schinkels Biographie in eine intellektuelle zu reduzieren, in Gestalt von Fokke Christian Peters’ *Gedankenfluß und Formfindung, Studien zu einer intellektuellen Biographie Karl Friedrich Schinkels* ist weniger, als aus einer Not eine Tugend zu machen, sondern gleichfalls exemplarisch für diejenige Einseitigkeit, die Schinkel gegenüber Tradition, richtiger unfreiwillige Methode hat, denn in allen praktizierten Einschränkungen kommt geübte Vorsicht zum Ausdruck angesichts eines durch unüberschaubare Deutungen unüberschaubar gewordenen Werks, das dennoch weitere rezeptive Möglichkeiten suggeriert, wie es der fragmentarischen Vita gegenüber immer weniger machbar erscheint. Die auf komplexes Äußern angelegte menschliche Konstitution erlangt ihren höchsten Grad, sobald sie sich in Werkform zu äußern beginnt, und dies in Werken unabsehbarer Gültigkeit. Konsistentere Gestalt und gleichzeitig weitreichendere, weil innerlich oder bedeutungsseits entgrenzt, erreicht kein menschliches Tun. Interessant wird eine Biographie und überhaupt unternommen eines Werks wegen, des Phänomens halber, dass wenige zu Hervorbringungen gelangen, deren gute und beste nicht mehr fallen gelassen werden können, sollte nicht das allgemeine kulturelle Niveau sinken. Die Künstlerbiographie handelt vom originellsten Dasein, dessen Hinterlassenschaft zugleich umfassender, greifbarer und rätselhafter ist als jede andere Lebensbilanz. Schon allein dieses Phänomens wegen sind Leben und Werk untrennbar, obwohl nicht ausnahmslos die Evidenz dieser Beziehung auffällt. Keine menschliche Äußerung erreicht ein Echo, dessen eigentliche Substanz in der Dauer liegt, wie ein künstlerisches Werk. Alles andere verblasst demgegenüber, vergeht, wird Erinnerung und irgendwann vergessen. Ein Werk bleibt als die immanente Ge-

stalt jener Äußerung und wird über lange, sehr lange Zeit betrachtet und bedacht. Es liegt auf der Hand, dass es, um zu solcher Äußerung imstande zu sein, einer besonderen Befähigung bedarf, und das sie Auswirkungen auf die restliche Persönlichkeit hat und *vice versa* oder – solches Potential bedeutet *per se* eine andere Persönlichkeit. Da künstlerischer Werkvollzug von Rang weder lediglich erlernt noch gewollt werden kann, sondern die exklusivste Menschenmöglichkeit des Handelns bedeutet, müssen Leben und Werk innig verbunden sein. Denn je und je konnte ein bestimmtes Œuvre allein einem gewissen Sein entspringen. Jedes Œuvre war nur einem und nur einmal möglich. Ein Werk kann sich allein als Teil eines Lebens ereignen, ist ihm folglich untergeordnet, weil es nur darin entstehen kann. Der Begriff *Werk* suggeriert ein konsistentes, Homogenes, Ganzes, was es jedoch nie ist: Es ist stets Summe, die Summe der Hervorbringungen einer Kreativität. Jedes Lebenswerk ist ein von Opus zu Opus Differierendes voller Ähnlichkeiten, aber keine letztlich zwangsläufige und folgerichtige Entwicklung, sondern vielem unterworfen. Thomas Manns Eigenwille des Werks, „das nach Verwirklichung strebt und dem das Leben seines Erzeugers nur Werkzeug und freiwillig-unfreiwilliges Opfer ist“ (Mann 1974, 98), ist allenfalls Partielles; die Wirklichkeit dessen, der zu ihm befähigt ist, steuert ihre Gesetze bei.

Zur Leben-Werk-Thematik gehört das selten geäußerte Extrem des im Werk positiv vermeldeten regelrecht aufgesogenen Lebens. Es war Jean Paul, der von der Vorstellung des Schreibens als eines maieutischen Prozesses der Selbstgeburt nicht loskam. „Alle meine Schreibung ist eigentlich innere Selbstbiographie; und alle Dichtwerke sind Selbstenbeschreibungen [*sic*]“ (Jean Paul 1998, 192, Merkblätter). Der Autor und in weiter gedachtem Kontext der Künstler jeglicher Gattung begegnet ausschließlich im Werk, und dies sogar mit immanenter Tendenz uneingeschränkter Ausdrucksmöglichkeiten, zumindest jedoch alles, wenn auch nicht mehr, so doch *in summa* übermittelt zu haben: „Wenn ich könnte, so möchte ich“, notiert Jean Paul, „was noch kein Autor konnte und kann, alle meine Gedanken nach dem Tode der Welt gegeben wissen; kein Einfall sollte untergehen.“ (Jean Paul 1998, 722, Vita-Buch) Das „Wichtigste in einer Autobiographie“ sei „eigentlich das seines Schreibens“ (Jean Paul 1998, 265, Merkblätter), erklärt er somit folgerichtig. Nicht Inversion oder Rückkoppelung hat in diesen Darlegungen statt, vielmehr wird Werk und Leben ein einziges mit eindeutiger Werkpriorität; die Äußerung ist der Äußernde, sein Werden ist völlig in ihr, ohne die er nicht mehr ist. Gegen Jean Pauls Ansichten ist Oscar Wildes Satz im Vorwort zum *Bildnis des Dorian Gray* harmlos, nämlich „To reveal art and conceal the artist is art’s aim.“

Die Fundamentalproblematik erzählter Biographie

Um ein Leben ganz zu erzählen, bedarf es dessen Lebenszeit. Und weil Sprache nicht Komplexität in ihren Teilen synchron, sondern lediglich linear fassen kann, ist deutlich längere Zeit vonnöten. Jede Biographie kann nur Auswahl sein. Kein vergangenes Leben ist, als was es wirklich war, evozier- geschweige greifbar. „[...] prima quae vitam dedit hora, carpsit“ oder in der schönsten, wenngleich leicht abweichend ausschmückenden Übersetzung von Senecas Vers (Hercul. fur.): „Die erste Stunde, die uns das Leben gab, nahm uns des Lebens erste Stunde“ – und gibt sie nie wieder her, nicht einmal als ungekürzte Erinnerung, ja hat in seinem nicht greifbaren, fluktuierenden Charakter und bedrückenden Unterwegs zu den Manen diese wie jede Stunde als

das, was sie eigentlich ist, nie gewährt. So besteht das eigene Leben aus einer wachsenden Vielzahl bruchstückhafter Erinnerungen und dem steten kurzen Jetzt. Das Leben jedes anderen setzt sich in unseren Augen zusammen aus Erzählungen und den greifbaren Zeugnissen oder Spuren dieses Seins; unmittelbar ist der andere ausschließlich im flüchtigen Jetzt, unmittelbar jedoch nur als Reduktion, als das, was er sagt, tut, wie er blickt, aussieht und nicht viel mehr. In Gänze erfährt man niemanden, nicht einmal sich selbst. Nicht einmal man selbst besitzt sich gegenüber Unmittelbarkeit; man ist, der sich sich selbst mitteilt. Erinnernd versucht man dem eigenen Leben unwillkürlich Struktur, innere Logik, Sinnhaftigkeit zu geben; auch jedes andere gerinnt in der Betrachtung zu einer temporalen Gestalt: ein Leben – amorph – ist nicht vorstellbar noch glaubhaft; eine aleatorische Summe noch ein ledigliches Zeitverrinnen läuft unserer Konstitution zuwider. Biographie ist die Rekreation eines Menschenlebens. Sie ist es unter Eingehen des Wagnisses, ein längst gelebtes Leben erst als strukturiertes und sinnhaftes zu kreieren, ja sogar mit der wirklichen Gefahr verbunden, zu „narrative[n] Versuche[n] einer ästhetisierten Formgebung des Lebenslaufs“ (Schmidt-Lauber 2005, 11) zu werden. Deshalb etabliert sich jede wahre Biographie zwischen Wissenschaft, Kunst, Empirie und Transzendenz, zwischen erinnerten Tatsachen und Näherungsversuchen, Faktizität und Überzeugung.

Georg Simmel sagt: „Wenn wir längst entschwundene Menschen mit der ganzen Fülle ihrer innerlichsten Triebe in uns nachbilden, wenn uns aus der fragmentarischen Überlieferung ihr Charakter entgegenblickt, der sich unter völlig fremden, nie von uns angeschauten Verhältnissen gebildet hat, so ist es offenbar vergebens, diese Fähigkeit aus den Erfahrungen des individuellen Lebens erklären zu wollen, ebenso wie man die Zweckmäßigkeit instinktiver Bewegungen oder die Richtung und Richtigkeit sittlicher Impulse nicht aus dieser Quelle herleiten kann. Wie aber unser Körper die Errungenschaften vieltausendjähriger Entwicklung in sich schließt und in den rudimentären Organen noch unmittelbar die Spuren früherer Epochen bewahrt, so enthält unser Geist die Resultate und die Spuren vergangener psychischer Prozesse von den verschiedensten Stufen der Gattungsentwicklung her; nur daß die Rudimente, die psychischen Wert haben, gelegentlich noch zweckmäßig funktionieren.“ (Simmel 1997, 303f.) Der unabwendbaren Notwendigkeit der Anschauung des zumeist völlig fremden Anderen ist ein Instrumentarium bereitet, hier Fortschritt zu erreichen, auch wenn einen nur schwachen. „Dieses Empfinden dessen, was ich doch eigentlich nicht empfinde, dieses Nachbilden einer Subjektivität, das doch nur wieder in einer Subjektivität möglich ist, die aber zugleich jener objektiv gegenübersteht – das ist das Rätsel des historischen Erkennens, dessen Lösung man bisher noch kaum unseren logischen und psychologischen Kategorien abzugewinnen versucht hat.“ (Simmel 1997, 266) Und weiter: „Die Projizierung eines Vorstellens und Fühlens auf die historische Persönlichkeit ist ein einheitlicher Akt, dessen Vorbedingung allerdings zu sein scheint, daß man den Typus der fraglichen psychischen Vorgänge im subjektiven Leben erfahren habe. Allein indem sie jetzt als Vorstellungen eines anderen reproduziert werden, machen sie eine psychische Umformung durch, die sie von dem eigenen Erlebnis der erkennenden Persönlichkeit ebenso abhebt, wie sie von dem der erkannten Persönlichkeit abgehoben sind. Wenn also diese beiden letzteren selbst generell übereinstimmen, wenn auch Liebe und Haß, Denken und Wollen, Lust und Schmerz als persönliche Ereignisse in der Seele des Erkennenden eben diesen in der Seele des Erkannten genau wesensgleich wären, so bildet doch nicht dieses unmittelbar Gleiche

die historische Erkenntnis, sondern jener durch die Projizierung auf einen anderen umgeformte Vorstellungsprozeß.“ (Simmel 1997, 266) Schließlich habe „die psychologische Konstruktion, die für uns das Bild geschichtlicher Persönlichkeit bedingt, [...] die besondere Schwierigkeit: daß der Historiker das Gesamtbild einer Persönlichkeit nur aus ihren einzelnen Äußerungen gewinnen, diese Einzelheiten aber nur aus einem schon zum Grunde liegenden Gesamtbild der Persönlichkeit richtig deuten und gruppieren kann. Wie sich dieser Zirkel in der Praxis löst, liegt freilich nahe. Zunächst so, daß an irgendeinem Punkt dogmatisch oder hypothetisch begonnen werde und das Fortschreiten in der gleichen Richtung nun durch die Möglichkeit oder Unmöglichkeit, alle weiteren Einzelheiten in dem gleichen Sinne zu interpretieren, jene erste Annahme bestätigt und zu relativer Gewißheit bringt oder umgekehrt zu ihrer Revision zwingt – einer der häufigen Fälle geistiger Bewegungen, in denen zuerst die Voraussetzung ihre Folgen, dann aber die Folgen ihre Voraussetzungen tragen.“ (Simmel 1997, 253) Dass geschichtswissenschaftliche Methodik und damit biographische überschritten werden müsse, weiß Simmel ebenfalls: „Das Mitfühlen mit den Motiven der Personen, mit dem Ganzen und Einzelnen ihres Wesens, von dem doch nur fragmentarische Äußerungen überliefert sind; das Sich-Hineinversetzen in die ganze Mannigfaltigkeit eines ungeheuren Systems von Kräften, deren jede einzelne nur verstanden wird, indem man sie in sich von neuem erzeugt – das ist der eigentliche Sinn der Forderung, daß der Historiker Künstler sei und sein müsse.“ (Simmel 1997, 297)

Identität

Weiß der Biograph überhaupt, über wen er spricht? Nein. Weiß man selber eigentlich, wer man ist? Nein. Identität kennzeichnet das Prädikat der Unerreichbarkeit. Identität ist, der ich mir bin; jedem anderen gegenüber ist meine Identität die Summe des Vermittelten, denn wer ich in meiner essentiellen Individuation bin, kann niemand anderer erfahren. Jedes Erleben rahmt das Sich-selber-Erleben in beidseitig schwankender Intensität. Lears Schatten heißt, dass jeder andere nur den mittelbaren, ja sehr mittelbaren Lear erleben kann; Lears Frage kann eigentlich nur er selbst beantworten, und auch er nicht mit letzter Gewissheit.

Lear: *Doth any here know me? This is not Lear:
Does Lear walk thus? speak thus? Where are his eyes?
Either his notion weakens, his discernings
Are lethargied, Ha! 't is not so.
Who is it that can tell me who I am?*

Fool: *Lear's shadow.*

Das Absurde der Frage, da ich nur ich sein kann und die Konstellation eines Wers, der ich bin, unmöglich ist, hier beiseite gelassen. Mit anderen Worten: Was geäußert wird, ist immer weniger als der oder das, was äußert; allenfalls die Summe des Geäußerten entschädigt. Das dauernde Erleben dessen, wie man ist, ergibt als Erfahrung die eigene Identität – und weil es nicht mehr ist, nichts Konsistenteres, sondern lediglich Zustand, kann jeder sich selbst vergessen. Identität ist eine Selbstgewöhnung.

Schinkels Selbstdarstellung im Werk

In jedem Œuvre stellt sich dessen Urheber dar, wenngleich auf nicht offenkundige Weise. Künstlerische Produktion ergibt nie ein Selbstporträt, vielmehr eine implizierte Selbstdarstellung der eigenen Konstitution. Ungleich deutlicher sind die Außenbezirke eines Gesamtwerks, Werkerweiterungen wie selbstverfertigte Theorie oder Visualisierung eigener Werke oder Werkerweiterung als Selbstdarstellung und -offenbarung in Form nicht anders möglicher Kreativität, Selbsterscheinung auf besondere Weise. Für Schinkel selber war es die stete Selbstvergewisserung dem eigenen Werk gegenüber. Es ist merkwürdig: Er war nicht fähig, ein wirkliches Selbstporträt zu zeichnen oder zu malen. Seinen adäquaten Porträtisten hat er nicht gefunden. Auch Christian Daniel Rauch hat uns neben vielen anderen Porträts ausgerechnet dasjenige Schinkels nicht überliefern können. In allen Schilderungen bleibt Schinkel eigenartig distanziert. Noch in der jüngsten, in Christoph Werners *Schloß am Strom* mit dem moritatenhaften Untertitel *Die Geschichte vom Leben und Sterben des Baumeisters Karl Friedrich Schinkel*, die als Roman naturgemäß größere Freiheiten besitzt, gewinnt er keine echten Konturen. Schinkel war, ist und bleibt schwer greifbar. Ein weitausladendes Werk droht unter der eigenen Masse den Urheber aufzulösen. Und dennoch, Schinkels Identität offenbart sich im Œuvre samt all seinen Ausläufern wie sonst nirgends. Sein Leben ist ausschließlich vor der Folie des Werks zu sehen, sein Werk nur unmittelbar mit dem Leben. Leben und Werk sind auf besondere Weise verschränkt. Ein Leben und ein Werk sind das immer, das Ganze aber graduell verschieden, sogar innerhalb eines Œuvres.

Der Verlauf eines Lebens wird geprägt von Umständen, dem, was je der Fall ist, Tatsachen der Wirklichkeit, mit denen individuelle Ziele, Wünsche, Fähigkeiten und sonstige Eigenschaften korrelieren oder kollidieren und nicht selten durch sie ins Leere laufen. Es muss fraglich bleiben, ob persönliches Begehren sich zwingend durchzusetzen vermag oder zuletzt die Verhältnisse ermöglichen und ersticken. Feststeht, dass kein Lebenslauf frei ist von vereitelten Vorhaben sowie enttäuschten Hoffnungen, es aber auch zu Biographien kommt, denen mehr zugestanden wurde als erträumt bis hin zum Tyrannen, dem ungeahnte Macht erwuchs, wobei offen bleibt, wie viel er selbst begehrte und wie viel die Umstände eröffneten. Niemand ist Autor seines Weges, obwohl durchaus, je nach Standpunkt, dessen Subjekt.² Für Schinkels Biographie gilt, dass die Tragweite gewisser relevanter Ereignisse von Kindheit an zwar jedesmalige Erwähnung, aber keine Wertung finden. Die bisherige Schinkel-Biographie ist eine Lebensbeschreibung mit wenigen strukturierenden Wegmarken überwiegend äußerer Ereignisse, an und zwischen denen das Werk in seiner pluralistischen Gestalt sich entwickelte, wobei Schinkel nicht Mensch wird, sondern medialen Charakter gewinnt. Nicht mehr als eine überschaubare Zahl von Biographemen im Sinne Roland Barthes', und zwar weitgehend unhinterfragt, bilden Schinkels bekannte Vita. Auch die tatsächlichen Rollen prägender Persönlichkeiten in Schinkels Leben

2 Vgl. Harm-Peer Zimmermann: Über die Würde narrativer Kulturen. Mythen und Lebensgeschichten im Spiegel postmodernen Wissens. In: Schmidt-Lauber 2005, 137: „Der verschwundene Passant kehrt wieder, wird als Subjekt, als Autor seines Weges wieder sichtbar, indem er beim Sprechen/Gehen eine ‚Kunst der Redewendungen‘, eine ‚Rhetorik des Gehens‘ entwickelt. Eine Art von Wiedergängerei ist es also, in deren Gestalt das lebensgeschichtliche Erzählen umgeht und somit der lebensgeschichtlichen Erzählforschung ein postmodernes Comeback ermöglicht“.

sind nicht annähernd eruiert. Dieses Dasein, welches Spuren einer Güte hinterlassen hat, wie dies ausschließlich hoch kreativen Menschen eignet, füllt in den Augen der Nachgeborenen zwischen jenen Wegmarken fast nichts, von Arbeiten an irgendeinem Opus abgesehen, entzieht sich chimärenhaft in einen untergegangenen Staat und dessen Bauverwaltung und einer Lebenswelt, die die unsere nicht ist.

Leben und Werk, unterschiedlich gewichtet

Die Leben-Werk-Problematik wirkt sich angesichts Schinkels schon deshalb erheblich nachteiliger, paradoxerweise aber unmerklicher aus, da das Werk eindeutig das Primäre, ja mit Tendenz zum Alleinigen ist, und das Leben in Gestalt von unablässiger Arbeit ein vom Werk Absorbiertes. Ohnehin, als weitere Schwierigkeit fällt die Tatsache auf, dass Schinkels Leben zur Marginalie geronnen ist, worüber erstaunlicherweise Konsens besteht. Das Klischee der Trennung von Leben und Werk oder deren Vorstellung rührt daher, dass ein ausschließlich oder doch weitgehend einem Werk, also solchem Tun gewidmetes Leben vital als Versäumnis gewertet, zumindest empfunden wird. Diese Betrübnis herrscht Schinkel gegenüber befremdlicher Weise überhaupt nicht, aber müsste angesichts solchem Grad an Arbeit ausgesprochen groß sein. Schinkel scheint einfach Opfer der Bequemlichkeit geworden zu sein, die die Leben-Werk-Problematik aufgehoben hat, da Schinkels übermäßige Arbeitsleistung das sie umschließende Leben negierte.

Neben dem Werk respektive der Arbeit soll ein Leben sich ereignet haben von möglichst breiter Anlage und Ereignisvielfalt. Besagt *Leben und Werk*, dass etwas Kommensurables an Bedeutung neben dem Werk, welches in seiner Gestalt anschaulich ist, besteht, wohingegen ein wenn auch schillerndes Leben neben einem bedeutungslosen Werk die Verbindung auflöst. Die Konnektion *Leben und Werk* scheint von zweierlei zu künden, und zwar zweierlei, das jeweils ungehindert sich nebeneinander entfaltet. Ein Schicksal an der Norm, das durchweg von höchst einseitiger Arbeit tagtäglich vereinnahmt wird, scheint dennoch nicht einer vergleichbaren Gefahr ausgeliefert zu sein, wie es eine Existenz mit der Hinterlassenschaft eines *Cœuvres* ist, aber wohl nur deshalb, weil ein Werk augenfällig ist, lebenslange routinierte Arbeit hingegen nicht. Die Leistung, die etwas Greifbares auf höchstem Niveau zeitigt, scheint potentielle Bedrohung, Lebensinhalte zu absorbieren, obwohl sie durchaus deren bester Niederschlag sein kann. Die Zwanghaftigkeit des kreativen Menschen, eben nicht anders zu können, scheint ihm wegen des Werkvollzugs ein Leben jenseits dessen oder eigentliches zu rauben. „Der Begriff des Genius [...] ist der allgemeinste und scheint noch an jene Vorstellung von asketischer Lebenshaltung geknüpft, die die religiöse Inspiration des Mittelalters dem Helden des Glaubens auferlegte und die in der Renaissance auf die Begnadung des Genius übertragen wurde.“ (Kris 1995, 145f.) Schinkel hat das Bild des unter der Arbeitslast leidenden Künstlers einerseits lanciert – jene „gewisse rastlose Thätigkeit, der er späterhin, da sie ihm Natur geworden“ wohlgemerkt „vieles zu danken hatte“ (Mackowsky 1981, 26) – und andererseits der Wirklichkeit der seine eigentliche Arbeit stark belastenden Einflussnahmen deutlichen Ausdruck gegeben: „Die Sphäre des Artistischen, welche allein mir zusagt, hat in meiner Ansicht eine so unendliche Ausdehnung, daß ein Menschenleben viel zu kurz für sie ist. Mit Bekümmernis fühle ich, daß ich unter anderen Verhältnissen noch mehr darinnen hätte leisten können, daß ich aber innerlich zerrissen werde durch

Arbeiten, zu denen ich die Zeit meiner eigentlichen Bestimmung entziehen muß.“ (zit. nach Rave 1981, 88) Dass das Leben vermeintlich Opfer des Werks wird, ist eine der Quellen des Heroismus. Eine Tatsache im übrigen, an der nicht wenige Künstler gerne mitgewirkt haben. So bemerkt Benjamin, dass „Proust selbst“ es seinen Lesern „an vielen Stellen erleichtert, auch dieses *œuvre* unter der altbewährten, bequemen Perspektive der Entsagung, des Heroismus, der Askese zu betrachten. Nichts leuchtet ja den Musterschülern des Lebens so ein, als eine große Leistung sei die Frucht von nichts als Mühen, Jammer und Enttäuschung. Denn daß am Schönen auch das Glück noch Anteil haben könnte, das wäre zuviel des Guten, darüber würde ihr Ressentiment sich niemals trösten.“ (Benjamin 1996, 167) Das Agens des „Werkmenschen“ (Mann 1974, 77) ist ihm selbst ein Unüberwindliches, dem nachzukommen angesichts der Fährnisse des Daseins jenes Trotzdem zur Folge hat, das exemplarisch fassbar wurde in Michelangelos Sixtina-Gerüst, das Realität war und Symbol geworden ist für die heroische Mühsal künstlerischen Tuns. Der Kampf gegen alles, was zuwiderläuft, scheint unumgängliches Ingredienz jeder Werkentstehung. „Im übrigen: wie innig die Symbiose dieses bestimmten Schaffens und dieses bestimmten Leidens gewesen ist, erweist am deutlichsten, daß nie bei Proust jenes heroische Dennoch zum Durchbruch kommt, mit dem sonst schöpferische Menschen sich gegen ihr Leiden erheben.“ (Benjamin 1996, 178) Dass der Verfasser selbst erstaunt gegenüber dem, was wurde, ist somit folgerichtig und außerdem natürlich. „[...] diese Mischung des Trotzdem und der Selbstüberraschungen, aus der die großen Werke kommen und die begreiflicherweise mit der Zeit das Gefühl des Hingehaltenseins durch eine eigenwillige Aufgabe erzeugt. Ja, es ist schwer, hier nicht an einen metaphysischen Eigenwillen des Werkes zu glauben, das nach Verwirklichung strebt und dem das Leben seines Erzeugers nur Werkzeug und freiwillig-unfreiwilliges Opfer ist.“ (Mann 1974, 98) Etwas nicht Unterdrückbares scheint Kreativität mitzukonstituieren, das überdies naturgemäß die Gestalt eines *Œuvres* insgesamt nicht zu erkennen vermag.

*Ich kann mein Werk nicht überschaun
Und fühl doch: es steht vollendet.
Aber, die Augen abgewendet,
will ich es immer wieder baun.
Rainer Maria Rilke: Der Rätselhafte*

Dem korrespondiert ein Drängen zum Artefakt in allem, potentiell in Werkgestalt Transformierbaren: „Die Marmor Massen sollen nicht tot in der Erde bleiben wie eine massige Nacht; Zedern und Zypressen fühlen sich nicht zufrieden, in Flammen oder Fäulnis unterzugehen, wenn es möglich ist, in wohlriechende Balken und glänzende Möbel verwandelt zu sein.“ (Valéry 1995, 116) Die Vermutung eines Eigenwillens des Werks lag auf der Hand, und der von Rimbaud festgehaltene Satz musste früher oder später irgendwem in den Sinn kommen: „C'est faux de dire: Je pense. On devrait dire: On me pense.“ (Rimbaud 1961, 240)

Zeitbedingter biographischer Rahmen als existentielle Grenzlinie

Die Konsequenz der Etablierung des Schinkel-Bildes noch zu Lebzeiten und unmittelbar nach seinem Tod durch Kugler, Gruppe und Waagen ist erstaunlich. Woher

wussten sie, was sie wussten über Schinkel? Gewiss, vieles war öffentlich bekannt, jedoch lange nicht alles, was in deren Lebensbeschreibungen enthalten ist. Das nicht Öffentliche war vermittelt durch andere oder stammte von Schinkel selber. Ohnehin war mit der Festlegung einer Gesamtdarstellung dieses Künstlerlebens entschieden, was geschildert werden musste, und auch, was nicht. Die Betrachtung einer öffentlichkeitsrelevanten Person aufgrund evident positiver Leistungen schloss anderes, auch wenn es diese Existenz essentiell charakterisierte, aus, in einem protopsychologischen Zeitalter sogar unwissentlich. Es konnte nicht um eine kritische Biographie im heutigen Sinn gehen, dies ist Kugler, Gruppe und Waagen zugute zu halten, wobei keineswegs eine durchaus zu große Pietät übersehen werden soll, ein *de mortuis nil nisi bene* besonderer Prägung einem Künstler von nationalem, ja internationalem Renommee gegenüber. Biographischem war ein narrativ streng abgegrenzter Rahmen zugeordnet: Allzu Persönliches und gar Problematisches wurde nicht thematisiert. Es herrschte eine Tendenz zum Heroischen vor, am eklatantesten gewiss angesichts der Beethoven-Biographie, der Stilisierung also zum Leidensmann und weltentrückten Titanen, einsam den Elementen ein Werk abbringend, wohinein das auch Schwere der frühen Bonner Jahre ganz und gar nicht passte. Die Tendenz zum Heroischen als eine Gefahr, der bildende Künstler und unter ihnen niemand so sehr wie Architekten ohnehin deutlich geringer ausgesetzt waren. Der mithin gedrosselte Heroismus bei Schinkel ist bequemlichkeitshalber bis heute beibehalten worden. Ein vielsagendes Beispiel lebensbeschreibender Praxis jener Zeit ist Goethes Darstellung von Winckelmanns Sterben. Die Absicht des Wahrens eines gefälligen Bildes jenes weltberühmten Mannes vertrat nicht die Wahrheit, die es gab.

Der harmlose, unverfängliche Beginn von Goethes Abschnitt über Winckelmanns Ende, *Hingang* überschrieben und Teil seiner *Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns*, 1805 veröffentlicht, besitzt einen geradezu neutralen, obgleich überschwänglichen, aber alles in allem angemessenen Ton: „So war er denn auf der höchsten Stufe des Glücks, das er sich nur hätte wünschen dürfen, der Welt verschwunden. Ihn erwartete sein Vaterland, ihm streckten seine Freunde die Arme entgegen, alle Äußerungen der Liebe, deren er so sehr bedurfte, alle Zeugnisse der öffentlichen Achtung, auf die er soviel Wert legte, warteten seiner Erscheinung, um ihn zu überhäufen.“ (Goethe 1969, 231) Der nächste Satz jedoch bedeutet eine völlige Wende; noch an den vorhergegangenen anknüpfend, kommt es nun zu einer Äußerung, deren Behandlung der Tatsachen verstört oder einen Zynismus demonstriert, der erschreckt: „Und in diesem Sinne dürfen wir ihn wohl glücklich preisen, daß er von dem Gipfel des menschlichen Daseins zu den Seligen emporgestiegen, daß ein kurzer Schrecken, ein schneller Schmerz ihn von den Lebendigen hinweggenommen.“ (Goethe 1969, 231) Am 8. Juni 1768 wird Winckelmann in der Triester Osteria Grande von seinem Zimmernachbarn nach einem gescheiterten Erdrosselungsversuch und erbittertem Kampf mit fünf Messerstichen niedergestreckt und stirbt sechs unendliche, unendlich qualvolle Stunden später. Goethes Darstellung ist nicht nur „fast gewaltsam harmonisierend“ (Mayer 1981, 198), denn auch er „muß es anders gewußt haben“ (Mayer 1981, 199); sie entstellt verächtlich offenkundig eine Wahrheit, um von der Wahrheit dahinter wie trotzig nichts wissen und sagen zu wollen. Schon 1799, im Brief an Schiller vom 21. August, hatte Goethe festgehalten: „Mein stilles Leben im Garten trägt immerfort wo nicht viele, doch große Früchte. | Ich habe diese Zeit fleißig Winckelmanns Leben und Schriften studiert.“ (Gräf 1964, 640) Angesichts der Ermordung

eines Schweizer Medailleurs während Goethes erstem römischen Aufenthalt vergisst er nicht die Parallele zu Winckelmanns Ende, wenn auch salopp, unter dem 24. November 1786 der *Italienischen Reise* zu notieren.³ Und noch am 21. Dezember 1804 schreibt er an Schiller: „[...] die Schilderung Winckelmanns [...], die doch auch nicht aus dem Stegereif gemacht werden kann“ (Gräf 1964, 843). Indes scheint Goethe hier etwas gänzlich anderes gemeint zu haben, als diese wenigen Worte suggerieren. Im *Hingang* nämlich treibt Goethe das seiner Meinung nach Gute dieses Todes für Winckelmann, der indes ein früher oder rechtzeitiger allein aufgrund von dessen Gewaltsamkeit sein konnte, weiter: „Die Gebrechen des Alters, die Abnahme der Geisteskräfte hat er nicht empfunden, die Zerstreuung der Kunstschatze, die er, obgleich in einem anderen Sinne, vorausgesagt, ist nicht vor seinen Augen geschehen, er hat als Mann gelebt, und ist als ein vollständiger Mann vonhinnengegangen.“ (Goethe 1969, 231) Wissend, was er tat, konnte Goethe nicht verborgen bleiben, „wie aufreizend geradezu auch für Winckelmanns Freunde und Verehrer die Proklamation der intakten Männlichkeit wirken mußte“ (Mayer 1981, 199). Der zeitliche Abstand zur Bluttat hilft Goethe, ja räumt ein gewisses Moment der Freiheit den Tatsachen gegenüber ein. So bleibt weiterer Raum der Beschreibung des Vorteilhaften dieses plötzlichen Trierster Todes wie Nachwelt, assoziativ Klassisches, schließlich reines Geschwafel: „Nun genießt er im Andenken der Nachwelt den Vorteil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erscheinen, denn in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten, und so blieb uns Archill als ewigstrebender Jüngling gegenwärtig. Daß Winckelmann früh hinwegschied, kommt auch uns zugute. Von seinem Grabe her stärkt uns der Anhauch seiner Kraft und erregt in uns den lebhaftesten Drang, das, was er begonnen, mit Eifer und Liebe fort und immer fortzusetzen.“ (Goethe 1969, 231) Die plumpe Evidenz des Falschen wirkt wie eine panische Flucht nach vorn. Winckelmanns Homosexualität, die seinem Tod das eigentlich Tragische und zugleich Entwürdigende gab, weil sie fraglos an der Ursächlichkeit des Verbrechens Anteil hatte, hätte Goethe niemals zum Ausdruck gebracht, zumindest nicht da, wo es um die Ausbreitung der auch eigenen ästhetischen Überzeugungen ging, deren Anspruch nicht einmal vor der Lüge Halt machte und damit ihre leider auch intendierte Kleinkariertheit verriet. Schon die Stunden des Verblutens und ihr Grund waren, lediglich als Nachricht, für Goethe tabu, daher Minimierung und Entstellung, ja Falsifikation unumgänglich. Ihre Erwähnung hätte die Schmach Winckelmanns impliziert. Die „*Entblößung eines Doppellebens* [...]“; weshalb Goethes eigenwillige Thesen gerade darauf hinstrebten, just diese Diskrepanz und Ambivalenz zu leugnen. Im Bemühen, den männerliebenden Winckelmann als Vorbild der Männlichkeit zu preisen, das jähe Ende ohne Anmut und Würde als ein glückliches zu stilisieren, verkennt Goethe die spezifischen Widersprüche, damit die geheime und erregend gebliebene Produktivität Winckelmanns.“ (Mayer 1981, 203, Hervorh. H.M.) Noch Willibald Alexis’ und Julius Eduard Hitzigs *Kriminalfälle des neuen Pitaval*, ab 1842 veröffentlicht, verschweigt Winckelmanns Homoerotik.

3 Vgl. J.W. Goethe 1977/11, 156: „Heute ward ein braver Künstler Schwendimann, ein Schweizer, Medailleur, der letzte Schüler von Hedlinger, überfallen, völlig wie Winckelmann. Der Mörder, mit dem er sich herumbalgte, gab ihm an die zwanzig Stiche, und da die Wache hinzukam, erstach sich der Bösewicht selbst. Das ist sonst hier nicht Mode. Der Mörder erreicht eine Kirche, und so ist’s gut.“

Schinkels Selbstbild und Erscheinungsbild

Die Außen- und die Innenperspektive, mithin Rezeption und Selbstverständnis Schinkels scheinen, wo nicht weitgehend kongruent, so doch im externen Bild eigenen Wünschen zu folgen. Dass Schinkel der strategischen Selbstinszenierung nicht abhold war, ja an einer Imago grundlegenden Anteil hatte, kann angesichts einer Gestalt seines Formats vorausgesetzt werden. Vom *a priori* anspruchsvollen Selbstbild soviel wie möglich ins Erscheinungsbild zu transponieren, war ihm hohes Anliegen, wobei der Rezeption auch die Historizität solcher imagotypen Strukturen nicht entgehen darf. Dies ereignete sich bei Schinkel eher abstrakt denn konkret, als eine Ikonographie der Selbstinszenierung. Sämtliche Schinkel-Porträts verzichteten auf jegliche Dingsymbole. Schinkels zurückhaltenden Habitus anlangend, kam lediglich Franz Ludwig Catel ihm nahe, wenn auch nicht wirklich. Die Schinkel-Bilder, die überzeugenden oder adäquaten, entsprechen dem Prinzip der mimetischen Authentizität. Allein Friedrich Tiecks appollinische Büste huldigt demjenigen der idealisierenden Stilisierung in der klassizistischen Tradition Winckelmanns. Dass die Heroisierung Architekten gegenüber deutlich geringer ist, kam Schinkels Biographie zugute. Es hat ihn in kein heroisch schiefes Licht gezerzt, angesichts dessen das diffuse, ihn kaum konturierende, vorzuziehen ist. Dass das idealisierende Moment in den Porträts gleichfalls kaum stattfindet, ist ein wahres Positivum. „Ein doppelter Zusammenhang scheint zwischen Biographik und Lebenslauf zu bestehen. Die Biographik verzeichnet das typische Geschehen und durch die Biographik wird das typische Schicksal eines Berufsstandes geprägt, ein typisches Schicksal, dem der Tätige sich ein Stück weit unterwirft. Diese Beziehung betrifft nicht ausschließlich oder vor allem das bewusste Denken und Handeln des einzelnen – in dem sie durch eine besondere ‚Berufsethik‘ vertreten sein mag –, sondern gehört dem Unbewussten an. Das psychologische Gebiet, auf das wir hier hindeuten, mag man unter dem Schlagwort ‚Gelebte Vita‘ be-greifen.“ (Kris 1995, 164, Hervorh. E.K./O.K.)

Verantwortung erzählter Biographie

„The proper study of mankind is man“ sagt Alexander Pope im *Essay on Man*. Vom Menschen als eigentlichem Thema muss alles ausgehen und zu ihm alles hinführen. Schon weil jedes Kunstwerk etwas vom Menschen über den Menschen ist, kann keine ernsthafte Rezeption die Vita hinter oder auch vor den Artefakten ausgrenzen. Zumindest latent ist der Verfasser im Vollzug der auch oberflächlichsten Werkinterpretation zugegen. Behauptet werden kann nicht, dass eine menschliche Äußerung, also auch ein Artefakt, durch Kenntnis des Äußernden undeutlicher würde noch jener durch sein Handeln an Kontur verlöre. Vielmehr trägt jede Äußerung eines Menschen zu seiner Erscheinung als eines solchen bei wie in Gegenrichtung dessen Kenntnis jeden seiner Schritte klarer macht. Welt ist Menschenwerk oder die Summe aller menschlichen Äußerungen. Sie ist das *summum bonum et summum malum*. Die Welt ist ausschließlich menschlich, weil sie dauernder Ort und Bilanz aller Menschen ist. Ohne Kenntnis des Menschen gibt es kein Weltverständnis und keines ihrer Teile. Ein Mensch ohne Biographie bleibt ein stummes Bild; ein Menschenwerk ohne ersichtlichen Schöpfer bleibt Rätsel. Die Biographie an sich oder das gelebte Leben ist ein spezifisch Invisibles, ein niemandem lückenlos Überschaubares, ohne die eigene Geburt und den eigenen Tod überhaupt zu erwägen. Ein geschlossenes Bild seines

eigenen Lebens besitzt niemand. Die Biographie als Narration ist auf ihre Weise unerreichbar. Einem nicht wirklich Vermittelbaren, dem fremden Leben gegenüber, ist sie das Unternehmen der literarischen Darstellung desselben, das weder vom Dargestellten vermittelt werden kann noch vom Darstellenden. Dass sich zwangsläufig die Biographie auf das Vehikel von Zeugnissen stützen muss, weist hin auf die Malaise lebensgeschichtlicher Untersuchungen. Und mehr noch: Auch der Dialektik entgeht kein biographischer Versuch, keiner der biographischen Theorie noch einer, die an der Zeit ist. Dementsprechend darf beispielsweise moderne Biographik nicht zum anachronistischen Vademekum eines Überschau- und Nachvollziehbaren verkommen oder zum mit innerer Logik versehenen und sich, trotz allem extern Lauernenden, offerierenden Muster. Siegfried Kracauers Essay *Die Biographie als Neubürgerliche Kunstform* verkennt Aufgabe und Rang der sich ausschließlich mitentwickeln könnenden Biographik als verfügbar Restriktives, als „scheinbar notwendige Prosaform“, die insbesondere angesichts der „Krisis des Romans“ (Kracauer 1977, 76) etwas wie einen festen Punkt bietet. Angesichts des Verlusts aller umkreisbaren und konsistenten Sinnmodelle kann und darf keine Biographie, wenn ein Text diesen Namen verdient, zum reaktionären Gegenbild werden und sich dem Biographierten somit mehr als entfernen. Wer immer biographisch erfasst werden soll, ob der Zeit des Biographen noch zugehörig oder ein längst vergangenes Leben, moderner Biographik verbietet es sich, Viten unter von den heutigen abweichenden Gegebenheiten dialektisch als wohlthuendes Gegenbild zum Jetzt zu präsentieren, sondern sie muss auf der Höhe der Zeit der Abfassung das vormalige Leben in seinen allen Späteren letztlich fremden Eigenheiten reflektieren, ohne die aktuelle Realität außer Acht zu lassen. Deshalb ist Adornos Briefstelle unverändert gültig, dass nämlich „der Begriff des Lebens selber als einer aus sich entfaltenden und sinnvollen Einheit gar keine Realität mehr hat, so wenig wie der des Individuums, und daß die ideologische Funktion der Biographien darin besteht, daß an irgendwelchen Modellen den Menschen demonstriert wird, daß es noch so etwas wie ein Leben gebe, mit all den emphatischen Kategorien von Leben, und zwar gerade in empirischen Zusammenhängen, welche die, die kein Leben mehr haben, mühelos für die ihren reklamieren können“ (Doohm-Müller 2003, 725, an Leo Löwenthal 25.11.1942).

Die biographische Balance

Der letzte Vers des *Johannesevangeliums* lautet: „Es gibt noch vieles andere, was Jesus getan hat. Wollte man das im einzelnen niederschreiben, so könnte, glaube ich, selbst die Welt die Bücher nicht fassen, die man schreiben müßte.“ (Joh. 21, 25) Das von Jüngern des Johannes Gesagte gilt von jedem menschlichen Leben. Eine auslassungsfreie Lebensbeschreibung müsste jeden Augenblick des Lebens oder alle Äußerungen und auch inneren Vorgänge darlegen – eine Unmöglichkeit. Niemandem ist andererseits das eigene Leben insgesamt präsent oder überschaubar, denn niemand erinnert sich insgesamt an sich selber, an alle Tage, Stunden, Handlungen, Gedanken. Jeder wird in seinen Erinnerungen reduziert und legt sich selbst zurecht. Die Handlungen schon nur eines einzigen Tages, dessen Gedanken, Eindrücke, Worte, Blicke, Gesten, Erinnerungen, Pläne entfallen zum großen Teil oder werden psychisch verschüttet und nur sehr partiell erinnerbar gehalten. Obwohl es kein absolut Bedeutungsloses in Form menschlicher Äußerung gibt, auch als Wertung; ohne fixierte

„Wertgrenze“ (Hildesheimer 1977, 8) wird Biographie zum unüberschaubaren und ausufernden Unternehmen. Wer man eigentlich ist, also derjenige einer Spanne aller Augenblicke, weiß nicht einmal irgendjemand selber. Rätsel ist sich jeder selbst und größeres Rätsel jedem jeder andere. Erinnerung wird zur trügerischen Vorstellung und führt bestenfalls zum Bewusstsein, dass man nicht man selbst, wie es dennoch jeder glaubt, ist, es nicht sein kann in der Konsistenz, die die Retrospektion des Ichs herstellt. Umgekehrt unterliegt jeder der Gefahr, zu sich selbst auf Distanz zu geraten, sich zu verlieren, buchstäblich sowie gegenüber seinem gewollten oder zumindest möglichen Sein, wie Augustinus es innerhalb der *Confessiones* schildert, wissend, dass er alleine keine wirkliche Änderung herbeiführen kann. Somit kommt es zur Überantwortung des eigenen Lebens an Gott oder nichts anderem als dem Eingeständnis, dass eine Individuation jenseits eines Höheren zu keiner, nicht einmal selbst-artikulierten Vollendung fähig ist: „Nicht ich selbst will mein Leben sein“; „Nemo me prohibeat: hunc bibam et hunc vivam. Non ego vita mea sim: male vixi ex me, mors mihi fui; in te revivisco.“ – Jedes Leben wird, erinnert, Bruchstück der effektiv vergangenen Lebenszeit. Biographie und gelebtes Leben bedeuten zwei rudimentäre Komplexe: was der, dessen Dasein thematisiert werden soll, nur noch weiß und sich reflektierend ist sowie was der Biograph aus dem Vorhandensein wählt. Die ideale Biographie nähert sich einer Kongruenz dieser beiden Felder an. „Noch viele andere Wunderzeichen“, so das eigentliche Schlusswort des *Johannesevangeliums*, „hat Jesus vor den Augen seiner Jünger gewirkt, die nicht in diesem Buch aufgezeichnet sind. Diese aber sind aufgezeichnet, damit ihr glaubt, daß Jesus der Messias ist, der Sohn Gottes, und damit ihr im Glauben Leben habt in seinem Namen.“ (Joh. 20, 30f.) Der Autor erläutert und rechtfertigt seine Selektion hinsichtlich der auch hier notwendigen biographischen Balance.

Leben als Unvermittelbares, Biographie als Unmögliches

Eine Biographie zu schreiben ist eine Unmöglichkeit. Man kennt – wirklich und umfassend – niemanden, nicht einmal sich selbst. Welchen Teil eines Lebens kann man sich wagen, wirklich darzustellen und gar zu interpretieren! Goethe hält als die „Hauptaufgabe der Biographie“ fest, „den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen, und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt. Hierzu wird aber ein kaum Erreichbares gefordert, daß nämlich das Individuum sich und sein Jahrhundert kenne, sich, inwiefern es unter allen Umständen dasselbe geblieben, das Jahrhundert, als welches sowohl den Willigen als Unwilligen mit sich fortreißt, bestimmt und bildet, dergestalt, daß man wohl sagen kann, ein jeder, nur zehn Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach außen betrifft, ein ganz anderer geworden sein.“ (Goethe 1977/10, 13f.) Ein Mensch ist, indem er geworden ist, das heißt körperlich überhaupt da ist; er wird weiter, indem er sich äußert; aber dies tut er, wie er es kann: zwischen seinem immanenten und geoffenbarten Sein entstehen damit erste Diskrepanzen. Jeder fasst ihn und seine Äußerungen wiederum mit seinen eigenen beschränkten Möglichkeiten auf, wobei die zweite Verschiebung entsteht. Aufgrund dieser unklaren Teilaspekte will man dann etwas Gültiges sagen! Hinzu kommt, dass der Biographierte oder das Subjekt der

Narration im Leser die dritte Verschiebung bedeuten würde. Eine biographische Aufzählung oder -listung stattgefundener Daten zwischen Geburt und Tod ist demgegenüber reine Information, Minimalismus, und verrät nichts Eigentliches. Die Konstitution des Einzelnen wird nach Ortega y Gasset prinzipiell geprägt durch dessen radikale Einsamkeit, worin menschliches Leben je verläuft. Denn „was an uns Menschen am radikalsten menschlich ist: unsere radikale Einsamkeit“ (Ortega y Gasset 1978, 49). Anders gesagt: „[...] ich werde mir normalerweise meines eigentlichen Lebens gar nicht bewußt, gebe mir keine Rechenschaft darüber, was dieses in seiner radikalen Einsamkeit und Wahrheit ist, sondern lebe mutmaßliche Dinge, lebe inmitten von Wirklichkeitsinterpretationen, die mein gesellschaftlicher Umkreis bzw. die menschliche Überlieferung erfunden und gesammelt hat“ (Ortega y Gasset 1978, 91). Und: „Nicht genug damit, daß ich selbst außerhalb des andern Menschen bin; auch meine Welt ist außerhalb der seinen: jeder von uns ist für den Anderen ein ‚Außerhalb‘, und darum sind wir uns von Grund aus fremd.“ (Ortega y Gasset 1978, 71) Mehr noch: „Zu der Einsamkeit, die wir sind, gehören – als wesentliche Bestandteile – alle Dinge und Wesen des Universums, die rings um uns sind, unsere Umgebung bilden, unsere Lebensumstände darstellen, aber niemals mit dem verschmelzen, was man als Einzelner ist, vielmehr immer *das Andere* sind, das absolut Andere, ein fremdes, stets mehr oder minder störendes, negatives, feindliches, bestenfalls inkongruentes Element, das wir darum als das *außerhalb* von uns Befindliche, als das *Fremde* wahrnehmen, weil es uns bedrängt, zusammendrängt und zurückdrängt: die Welt.“ (Ortega y Gasset 1978, 50, Hervorh. O.y G.)

Jeder ist eine Welt, aber deshalb auch jeder von jedem eine Welt weit entfernt. Jeder andere ist jedem ein permanentes Rätsel, ein stets potentielles Missverständnis, sichtbar nur mittels entstellter bruchstückhafter Mitteilungen und Auffassungen. Rilkes Inselsein jedes einzelnen ist, phänomenologisch gesehen, geradezu eine Diminuation. Was immer biographisch dargestellt wird, mit dem eigenen verschwommenen, kurzsichtigen und beschränkten Blick unternimmt man es, die eingeschränkten, defizitären Äußerungen eines Fremden zu erklären und in Zusammenhänge zu bringen, deren Bedeutung zu ergründen oder ihnen solche beizulegen. Noch die überbordende Zeugnismenge eines abgeschlossenen Lebens verhilft zu keinem sicheren Urteil und auch nicht „jene eingängigen Erklärungen innerhalb der uns zugänglichen und dem Radius unseres Erlebens entsprechenden Wahrscheinlichkeit. Die Primärquelle ist identisch mit dem Motiv: das Wunschdenken“ (Hildesheimer 1977, 11). Wir wissen zwar, was der tote Dargestellte nicht getan hat, aber zugleich wiederum nicht, ob es jenseits seiner Möglichkeiten, Wünsche, Antriebe lag oder nur unterlassen wurde, vielleicht schweren Herzens – noch dem Sich-nicht-Ereigneten gegenüber bleibt zuletzt Ratlosigkeit. Niemandem kommt man sozusagen direkt proportional näher mit zunehmender Fülle der Lebensdaten und -äußerungen. Wieder drängt sich Lear's Frage auf, und es ist klar, dass der Narr ins Schwarze getroffen hat: Lear's shadow und nichts und niemand sonst kann Genaueres über Lear sagen. „Auch Namen sind eitel. Jeder ist nur der Schatten seiner selbst. Nur Mensch.“ (Kott 1980, 156) Der Fall, von welchem Jan Kott spricht, oder der schonungslose Blick auf das Individuum dekurvieren den Menschen an sich. Wir uns selbst und anderen sind metaphorisch nur Schatten, konkret weniger als wir glauben – eine wacklige Vermittlung. Jede Biographie ist ein Schattenriss, je besser um so deutlicher seine Umrisse. „Das Vermögen, sich in eine Gestalt der Vergangenheit zu versetzen, beherrschen wir nicht, vielmehr

bleibt es ewig Gegenstand unserer Wunschvorstellung. Da es niemals durch die endliche Erscheinung der ersehnten Gestalt belohnt und geprüft wird, wuchert es im Unmeßbaren und nährt sich an seiner eigenen Unerfülltheit.“ (Hildesheimer 1977, 290) Das Leben bleibt ein weitgehend Unvermittelbares, das andere wie das eigene. Biographie und Autobiographie trennt keineswegs ein breiter Graben. Ein Selbstporträt ist ein abgebildetes Spiegelbild, man selbst keineswegs unmittelbar, das eigene Abbild der Vermittlung des Spiegels. Genauso ist die Autobiographie die durch Worte vermittelte Selbsterinnerung und -befindlichkeit.

Lebensbeschreibung als Pflicht und unabschließbarer Versuch

Wenn es unmöglich ist, eine Biographie zu verfassen, warum wird es dennoch unternommen? Eine Biographie ist das Unternehmen einem Werk gegenüber, das sich als an und für sich Verständliches entzieht, ebendiesen Charakter zu mildern, indem das Leben in all seinen Aspekten, dessen Verlauf, insbesondere geistige Verfassung beschrieben, interpretiert wird. Das Integrale von Leben und Werk wird damit, sogar wenn unbeabsichtigt, bestätigt. Sie soll überdies der erleichternde Zugang werden. Auf's Menschliche zurückzuführen gilt noch für die Lebensbeschreibung des lediglich populären Menschen. Sie kann auch Flucht vor den Schwierigkeiten des Werks sein, indem ihre Rezeption der Selbsttäuschung dient, etwas vom Werk verstanden zu haben. Sie soll geäußerte Komplexität mildern und verständlich machen, aber entwirft, da die Komplexität eines Werks etwas Immanentes und Naturgemäßes ist, eine weitere Komplexität oder dehnt die eine, da das Leben und die Verfassung solchen Autors nicht einfacher sein kann, sondern im Gegenteil: Das Leben, der Mensch ist stets komplexer als jede seine Äußerungen, mithin auch als jedes Werk.

Der durchschnittliche Mensch ist spätestens ab der ihm folgenden dritten Generation vergessen. Der Werkmensch auf höchstem Niveau, mithin wegen seiner „künstlerischen Überleistung“ (Hildesheimer 1977, 50) oder „immergültiger Hochleistungen“ (Hildesheimer 1977, 61), ist bis heute Teil der Erinnerung aller Folgegenerationen. Von Schinkel trennen uns schon beinahe sieben Generationen, von Palladio bereits siebzehn, von Augustinus nicht weniger als sechzig und von Homer über hundert. In Erinnerung zu bleiben wird natürlich immer schwieriger, weil auch die Werkzahlen ständig wachsen. Die Zahl der Toten hat die der Lebenden überholt. Was an zentraler Stelle im Gedächtnis vieler bleiben wird, wird sich mehr und mehr härteren Kriterien stellen müssen. Geschichte transformiert sich unablässig zu einem Gefüge aus einer zunehmenden Zahl Vergessener und Vergessenem und proportional gesehen weniger werdenden Erinnerten und Erinnertem. Werke, und zwar alle und alles menschlich Verfertigte, entstammen dem Leben, ohne je von ihm gesondert werden zu können. Sie sind Zeugnis und Legat des Daseins, das sich an ihnen auch abgemüht hat, freudig etwas erreichte oder gescheitert ist. Etwas teilt uns hinter jedem Werk seinen Autor mit, so unscharf dessen Umriss auch bleiben. Ein Verlangen, sie zu verdeutlichen, ist jeder historischen Figur gegenüber unser Wunsch. Es ist menschlich, den Menschen hinter seinem Gemachten sichtbar werden zu lassen. Erst wenn das Werk vergessen würde, würde er es auch. Das Dasein ist mit dem Werk verknüpft und dessen Autor sogar jemand, dessen Erscheinung kollektive Notwendigkeit zu sein scheint. „It is natural to believe in great men“, schreibt Ralph Waldo Emerson in *Representative Men*. „He is great who is what he is from nature, and who never reminds us of others.“

[...] I cannot tell what I would know; but I have observed there are persons who, in their character and actions, answer questions which I have not skill to put.“

Beweggrund jeder Biographie ist es, einen Menschen zu vervollständigen, sich ein Bild zu machen; jede Zelebrität fordert einen greifbaren Menschen, beginnend mit der Neugier ab gewissem Bekanntheitsgrad. Herauszufinden, wer derjenige ist, der noch jenseits dessen interessiert, was an Interessantem über ihn publik wurde, ist zuletzt die verfasste Biographie das einzige und erschöpfende Mittel. Hinter allem Weltgenerierenden steht ein Mensch als Urheber oder Verfasser. Dabei handelt es sich um ein apriorisches Faktum, und das spezifische Bild, welches jede Äußerung im Rezipienten bewirkt, drängt nach Vollständigkeit, deren eigentliches Ziel der Mensch ist, dessen Visualisierung an und für sich in der dargelegten Bahn seines Lebens besteht. Allein auf diese Weise, in möglicher Totalität, ist ein Individuum abbildbar, sein Weg und sein Tun. Was je einer gemacht hat, wird mitgekennzeichnet durch seinen Verfasser, seine Zeit und seinen Ort. Kein menschliches Handeln erschließt sich ohne Kenntnis des Handelnden, eingedenk, dass sich völlig nichts erschließt, eine bittere Wahrheit, der man stets gewärtig sein sollte. Eine Biographie ist das Resultat des tief humanen Bedürfnisses, zur Anschauung eines Menschen zu gelangen, dessen Äußerungen – gute und böse – nach umfassendem Erkennen Anlass geben. Es drängt zum Ursprung des in die Welt Gesetzten, zum Leben, dessen dargestellte Suche das Werk oder dessen Weg das Verhängnis bedeutet, dem jeweiligen Mittel gegenüber zum Eigentlichen, wobei keine Biographie – auch keine Autobiographie – an ihrem Ziel anlangen kann. Mit anderen Worten: Die gültige Biographie gibt es nicht, weil die Kenntlichkeit jedes Menschen begrenzt ist, da die Möglichkeiten des Erkennens aller – die von sich selbst wie jedes anderen – begrenzt sind. Und weitere Schwierigkeiten gesellen sich hinzu. So sieht jede Zeit jeden vergangenen Menschen anders, trotz unveränderter und mehr noch bei erweiterter Faktenlage. Die Biographie – mit all ihren auktorialen, aber unumgänglichen Schwächen – ist ihrem Wesen nach prozessualer Natur, ein jedesmaliger Entwurf, der fortzuschreiben bleibt, aufbauend auf einem Gerüst der Faktenlage eines Lebens, das fortan untersucht, befragt, bedacht und dargestellt wird. Diejenigen, die zum anhaltenden Gegenstand biographischer Literatur werden, geraten zu einem Bild, auf das sich die Nachwelt einigt im Vollzug des immer von neuem Aufnehmens solchen Lebens mit prinzipiell zu hoch gestecktem Ziel der Enträtselung eines Daseins. Das Telos biographischer Mühe wäre in der uneingeschränkten Entzauberung ihres Themas oder in dessen tatsächlich erkannter absolut unübersichtlicher Komplexität, wofür alles spricht, erreicht. Aber insbesondere was einer nicht sagen kann und mehr noch an sich selber nicht erkennen und kein anderer je erfahren kann, verursacht das biographisch Unmögliche. Eine Biographie ist ein Versuch, der ausnahmslos überholbar bleibt.

Künstlerbiographien als Folge des Umgangs mit Kunst

Machen wir uns nichts vor, das Interesse an Kunst ist nicht sonderlich verbreitet, noch erheblich weniger die intensive Beschäftigung mit ihr. Jedes Kunstpublikum stellt eine Minorität dar, und diejenigen, die die Kunst tragen, sind jeweils eine Minorität dieser Minorität, zutreffend auf jede Kunst, wobei zu differenzieren bleibt, und zwar innerhalb der einzelnen Künste wie zwischen den Gattungen. Klassisch-romantische Musik hat ihr Publikum; ein Stück wie Bruckners fünfte Symphonie schert allerdings

aus. Neuer Musik fehlt das Publikum. Moderne Malerei hingegen steht ganz anders da, gotische Tafelmalerei hinwiederum wirkt auf die meisten völlig fremd. Die *Ilias* oder der *Orlando furioso*, gar *Finnegans Wake* suggerieren nicht, ansprechende Lektüre zu sein, moderne Belletristik hingegen schon. Wie dem auch sei, Architektur offenbart sich hier als Sonderfall. Haben alle anderen Kunstgattungen ihr wenn auch nicht für sämtliche Manifestationen homogenes Publikum und ihre Rezeption, besitzt Architektur so gut wie kein Publikum und fast keine Rezeption. Für mehr als zu Attraktionen mutierten Bauten haben die allermeisten keinen Sinn. Das bedeutet zugleich chronische Unbekanntheit von Architekten gegenüber andern Künstlern. Warum aber ist das so?

Jedes Kunstwerk umgibt *per se* die Distanz, etwas außerhalb des bedürftigen Lebens zu sein, oder jene Fremde, die das Empfinden der Majorität angesichts künstlerischer Manifestationen bedeutet, denen der befruchtende Umgang verwehrt ist. Erst der vorhandene Zugang zur Kunst erfährt die Mühe mit ihr sowie den vermittelten Schmerz, aber auch das Glück der Wahrheit. Weil Architektur bewohnbar ist, wird sie prinzipiell anders gesehen. Noch die besten Bau-Werke sind nutzbar und werden somit allenfalls partiell wie andere Kunstwerke angesehen. Ihr Charakter, Ortsidentitäten zu bilden oder extreme Dimensionen zu erreichen wie auch Extravaganzen, macht sie zur Attraktion, auch hier nicht zu einem Artefakt, wie es ein Bild oder ein Text ist. In die Textur eines Architektur-Werks wird eingegriffen, zeitbedingt, behutsam oder rücksichtslos, in die eines Bildes oder einer Komposition normalerweise nicht. Quelle der einzigartigen Architekturdistanz ist ihre besondere Nähe, Nähe bis zum Umgeben, nämlich *realiter* im Werk zu sein, im Kunstwerk zu wohnen. Zwar nicht jede Tür führt in ein Kunstwerk, aber die zu Schloss Charlottenhof schon. Das Haus, worin man isst, schläft, arbeitet als Kunstwerk zu sehen, in der Nähe jenseits der Oberfläche die erwähnte Distanz zu erleben, ist für sich selbst genommen schon wieder ein Kunststück. Die Selbstverständlichkeit, in der zu stecken der Architektur eine wirkliche Rezeption vorenthält und mithin Publikum, legt sich – als gleichsam seltsam atembenehmender dicker Schleier – über keine andere Kunst. Dass jeder Kunst anhaftende, auch technisch, aber letztlich immer kulturell bedingte Elitäre ist hinsichtlich Architektur am deutlichsten, da ihr gegenüber völlige Sprachlosigkeit herrscht. Ernst Blochs „Glockengeläute herab vom völlig unsichtbaren Turm“ (Bloch 1977, 132) beinhaltet auch jene Ferne, die Musik angesichts des Alltäglichen, Vordergründigen enthält wie die Tiefe jedes Bildes, auch die des abstrakten, und gleichermaßen die Unerreichbarkeit der meisten jedem Bau gegenüber, der in solchem Anblick sichtbar und greifbar ist und im selben Augenblick nicht unsichtbarer sein könnte. Architektur ist in einem Maße da wie keine andere Kunst und ist dennoch in einem Grade nicht wie gleichfalls keine andere Kunst.

Das Problem des allgemeinen Desinteresses an Architektur löst sich nicht, indem Architektur vom Bauen, ja globalen Bauvollzug getrennt wird und die qualitativ besten Bauten als Architektur gelten oder Hocharchitektur, künstlerische vor dem sämtlichen Rest. In solchem Blickwinkel ließe sich zwar eine Rezeption beobachten seitens eines sehr kleinen Publikums, vergleichbar beispielsweise demjenigen, das sich altertumswissenschaftlichen Fragen widmet. War Decentius Bruder oder Cousin des Magentius? (vgl. Bleckmann 1999) Diese Frage interessiert nur wenige und wenige dieser wenigen arbeiten an einer Antwort. Dass Architektur keine breitere Basis des Interesses als diese Fragestellung besitzt, ist alles andere als ein befriedigender Zu-

stand. Erklärlich wird das einigermaßen, wenn man erwägt, dass derartige Themen keinen Unterhaltungswert besitzen, also eine Vermittlungsfähigkeit von Kurzweiligkeit, aber auch die soziologisch durch Kunstrezeption demonstrierbare Gruppenzugehörigkeit nicht zu vergessen, denn insbesondere das Konzert- und Opernpublikum weiß von den Feinheiten der präsentierten Werke erschreckend wenig. Der Architektur fehlt das Moment der Unterhaltung völlig, sie bleibt auf ihre Zirkel verwiesen, die selbst noch innerhalb der Zunft eine Minorität bilden, da sich die wenigsten praktizierenden Architekten für Architektur interessieren. Und auch biographisch geben Bauten wenig, wenn nicht sogar nichts her, sollte nicht allergrößte Mühe aufgebracht werden. Rückschlüsse an einem architektonischen Werk auf den Verfasser scheinen fast unmöglich, bedenkt man wie verführerisch leicht dies mit einem literarischen ist, wo sich jeder Satz anbietet. Architekten gegenüber scheint es noch problematischer als sonst, aus Briefen und anderen Zeugnissen zu schließen. Der Architektur entgegen allen anderen Künsten fehlt prinzipiell jede Möglichkeit, Menschliches in evidenter, also anthropomorpher, allegorischer oder auch abstrakt-assoziativer Art darzustellen. Ihre Übernähe, entstehend aus der definierten utilitären Funktion, erschwert nicht nur ihre Rezeption. Neben dieses essentielle Manko gesellen sich als zweites der fehlende Unterhaltungswert und als drittes der im Werk nicht gespiegelt auffindbare Mensch.

Biographie, Geschichte und Erinnerung

Das Leben oder den vermeintlich eigentlichen Menschen von seinen Werken oder Taten zu trennen ist Praxis und auch artikuliertes Verfahren, solange es biographisches Schreiben gibt. Eine der bekanntesten diesbezüglichen Äußerungen ist die Mitteilung Plutarchs am Beginn von dessen Parallelbiographie über Alexander und Caesar, worin er den Taten Alexanders ihren Platz im Vordergrund benimmt zugunsten von Charakterzügen, die mehr Auskunft über einen Menschen zu geben imstande seien. Ja Plutarch gibt ausdrücklich der Seele den Vorrang und möchte die Darlegung der Taten anderen überlassen. Der Vergleich seiner Methode mit dem Bild eines Malers, der sein Augenmerk dem Gesicht des Darzustellenden zuwendet und nicht oder nur nachrangig den übrigen Körperteilen, veranschaulicht Plutarchs Bestreben und kennzeichnet die Gefahr von dessen scheinbar plausibler und geradezu ökonomischer Konzeption. Es ist ein Zurückweichen vor der Komplexität eines Menschen in Form seines Daseins und all den Komplikationen, die die Dauer dieses Lebens bewirkt und erfahren hat. Diese effektiv existentielle Trennlinie, gleichsam einen Schnitt durch das Leben eines Individuums zu führen, problematisiert die Biographik bis heute. Einen Menschen als solchen darzustellen – von Anfang bis Ende – verträgt keine Konnektive, die ein Gefüge von zwar Relevantem, aber doch Separierbarem vorgaukeln. Das Tun und das Erleben eines Menschen ist mit ihm gleichermaßen verwachsen wie es seine Hand und sein Fuß sind.

Jeder Biographie obliegt die Auffindung, richtiger das darauf abzielende Bestreben, der individuellen Balance der inneren, persönlichen biographieprägenden Eigenschaften und der äußeren. Man selber bestimmt sein Leben jedoch nur zum Teil. Andere und anderes entscheiden mit, vielleicht sogar wirkungsvoller, als man selbst es vermag. Wie auch immer, die Gewichtungen scheinen alles andere als ausgeglichen zu sein, vielmehr ein labiles Verhältnis ist der Fall. An dieser Wirklichkeit manifestiert sich die Grenze von Biographischem und Geschichte. Denn Geschichte ist nicht

lediglich die Summe aller Biographien. Es gibt Tendenzen, denen Individuen unentrinnbar unterworfen sind, die jedoch weder ein einzelner noch eine Gruppe bewirken. Sowenig ein Mensch sein eigenes Leben gestaltend in die Hand nehmen kann, ebenso wenig können sich alle einer Geschichte entziehen, die sich vollzieht wie ein bergab rollender Wagen, der wenig gelenkt, aber nicht angehalten werden kann. Individuelles Leben verläuft unablässig zwischen einem nur selten austarierten Schieben und Geschobenwerden. Jeder einzelne hat nichts weniger im Griff als den Lauf und die Bilanz seines eigenen Lebens. Streng genommen sollte man sich des nicht eingetroffenen Ungemachs bewusster sein, als Gescheitertes beklagen, das man einigermaßen überstanden hat. Der Beginn jedes menschlichen Lebens ist das Ausgesetztwerden in ein alles erfassendes Abenteuer.

„The proper study of mankind is man“: Alles und jedes geht zuletzt um diesen oder für jeden um sich selbst – um sich selbst zu wissen, um eine Selbstbegegnung als eigentliche Geburt. Deshalb muss derjenige hinter einem Werk gesucht werden. Die werkrelative Struktur der verbundenen Persönlichkeit muss eruiert werden. Das Eindringen in die Konstitution der Persönlichkeit samt Ort und Zeit, nicht die voyeuristische Ausbreitung ihrer Alltäglichkeit ist das Ziel biographischer Arbeit, um dem einen und somit allen anderen näherzukommen. Da ein Leben, nämlich das Sein eines Individuums, mehr ist und sein soll als eine Reihe von Ereignissen zwischen Geburt und Tod, beginnt die Suche nach Struktur und Sinn, Plan und Handlung. Das einzelne Dasein nicht weniger als das aller, die Geschichte, wird überhaupt akzeptabel oder erträglich im reflektierten Ausmachen, dass nicht Wirren oder Zufall die alleinigen Dominanten sind. Es ist überdies die Überforderung durch das Jetzt, das ein Verständnis, wenngleich nur deutendes, erst *post festum* ermöglicht. Geschichte entsteht erst durch die gewichtend deutende und kontextualisierende Reflexion der Ereignisse aller Lebensverhältnisse. Geschichtswissenschaft und jedwede Biographik schließen glatte Kausalität aus. Biographik und Historik gehören zu einem Thema, und jeder Lebenslauf ist mitgeprägt von der Geschichte seiner Zeitspanne, wie sie ihren kleinen oder größeren Einfluss auf jene ausübt. „Die Entschlüsse der Menschen gehen von den Möglichkeiten aus, welche die allgemeinen Zustände darbieten; bedeutende Erfolge werden nur unter Mitwirkung der homogenen Weltelemente erzielt; ein jeder erscheint beinahe nur als eine Geburt seiner Zeit, als der Ausdruck einer auch außer ihm vorhandenen allgemeinen Tendenz. | Aber von der andern Seite gehören die Persönlichkeiten doch auch wieder einer moralischen Weltordnung an, in der sie ganz ihr eigen sind; sie haben ein selbständiges Leben von originaler Kraft. Indem sie, wie man zu sagen liebt, ihre Zeit repräsentieren, greifen sie doch wieder durch eingeborenen inneren Antrieb bestimmend in dieselbe ein.“ (Ranke 1954, 199) Nicht zu vergessen jedoch Schopenhauers *Transscendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen* als vor allem die Freiheit individueller Entscheidung relativierend, wonach sich „das metaphysisch-moralische Postulat [...] einer letzten Einheit der Nothwendigkeit und Zufälligkeit unwiderstehlich“ aufdrängt, nämlich angesichts des „tiefinnern, metaphysischen Wesen[s] der Dinge, in welchem allein wir die Wurzel jener unerklärlichen Einheit des Zufälligen mit dem Nothwendigen, welche sich als der geheime Lenker aller menschlichen Dinge darstellt, zu suchen haben“ (Schopenhauer 1972, 223). Die ganze, aber niemandem mehr zugängliche Offenbarung dessen ist jedem nicht mehr verringerbar nah, weil alle Individuen sind. „In Wahrheit jedoch kann jene verborgene und sogar die äußern Einflüsse len-

kende Macht ihre Wurzel zuletzt doch nur in unserm eigenen, geheimnißvollen Innern haben; da ja das A und Ω alles Daseyns zuletzt in uns selbst liegt.“ (Schopenhauer 1972, 225)

Biographik ist Erinnerung. Sie ist die Mühe, eine dauerhafte, in Progression befindliche Erinnerung an jemanden zu formulieren, an den sich unmittelbar für kurze Zeit wenige und sodann niemand erinnern kann. Sich an Schinkel zu erinnern und nicht mit Ausschließlichkeit an sein Werk ist der Zweck der in Angriff zu nehmenden Biographie. Schinkels Reduktion auf die objektivierte Bilanz dieses Lebens genügt einem umfassenden Anspruch keineswegs. Das Dasein solcher Ausnahmeerscheinung kennt kein Tabu, sondern hat in permanenter Reflexion als zum wissenschaftlich-philosophischen Gegenstand gewordenen Vita samt allem darin untersucht zu werden mit dem erklärten wie implizierten Ziel, mit jeder gewonnenen Erkenntnis über das proklamierte Sujet etwas über alle, jeden einzelnen, den Menschen als eigentliches Thema erfahren zu haben. Der Mensch an sich spiegelt sich in jedem Individuum, welches – enträtselt – die Welt offenbaren würde. Schon der vielfach greifbare Widerspruch, dass hinter einer abundanten künstlerischen Produktion nichts als sich geradezu selbst postulierte unablässige Tätigkeit gestanden haben soll, sowie die Tatsache, dass all die Untersuchungen den Autor zunehmend undeutlicher werden lassen, sind mehr als Hinweis, dass die Schinkel-Rezeption einer Wende bedarf. Zu Schinkels Werk gehört Schinkels Leben. Zu Schinkels Leben gehört jeder Tag dieses Seins, jeder Schritt, jede Notiz, jedes Haus. Die Schinkel-Rezeption erfordert einen neuen Standpunkt.

LITERATUR

- ADB/10 = Allgemeine Deutsche Biographie (1875-1912). Hg.: Historische Commission bei der königl. Akademie der Wissenschaften. Leipzig, München. Bd.10. Artikel Gruppe, Otto Friedrich (Autor: Carl von Prantl).
- ADB/40 = Allgemeine Deutsche Biographie (1875-1912). Hg.: Historische Commission bei der königl. Akademie der Wissenschaften. Leipzig, München. Bd.40. Artikel Waagen, Gustav Friedrich (Autor: H.A. Lier).
- Benjamin, Walter (1996): Zum Bilde Prousts. In: ders.: Ein Lesebuch. Hg. von Michael Opitz. Frankfurt a.M.
- Bleckmann, Bruno (1999): Decentius, Bruder oder Cousin des Magnentius? In: Göttinger Forum für Altertumswissenschaft 2, 85-87.
- Bloch, Ernst (1977): Geist der Utopie. In: ders.: Ernst Bloch Gesamtausgabe. Bd.3. Frankfurt a.M.
- Doohm-Müller, Stefan (2003): Adorno. Eine Biographie. Frankfurt a.M.
- Fontane, Theodor (1967): Von Zwanzig bis Dreißig. In: ders.: Sämtl. Werke. Bd.15. München.
- Fontane, Theodor (1960): Wanderungen durch die Mark Brandenburg. In: ders.: Sämtl. Werke. Bd.9 (Die Grafschaft Ruppin). München.
- Fromm, Eberhard (1998): Sein Deckname war Lessing. Franz Kugler. In: Berlinische Monatschrift. Heft 1, 7. Jg. Berlin.
- Goethe, Johann Wolfgang (1969): Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen. Leipzig.
- Goethe, Johann Wolfgang (1977/10): Aus meinem Leben – Dichtung und Wahrheit. In: ders.: Sämtl. Werke. Bd.10. Zürich, München.
- Goethe, Johann Wolfgang (1977/11): Italienische Reise. In: ders.: Sämtl. Werke. Bd.11. Zürich, München.

- Gräf, Hans Gerhard; Leitzmann, Albert (1964) (Hg.): Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs. Frankfurt a.M., Wien, Zürich.
- Grisebach, August (1983): Carl Friedrich Schinkel. Architekt, Städtebauer, Maler. Leipzig 1924. Nachdruck Frankfurt a.M., Berlin, Wien.
- Gruppe, Otto Friedrich (1842): Karl Friedrich Schinkel. Biographische Notiz. In: Allgemeine Bauzeitung. 7. Jg.
- Hildesheimer, Wolfgang (1977): Mozart. Frankfurt a.M.
- Jean Paul (1998): Dichtungen, Merkblätter, Studienhefte, Schriften zur Biographie, Libri Legendi. In: Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. II. Abt., Bd. 6: Hg. von Götz Müller unter Mitarbeit von Janina Knab. Vita-Buch hg. von Winfried Feifel. Teilband 1: Text. Teilband 2: Kommentar. Weimar.
- Kott, Jan (1980): Shakespeare heute. München.
- Kracauer, Siegfried (1977): Die Biographie als Neubürgerliche Kunstform. In: ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a.M.
- Kris, Ernst und Kurz, Otto (1995): Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Frankfurt a.M.
- Kugler, Franz (1842): Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit. Hallische Jahrbücher 1838. Erweitert Berlin 1842.
- Mackowsky, Hans (1981): Karl Friedrich Schinkel. Briefe, Tagebücher, Gedanken. Berlin 1922. Nachdruck Frankfurt a.M., Berlin, Wien.
- Mann, Thomas (1974): Leiden und Größe der Meister. Berlin.
- Mayer, Hans (1981): Außenseiter. Frankfurt a.M.
- Ortega y Gasset, José (1978): Der Mensch und die Leute. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd.6. Stuttgart.
- Ranke, Leopold von (1954): Gestalten der Weltgeschichte. Savonarola, Don Carlos, Wallenstein. Berlin, Frankfurt a.M.
- Rave, Paul Ortwin (1981): Schinkel als Beamter. Ein Abschnitt preußischer Bauverwaltung. In: Ausstellungskat. Karl Friedrich Schinkel. Architektur, Malerei, Kunstgewerbe. Ausstellung der Staatl. Schlösser und Gärten Schloß Charlottenburg und der Nationalgalerie Berlin 1981. Berlin.
- Rimbaud, Arthur (1961): Briefe und Dokumente. Heidelberg.
- Schmidt-Lauber, Brigitta und Hengartner, Thomas (2005): Leben – Erzählen. Ein Vorwort. In: dies. (Hg.): Leben – Erzählen. Beiträge zur Erzähl- und Biographieforschung. Berlin, Hamburg.
- Schopenhauer, Arthur (1972): Transszendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen. In: ders.: Sämtl. Werke. Bd.5 (Parerga und Paralipomena. Erster Band) Wiesbaden.
- Simmel, Georg (1997): Die Probleme der Geschichtsphilosophie. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Bd.9. Frankfurt a.M.
- Stendhal (Henri Beyle) (1971): Über die Liebe. Vorrede von 1822. München.
- Valéry, Paul (1995): Eupalinos oder Der Architekt. Frankfurt a.M.
- Waagen, Gustav Friedrich (1844): Carl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler. In: Berliner Kalender auf das Schaltjahr 1844. Hg. von der Kgl. Preuß. Kalenderdeputation. Berlin. Nachdruck hg. von Werner Gabler. Düsseldorf 1980
- Wolzogen, Alfred Freiherr von (1862): Aus Schinkel's Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen. Mitgetheilt und mit einem Verzeichniß sämmtlicher Werke Schinkel's versehen. Bd.1. Berlin.
- Zadow, Mario (1980): Karl Friedrich Schinkel. Berlin.
- Ziller, Hermann (1897): Schinkel. Bielefeld, Leipzig.