



JAN MENDE

**Karl Friedrich Schinkel und das Schöne im Alltag.
Entwürfe für das preußische Kunstgewerbe**

Erstpublikation

Der Text basiert auf dem Manuskript des Vortrags „Karl Friedrich Schinkel und das Schöne im Alltag“, gehalten am 15. Dezember 2016 vor der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin und am 18. Oktober 2017 im Kunstgeschichtlichen Institut in München.

Vorlage: Datei des Autors.

URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/bildende_kunst/mende_schinkel.pdf>

(eingestellt am 25. Februar 2018)

Autor

Dr. Jan Mende, Stadtmuseum Berlin, Poststraße 13/14, 10178 Berlin

E-Mail-Adresse: mende@stadtmuseum.de

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse einzugeben:

Jan Mende: Karl Friedrich Schinkel und das Schöne im Alltag. Entwürfe für das preußische Kunstgewerbe (13. Februar 2018). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/bildende_kunst/mende_schinkel.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

JAN MENDE

Karl Friedrich Schinkel und das Schöne im Alltag. Entwürfe für das preußische Kunstgewerbe

Gliederung

1 Das Feilnerhaus | 2 „Das Kleinste und das Größte nahm edlere Formen an“ | 3 Die Tonwarenfabrik von Tobias Christoph Feilner | 4 Schinkel und die ästhetische Erziehung des Menschen | 5 Design für die Masse? | 6 Eine Musterwohnung für die preußische Kunstindustrie | 7 Der Berliner Ofen als Erfolgsmodell | 8 Schinkels Großfabrikanten | 9 Kandelaber nach Baukastenprinzip | 10 Avantgarde und Mainstream | 11 Ausblick

Karl Friedrich Schinkel war ein Ausnahmekünstler, ein vielseitig Begabter, der vorrangig als Architekt tätig gewesen ist und als solcher bis heute wahrgenommen wird. Er war aber auch Maler, Grafiker, Kunsttheoretiker und Denkmalpfleger, selbst Eventdekorateur und Bühnenbildner. Tatsächlich sind es jedoch seine innenarchitektonischen Schöpfungen und die daraus entsprungenen Entwürfe für das Gewerbe, die bis heute unsere Begrifflichkeiten und Vorstellungen vom sogenannten Schinkelstil prägen.¹ Ab 1810 im Staatsdienst tätig und als Mitglied der Oberbaudeputation persönlich für die ästhetische Expertise aller öffentlichen Prachtgebäude und Hofbauten zuständig, galt er als oberste künstlerische Instanz des Königreiches Preußen. Er partizipierte an der investitionsintensiven Kulturpolitik König Friedrich Wilhelms III., der damit an die Vorliebe seiner Vorgänger Friedrich II. und Friedrich Wilhelm II. für die Kunst als Mittel monarchischer Selbstdarstellung anknüpfte. Zu Schinkels wichtigsten Bauten zählen in Berlin die Neue Wache, das Schauspielhaus und das Königliche Museum, die Friedrichswerdersche Kirche sowie das bahnbrechende Gebäude der Bauakademie.

1. Das Feilnerhaus

Zu seinen bedeutenden architektonischen Kreationen zählt das Feilnerhaus in Berlin-Kreuzberg. Es stand in der Feilnerstraße, die vor 1848 noch Hasenhegerstraße hieß. Dieses Gebäude brannte beim großen Fliegerangriff

¹ Der vorliegende Beitrag fokussiert auf die frühindustriellen Großunternehmen aus Schinkels Umfeld und insbesondere auf die Fabrik Feilner. Schinkels Verhältnis zu den kleingewerblichen Handwerksmeistern bleibt daher weitgehend unberücksichtigt.

der Alliierten am 3. Februar 1945 komplett aus, der Schutt wurde bis 1962 weggeräumt, um Platz für eine Seniorenresidenz zu schaffen, die noch heute dort steht. Das Feilnerhaus mit seiner von dekorativen Terrakotten gegliederten Ziegelfassade aber gilt als Vorläufer der Bauakademie. Die prominent platzierten Bauterrakotten und die für die Fassade notwendigen Verblendklinker kamen direkt aus den benachbarten Töpferwerkstätten und Brennöfen des Bauherrn. Dabei ist das Feilnerhaus eines der wenigen Bürgerhäuser, die Schinkel überhaupt entworfen hat und die auch tatsächlich gebaut worden sind. Mit diesem Bauprojekt verband dieser das Ziel, die Sichtziegelarchitektur auch für bürgerliche Wohnhäuser attraktiv zu machen – eine Hoffnung, die sich freilich nicht erfüllen sollte.

Wer aber war der Bauherr? Es war der aus Weiden in der bayerischen Oberpfalz gebürtige Töpfermeister Tobias Christoph Feilner (1773–1839), der in dieser Straße eine für Kachelöfen und Terrakotten berühmte Tonwarenfabrik betrieb.² Feilner war ein durch seine Betriebsamkeit zu großem Wohlstand gekommener Unternehmer, der enge Kontakte zu den führenden Berliner Künstlern pflegte, ein allseits gebildeter Autodidakt, der als Kunstinteressierter selbst Werke von Winckelmann und Mengs gelesen hatte. Dieser Mann also ließ dort 1828, Wand an Wand neben dem großen Fabrikgebäude, dieses repräsentative Wohnhaus errichten. Es war indessen keine Fabrikantenvilla, denn hier quartierte sich nicht etwa das Ehepaar Feilner selbst ein, sondern eine Art Künstlergemeinschaft, der Feilner sich familiär und freundschaftlich verbunden fühlte: In einer der beiden Wohnungen des ersten Obergeschosses wohnte die Familie seiner Tochter Amalie, die verheiratet war mit dem bekannten Bildhauer Ludwig Wichmann. Auf der anderen Seite wohnte anfangs Carl Begas, der berühmte Maler, zusammen mit seiner Frau Wilhelmine, die eine Tochter des Schlossbaumeisters Bock und ein Patenkind Feilners war.³

Schinkel, der erst in einer bereits fortgeschrittenen Bauplanungsphase einen Alternativentwurf vorlegt hatte, der dann auch gebaut wurde, hat seine Entwürfe wenig später in der Publikationsfolge der *Architektonischen Entwürfe* auf Blatt 113 und 114 veröffentlicht (Abb. 1). Skandalös – vielleicht auch nur aus heutiger Sicht – aber war, dass Feilner die durchdachten Baupläne des großen Architekten eigenhändig abänderte, sie regelrecht zusammenkürzte – vor allem im Inneren, wo Schinkel ein repräsentatives Raumgefüge mit schräg eingestellten Schlaf- und Festräumen vorgesehen hatte. Feilner

² Jan Mende: *Die Tonwarenfabrik Tobias Chr. Feilner. Kunst und Industrie im Zeitalter Schinkels (Kunstwissenschaftliche Studien, 178)*, Berlin/München 2013, dort zum Feilnerhaus insbesondere S. 118–121, 416–418.

³ Mende: *Tonwarenfabrik* 2013 (Fußnote 2), S. 216–219.

dampfte diese Planungen selbstbewusst auf das Nötigste ein und ließ schließlich ein davon abweichendes, gänzlich konventionelles Raumgefüge ausführen. An der Straßenfassade kürzte Feilner gar das ambitionierte Bildprogramm Schinkels: Dieser hatte 26 aus Ton zu brennende Brüstungsplatten unter den Fenstern vorgesehen, allesamt als Relief auszuführen nach Modellen Ludwig Wichmanns. Für jede Platte hatte Schinkel offenbar ein eigenes Motiv entworfen. Meist handelte es sich um paarweise zugeordnete Genien, eingewoben in ein dekoratives Rankenwerk – jede Platte ein Unikat.

Schinkel hatte die ästhetische Wirkung im Sinn, denn die quasi vereinheitlichte Bürgerhausfassade mit ihren überall gleichrangigen Bauteilen wartete an diesen Brüstungsplatten, von Nahem betrachtet, mit Individualität und detaillierter Vielfalt auf. Feilner aber ging seinerseits von der Effizienzfrage des Produzierens aus: Wenn jede Platte eigens von einem Bildhauer modelliert werden muss, steigert das die Kosten ungemein. Also setzte Feilner durch, dass für alle 26 Brüstungselemente nur ein einziges, seriell reproduzierbares Plattenmotiv verwendet wurde – womit er die dekorative Vielfalt des Schinkel'schen Bilderzyklus radikal einschränkte. Schinkel musste zugunsten des auf den ökonomischen Einsatz der Mittel Bedachten hier tatsächlich zurückstecken: Der große Architekt beugte sich dem zweckrationalen, auf Effizienz gerichteten Denken des bürgerlichen Bauherrn!

Die Konstellation von Auftraggeber und -nehmer aber war normalerweise genau andersherum: Feilner, der hier so energisch wie selbstbewusst die Baupläne zusammenstrich, war bei anderen Gelegenheiten einer der wichtigsten Zulieferer für Schinkels Bauprojekte. Feilner galt nicht nur als der bedeutendste Berliner Ofenfabrikant, er war in den 1820er- und 1830er-Jahren zugleich der einzige Großproduzent künstlerisch anspruchsvoller Baukeramik im Königreich Preußen.

2. „Das Kleinste und das Größte nahm edlere Formen an“

Die Ambivalenz gegenseitiger, auch persönlicher Verbindlichkeiten und Abhängigkeiten, die hier aufscheint, war indessen charakteristisch für Schinkels Position im Umgang mit den preußischen Gewerbetreibenden. Mit dem Schwinden traditioneller, auf das Ständesystem setzender Strukturen kamen die Erfordernisse einer neuartigen Bürgergesellschaft ins Spiel, sekundiert von ökonomischen Prämissen, die das Verhältnis zwischen Künstlern beziehungsweise Architekten auf der einen Seite und den Gewer-

betreibenden auf der anderen neu austarierten. So konnte Schinkel nur selten, bei kleingewerblichen Handwerkern beispielsweise, dirigistisch auftreten, um seine eigenen Vorstellungen durchzusetzen. Bei Künstlerkollegen – Bildhauern, wie Friedrich Tieck und Christian Daniel Rauch, oder Malern, wie Wilhelm Schadow – stieß er damit an Akzeptanzgrenzen, was indessen auch für die großen Unternehmen des Kunstgewerbes zutraf.⁴ Denn er besaß als oberster Staatskünstler nur eingeschränkte Durchgriffsmöglichkeiten, zumal, wenn es sich um aufstrebende Privatbetriebe handelte. Um diese Unternehmen für sein ästhetisches Programm dienstbar zu machen, setzte er, ebenso wie die staatliche Gewerbeförderung, auf Bildungsangebote und den Einsatz von Anreizen, so durch die Vergabe ebenso lukrativer wie technisch herausfordernder Aufträge.

Dass er damit durchaus Erfolg hatte, mag eine Äußerung Theodor Fontanes belegen, dem in seiner Jugendzeit noch die ganze Welt der Schinkel'schen Formen gegenwärtig war: „Das ganze Kunst-Handwerk – dieser wichtige Zweig modernen Lebens – ging unter seinem Einfluß einer Reform, einem mächtigen Aufschwung entgegen. Die Tischler und Holzschneider schnitzten nach Schinkel'schen Mustern, Fayence und Porzellan wurden schinkelsch geformt, Tücher und Teppiche wurden schinkelsch gewebt. Das Kleinste und das Größte nahm edlere Formen an: der altväterische Ofen, bis dahin ein Ungeheuer, wurde zu einem Ornament, die Eisengitter hörten auf, eine bloße Anzahl von Stangen und Stäben zu sein, man trank aus Schinkel'schen Gläsern und Pokalen, man ließ seine Bilder in Schinkel'sche Rahmen fassen, und die Grabkreuze der Toten waren Schinkel'schen Mustern entlehnt.“⁵

Dabei ist angewandte Kunst funktional zweckgebunden. Sie ist eben gerade nicht von jener rein „subjektiven Zweckmäßigkeit“, die, laut Immanuel Kant den Werken der freien Kunst eigen sei.⁶ Produktgestaltung nimmt daher in der Hierarchie der Künste eine niedrige Position ein und firmiert bei Goethe sogar unter dem Begriff der „Halbkunst“⁷. Konsens war zu jener Zeit, dass es sich um eine lediglich verschönernde Kunstäußerung handele,

⁴ Jan Mende: „Dirigismus, Kompromiss und Kooperation. Karl Friedrich Schinkels Zusammenarbeit mit Bildhauern und Kunsthandwerkern“, in: Magdalena Bushart, Henrike Haug, Stefanie Stallschus (Hrsg.), *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation (Interdependenzen V)*, Technische Universität Berlin, Tagungsband, Berlin 2018 (in Vorbereitung).

⁵ Theodor Fontane: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg, Teil 1, Die Grafschaft Ruppin*, 4., verm. Aufl., Berlin 1883, S. 109.

⁶ Vgl. Jens Kulenkampff: *Kants Logik des ästhetischen Urteils (Philosophische Abhandlungen, Bd. 61)*, 2., erw. Auflage, Frankfurt/M. 1994.

⁷ Zit. nach Erik Forssmann: *Goethezeit. Über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses*, München/Berlin 1999, S. 175.

die dort wichtig war, wo es darum ging, „das Schöne in das Interesse der Bequemlichkeit und des Nutzens hinüber zu ziehen“.⁸ Doch gab Friedrich Schiller bereits 1794 zu bedenken, dass selbst „ein Hausgeräthe [...] durch eine geschmackvolle Ausführung zu einem freien Kunstwerk gesteigert werden“ könne.⁹ Schinkel hat dieses Potenzial, das also selbst noch das Gebrauchsgerät besitzt, erkannt und er hat, wie zu zeigen sein wird, die Herausforderungen angenommen, die aus der Verbindung von Kunstpraxis und frühindustrieller Massenproduktion erwachsen.

3. Die Tonwarenfabrik von Tobias Christoph Feilner

Nähere Auskunft über Schinkels Engagement für das preußische Gewerbe kann, ebenso exemplarisch wie detailliert, ein für die Kunstgeschichtsschreibung eigentlich abgelegenes Gebiet geben: In den 55 Jahren zwischen den Befreiungskriegen und der Schließung der Fabrik 1870 hat die Tonwarenfabrik Feilner schätzungsweise 80.000 Öfen produziert.¹⁰ Davon haben sich bis heute immerhin etwa 150 Öfen, Kamine und Kaminöfen erhalten. Ein Großteil dieser Ofenmodelle trägt Schinkels künstlerische Handschrift, denn der Architekt hat wesentlich das Produktdesign dieser Firma geprägt, und zwar weit über drei Jahrzehnte hinweg. Daher ist es naheliegend, die Feilner'sche Fabrik immer dann hinzuzuziehen, wenn es darum geht, Schinkels Tätigkeit für das Gewerbe detaillierter zu beleuchten.

Das Sortiment der Feilner'schen Fabrik hatte eine ungewöhnliche Breite.¹¹ Zwar produzierte man hier überwiegend Kachelöfen, doch gehörten auch Uhrgehäuse, Badewannen, Ziergefäße und technische Produkte wie Wasserrohre und Dörrplatten zum Produktionsspektrum. Zudem galt die Fabrik als wahre Kunstanstalt, in der in Ton gebrannte Reproduktionen figürlicher Kunstwerke erwerbbar waren, Kopien von Antiken, wie die bekannte Knöchelspielerin aus der königlichen Sammlung, ebenso wie zeitgenössische Plastik. Johann Gottfried Schadow hat mehrere Vorlagen und Modelle beigeleitet und auch dessen früherer Schüler Ludwig Wichmann, der Schwiegersohn Feilners, trat mehrfach als Modelleur für die Fabrik hervor.

⁸ Friedrich Bouterwek: *Fr. Bouterweks Aesthetik*, Wien/Prag 1807, S. 250f.

⁹ Friedrich Schiller: *Über Matthissons Gedichte* (1794), zitiert nach: Werner Busch (Hrsg.), *Landschaftsmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Band 3), Berlin 1997, S. 227–230, hier S. 227.

¹⁰ Ergebnis einer Grobrechnung, die von einem jährlichen Produktionsausstoß von 1.500 Öfen ausgeht, siehe Mende *Tonwarenfabrik* 2013 (Fußnote 2), S. 73.

¹¹ Mende *Tonwarenfabrik* 2013 (Fußnote 2), S. 298.

Seine Produkte ließ Feilner in arbeitsteiliger Serienproduktion herstellen, und zwar meistens aus Töpferthon, der, im Unterschied zu den Rohstoffen bei Porzellan oder Steingut, ein niedrig zu brennender irdener Werkstoff ist. Töpferthon, der im Berliner Umland leicht abbaubar war, erhielt in den Jahren um 1810 eine ideelle Aufladung als „vaterländisches“ Material, wenn auch nicht in solchem Maße wie das Gusseisen. Beim Unternehmen Feilner handelte es sich um *die* bedeutendste Berliner und deutsche Tonwarenfabrik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.¹² Die Fabrik ging 1794 aus einer älteren Zuckerformerei hervor und erlangte durch Anzeigen im renommierten Weimarer *Journal des Luxus und der Moden* schnelle Bekanntheit.¹³ Das Unternehmen schloss 1870, nachdem es noch an den Weltausstellungen 1851 in London und 1867 in Paris teilgenommen hatte. Als Kernzeit der Fabrik gilt indessen die Zeit zwischen 1812 und 1839, als Tobias Christoph Feilner Eigentümer und Geschäftsführer der Fabrik war. In jener Zeit hatte das Unternehmen eine Schlüsselposition bei der von Schinkel energisch betriebenen Wiederbelebung der preußischen Backsteinarchitektur inne.

Schinkel liefert erstmals wohl schon um das Jahr 1800 für diese Tonwarenfabrik Entwürfe. Ab etwa 1808 engagiert er sich stärker, also in der auftragsarmen Zeit der französischen Besetzung Berlins. Mehr als 30 Jahre lang dominiert Schinkels Design das Feilner'sche Warensortiment. Dabei ist bemerkenswert, dass der Name Schinkel beim Produktmarketing dieser Firma keine Rolle spielt. Kaum ein Musterblatt oder Werbezettel nennt Schinkel konkret als Produktdesigner, doch sind die Blätter ohnehin fast nie signiert. Dahinter kann eine Marketingstrategie stecken, in der Produkte einzig als die Feilners bezeichnet werden. Möglich ist aber auch, dass dem Publikum die künstlerische Urheberschaft Schinkels ohnehin bekannt gewesen ist. In diesem Fall erscheint eine werberelevante Verklammerung der Fabrikprodukte mit der „Marke Schinkel“ tatsächlich überflüssig.

4. Schinkel und die ästhetische Erziehung des Menschen

Schinkel sah sich persönlich als Künstler in die Pflicht genommen, „bei der Beförderung der schönen Kunst [...] im Fortgang eines thätigen Staates kei-

¹² Mende *Tonwarenfabrik* 2013 (Fußnote 2).

¹³ Zur Frühzeit dieses Unternehmens siehe Jan Mende: „Johann Gottfried Höhler (1744–1812). Ein Berliner Hoftöpfermeister und Fabrikant von Tonwaren“, in: Andreas Tacke, Jens Fachbach, Matthias Müller (Hrsg.), *Hofkünstler und Hofhandwerker in deutschsprachigen Residenzstädten der Vormoderne*, Petersberg 2017, S. 301–319.

ne Lücke entstehen [zu lassen], weil dadurch viel Barbarisches einfließt, fortwirkt, und schwere Folgen hat“.¹⁴ Er sah sich regelrecht einem Kampf gegen das vordergründig Massenkompatible ausgesetzt, das „unter einem falschen Schein von Originalität und Erhabenheit bei den oberflächlich Gebildeten leicht Wirkungen erzeugt, die aber für die allgemeine Bildung keine reele Wirkung haben, sondern nur immer von neuem unbestimmte und den Geist vermissende Empfindungen erzeugt“.¹⁵ In seinem Selbstverständnis war er als Architekt nicht einfach nur ein Baumeister, der als Mann von Genie und Talent alles im Auge behält. Ein Architekt wäre vielmehr ein „Veredler aller menschlichen Verhältnisse“; er müsse „in seinem Wirkungskreise die gesammte schöne Kunst umfassen. Plastik, Malerei und die Kunst der Raumverhältnisse nach Bedingungen des sittlichen und vernunftgemäßen Lebens des Menschen schmelzen bei ihm in einer Kunst zusammen“.¹⁶ Schinkel fühlte sich daher für den Briefbeschwerer und Kerzenständer ebenso zuständig wie für den großen architektonischen Prachtbau, im Bewusstsein, dass es – zugespitzt formuliert – niemand besser könne als er.

Diese Anspruchshaltung gegenüber sich selbst aber hatte Folgen. Denn Schinkel nahm mit der Praxis, höchstpersönlich in das Produktdesign vieler Firmen einzugreifen, sehr bewusst in Kauf, dass sein eigenes Arbeitsvermögen ungemein beansprucht wurde. Solche Arbeiten erforderten einen enormen Planungs- und Kontrollaufwand. So berichtete Schinkel in einer Überlastungsanzeige auch von seiner Entwurfstätigkeit für „Vasen, Monumente[n], Meubles ppp. Da diese Gattung von Arbeiten gewöhnlich ganz neu erdachte Formen betrifft so sind überall eine Masse von Detail-Zeichnungen in der Natur-Größe und oftmalige und sehr specielle Instructionen für die ausführenden Künstler und Handwerker nothwendig sowie ein stetes Wachen über die Ausführung selbst, welches alles mit großem Zeitaufwand verbunden ist, auch nicht durch Mittelspersonen, sondern von mir unmittelbar selbst bewirkt werden kann.“¹⁷

¹⁴ Zit. nach Helmut Börsch-Supan: *Bild-Erfindungen (Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk, Bd. 20)*, München/Berlin 2007, S. 82.

¹⁵ Geheimes Staatsarchiv Berlin PK, I. HA Rep. 93 D, Technische Oberbaudeputation Nr. 318 Bauten und Reparaturen in der Stadt Rathenow 1822–1848, fol. 21 Gutachten Schinkels, undat. (Juni 1825).

¹⁶ Zit. nach H. Mackowsky (Hrsg.): *Karl Friedrich Schinkel. Briefe, Tagebücher, Gedanken*, Berlin 1922, S. 192 (*Gedanken zur Baukunst*).

¹⁷ Staatliche Museen Berlin, Zentralarchiv, NI Schinkel, Mappe Kunsthandwerk, Schreiben Schinkels an König Friedrich Wilhelm III., um 1828/29. Vgl. *Karl Friedrich Schinkel. Architektur, Malerei, Kunstgewerbe*, Ausstellungskatalog, Berlin 1981, S. 89–91.

Schinkel sah seine künstlerische Leistung auf dem Gebiet des Designs als disponibles Produktionsmittel an, das unmittelbar den führenden Unternehmen zur Verfügung stehen sollte. Deren privatgewerbliches Gewinnstreben bediente er jedoch nur so weit, wie es ihm der Sache nach ratsam schien. Diese Sache aber war der öffentliche Nutzen. Schinkels Wirken auf dem Gebiet der angewandten Kunst ist als aktive Gewerbeförderung mit patriotischem Zuschnitt zu verstehen. Zwar fühlte sich Schinkel, der von der Spätaufklärung geprägt worden war, der Vorstellung von der Universalität des Kunstschaffens, das Grenzen überwindet und „der ganzen Welt“ gehört, verpflichtet – banaler Protektionismus lag ihm fern.¹⁸ Und auch seine Formensprache ist, wenn auch in einer eigenen Variante, ein integrativer Bestandteil der europäischen Stilentwicklung. Doch die aus Schinkels Entwurfsleistungen erwachsenen Wettbewerbsvorteile kamen explizit einheimischen Unternehmen zugute, vorrangig in Berlin und Potsdam. Hier förderten seine Arbeiten die allgemeine Prosperität in einem volkswirtschaftlichen Umfeld, das auf der freien Entfaltung der Kräfte basierte. Das schloss eine politische Stoßrichtung durchaus ein, denn letztlich bedienten die so zahlreich von ihm entworfenen Prunkmöbel für den preußischen Königshof das monarchische Bedürfnis nach Legitimation der eigenen Herrschaft – sowohl was die postulierte Leitfunktion selbst noch in Fragen der Ästhetik betraf als auch den produktiven Bezug zur geschichtskulturellen Tradition. Schinkels Designschöpfungen waren, auch an Orten, an denen sich der König quasi bürgerlich einrichtete, wie im Neuen Pavillon am Schloss Charlottenburg, ideologisch motivierte Selbstdarstellungen, die der Sympathiegewinnung und der machterhaltenden Konsolidierung des Status quo dienten. Schinkel bediente mit seinen Arbeiten die politische Übereinkunft zwischen gehobenem Bürgertum und Monarchie, delegierte doch die Mehrzahl der Großunternehmer bis wenigstens 1840 die eigene Interessenvertretung an die preußische Staatsbürokratie.¹⁹

Der Schinkelstil mit der diesen Kreationen eigenen harmonischen Balance, rationalen Beruhigung und auch inhaltlichen Unverbindlichkeit hat normierend-vereinheitlichenden Charakter. Schinkels Entwurfsarbeiten für dekorative Ausstattungen, kunstgewerbliche Objekte sowie baugebundene und teils freistehende Skulptur sind im Umfeld der deutschen Klassik als Teil des ambitionierten, ins Große zielenden Versuchs zu verstehen, die Kultur-

¹⁸ Vgl. Goethes Maxime: „Es gibt keine patriotische Kunst und keine patriotische Wissenschaft. Beide gehören wie alles Gute der ganzen Welt an.“ Zit. nach Johann Wolfgang von Goethe: *Werke (Hamburger Ausgabe)*, Bd. 12, Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflektionen, München 1994, S. 487 („Maximen und Reflektionen“ Nr. 519).

¹⁹ Hartmut Kaelble: *Berliner Unternehmer während der frühen Industrialisierung*, Berlin/New York 1972, S. 82, 236ff.

ideale einer auf gesellschaftlichen Konsens beruhenden Nation moderner Staatsbürger zu verbreiten. Sich selbst als an vorderster Front einer Avantgarde definierend, folgte er sicherlich den Vertretern der Popularästhetik, darunter wohl Friedrich Bouterwek, Georg Friedrich Creuzer und Carl Ludwig Fernow, die, ausgehend von Alexander Baumgartens und Immanuel Kants Verkopplung von Ästhetik und Ethik die erzieherische Mission der Kunstproduktion hervorkehrten.²⁰ Dieser Praxisbezug der Ästhetik gipfelte bekanntermaßen in Friedrich Schillers „Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen“, wobei sich Schinkel sicherlich mehr noch an Karl Philipp Moritz orientieren konnte, der, über Schiller hinausgehend, auch die Alltagskultur und selbst noch das Gebrauchsgerät in dieses volkserzieherische Großprojekt einzubinden suchte.

Die Handlungsaufforderung an die Künstler, das Publikum „zu sich heraufzuziehen“, meinte damit die Ästhetisierung der Lebenspraxis und zielte damit explizit auch auf den banalen Gebrauchsgegenstand, den man nun als der künstlerischen Gestaltung würdig befand. Design avancierte damit zum kulturellen Phänomen.²¹ Schönheit aber, von Schiller als „nothwendige Bedingung der Menschheit“²² bezeichnet, wurde damit käuflich, prinzipiell für jedermann, da schon die frühe Industrialisierung sehr effiziente Reproduktionsverfahren hervorbrachte, die erste Massenproduktionen zuließen. Als Ware muss sich das Schöne dem Gefallen oder Nichtgefallen des Konsumentengeschmacks stellen, es ist den Bedingungen der sich damals konstituierenden Konsumgesellschaft unterworfen. Auf diesem Felde dominiert freilich die Mode das Geschehen, sie ist der Motor des privatkapitalistischen, auf permanente Erneuerung und Expansion setzenden Wirtschaftens. Für Schinkel und seine Zeitgenossen war diese Entwicklung durchaus neu und von Brisanz: Denn der Konsument, der sich auf die Schnelllebigkeit der Moden einlässt, ist einer größeren Fremdbestimmung ausgesetzt. Dadurch verliert er ein Stück seiner Mündigkeit und Autonomie als Individuum, die noch die Aufklärung so vehement eingefordert hatte.

²⁰ Zur Rezeption der Popularästhetik am Beispiel des Karlsruher Architekten Friedrich Weinbrenner siehe Ulrich Maximilian Schumann: *Friedrich Weinbrenner. Klassizismus und „praktische Ästhetik“*, Berlin/München 2010, S. 283–311. Siehe auch Iwan D'Aprile, „Das Alltägliche individualisieren‘. Karl Philipp Moritz‘ urbanes Ästhetikprogramm“, in: Ute Tintemann, Christof Wingertzahn (Hrsg.), *Karl Philipp Moritz in Berlin 1789–1793*, Hannover 2005, S. 141–157.

²¹ Gert Selle: *Geschichte des Designs in Deutschland*, Frankfurt/M. 2007, S. 36–41.

²² Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Mit den Augustenburger Briefen*, hrsg. v. Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2000, 10. Brief, S. 42.

Umso wichtiger erschien es den kulturellen Eliten jener Zeit, an der Geschmacksbildung der Menschen beziehungsweise der Nation zu arbeiten. Schinkel, Goethe, auch Wilhelm von Humboldt und viele andere reklamierten die Antike, insbesondere die griechische Antike als überzeitliches Ideal: Einzig „griechischer Geist“ hebt die Gegenwart empor „aus der Entartung neuere[n] Barbarthums, wo Verdienst ist käuflich und erblich“, wie Schinkels Zeitgenosse Johann Heinrich Voß bemerkte.²³ Dabei ging es nicht um das platte Kopieren antiker Muster, sondern vielmehr um das Einfühlen in das Formempfinden der „Alten“ und allgemeiner um das Nacheifern vergangener Kulturgröße, was die Lebensweise durchaus einschloss. Denn der Idealzustand einer Gemeinschaft freier Individuen, „die Freiheit des Geistes“²⁴, schien den kulturellen Eliten der Goethezeit in der griechischen Antike realisiert gewesen zu sein: „Sinn für gleiches Gesez [sic!], Freiheit und großes Gemeinwohl.“²⁵ Doch war Schinkel indessen auch davon überzeugt, dass die „überlegenen Schönheitsprinzipien des heidnischen Altertums“ beileibe „nicht die Gesammtheit unsres modernen Lebens, weder in seinen höchsten geistigen Forderungen (wie in der Kirche) noch in seinen hundertfach neugestalteten praktischen Bedürfnissen, untergeordnet werden könne“.²⁶

Charakteristisch für diese auf abstrakten Überlegungen gründende Geschmackserziehung ist deren Stoßrichtung von oben nach unten. Denn Schinkels diesbezügliche Entwurfsarbeiten stammen überwiegend aus der Sphäre des Luxus, es ist genau genommen ein Oberschichten-Design, das vorbildhaft Wirkung entfalten sollte. Dabei ging es Schinkel generell um eine Art Lufthoheit in Geschmacksfragen, ja, um ein Kreativitätsmonopol über das gesamte preußische Gewerbe. Denn grundsätzlich reklamierten nun bildende Künstler und vor allem Architekten wie Schinkel das Feld der Produktgestaltung konsequent für sich. Die Professionalisierung der Entwurfs-tätigkeit aber hieß, die angewandte Kunst einem Autoritätsprinzip zu unterwerfen. Nicht mehr länger sollte es der Hersteller eines Gebrauchsgegenstandes sein, der dessen Form eigenständig bestimmt, wie es die vorindustrielle Produktionsweise Jahrhunderte lang praktiziert hatte. Dieser von Schinkel praktizierte Dirigismus, der freilich auf manche, in der Struktur des Privatgewerbes gründende Widerstände traf, mag ein Widerspruch sein

²³ Johann Heinrich Voß: *Luise. Ein ländliches Gedicht in drey Idyllen*, Königsberg 1811, S. 122.

²⁴ Zit. nach Eva Börsch-Supan: *Karl Friedrich Schinkel. Arbeiten für König Friedrich Wilhelm III. von Preußen und Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV.)*, (*Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk*, Bd. 21), München/Berlin 2011, S. 71. Vgl. Ausstellungskatalog *Schinkel* 1981 (Fußnote 17), S. 101.

²⁵ Voß *Luise* 1811 (Fußnote 23), S. 123.

²⁶ Zit. nach Fontane *Wanderungen* 1883 (Fußnote 5), S. 120.

zum allgemeinen Trend der damaligen Zeit. Denn immerhin zog sich der preußische Staat durch die Stein-Hardenbergische Reformpolitik zurück aus der spätabolutistischen Praxis, alles und jeden regulieren und bevormunden zu wollen. So machten die Gewerbereform von 1810 und das Zollgesetz von 1818 den Weg frei für den Wirtschaftsliberalismus im Sinne von Adam Smith – ungehindert von staatlicher Bevormundung sollte der freie Wettbewerb aller wirtschaftlichen Kräfte zu gesellschaftlichem Ausgleich und sozialem Gleichgewicht führen: Allein Angebot und Nachfrage sollten den von außerökonomischen, staatlichen Zwängen befreiten Markt bestimmen. Doch die dazu erforderlichen, frei agierenden, souveränen Staatsbürger mussten erst herangebildet werden und darum reklamierte der moderne Staat, im Übrigen bis heute, auch die Bildungspolitik für sich – und Geschmacksbildung zählte für Schinkel unbedingt dazu.

5. Design für die Masse?

„Schinkel trägt ungemein dazu bei, dem Geschmack in“ allen Gewerben „eine bessere Richtung zu geben. Seine Ideen werden jetzt überall ausgeführt“. So schrieb Heinrich Weber 1830 im *Zeitblatt für Gewerbtreibende*.²⁷ Aber kann man diese Aussage eines Zeitgenossen wirklich so stehenlassen? Wie nachhaltig wirkte das Schinkeldesign tatsächlich? Oder war es lediglich ein sich bürgerlich gebender „Hof- und Staatsstil“, eine „Ästhetik von oben“, die, aus der Aristokratie und der offiziellen Sphäre des Staates kommend, allenfalls noch in die Lebenswelt des gehobenen Bürgertums einsickerte?²⁸ Tatsächlich beschäftigte sich Schinkel als Architekt herzlich wenig mit privatbürgerlichen Bauprojekten – das Feilnerhaus blieb da eine Ausnahme –, sondern eher mit Bauten des Staates sowie mit Um- und Neubauten für König Friedrich Wilhelm III. und dessen Nachkommen.

Das haben auch die Zeitgenossen durchaus wahrgenommen: Der englische Reisende John Loudon bemerkte 1829 bei einem Besuch der preußischen Hauptstadt angesichts der königlichen Bauten an der Straße Unter den Linden, dass es für jemanden, der getragen wird von der Idee gleicher, natürlicher Rechte für die Menschheit, es tatsächlich schwierig sei, diese Paläste, unabhängig von ihrer äußeren Schönheit, ohne ein Gefühl der Empörung,

²⁷ Heinrich Weber: „Beiträge zur Kenntnis der Gewerbsamkeit der Stadt Berlin; enthaltend eine übersichtliche Darstellung ihrer Fortschritte vor und seit dem Anfange des neunzehnten Jahrhunderts und des gegenwärtigen Zustandes derselben“, in: Heinrich Weber (Hrsg.), *Zeitblatt für Gewerbtreibende und Freunde der Gewerbe*, Jg. 3, 1830, S. 193–256, hier S. 244f. (bezogen auf die Tapezierkunst).

²⁸ Andreas Haus: *Karl Friedrich Schinkel als Künstler. Annäherung und Kommentar*, Berlin/München 2001, S. 309f.

oder des Widerwillens anzusehen, „without a feeling of disgust“.²⁹ Loudon sah darin eine feudale Herrschaftsarchitektur und damit ein Mittel der monarchischen Selbstdarstellung. Schinkels Design aber stammt eben genau aus derartigen Bau- beziehungsweise Einrichtungsprojekten des preußischen Königshauses. Schinkel daher lediglich als „Hofdesigner“ und „Beamtenkünstler“ abzustempeln, griffe jedoch zu kurz, denn gerade die Luxusproduktion galt nicht erst seit Schinkels Zeit als ein zentrales Movers der sich modernisierenden Wirtschaft. Auch ging es Schinkel um nichts weniger als den gesellschaftlichen Konsens, der durch im Sozialgefüge absinkendes Kulturgut realisiert werden sollte. Es war die von Schinkel geförderte frühe Massenproduktion, die den Luxus, der hier vorbildhaft zelebriert wurde, im Sinne des bürgerlichen Gleichheitsprinzips erschwinglich für viele machte: Schinkels normatives Design hat daher einigenden Charakter, es zielte in seiner Allgemeingültigkeit auf Einheit, Harmonie und Gemeinschaft der Nation.

Oft wird allerdings übersehen, dass Schinkels Wirken beileibe nicht auf Luxusgegenstände beschränkt blieb. Es gab zahlreiche, auch ganz banale Direktaufträge von Wirtschaftsunternehmen und selbst Privatpersonen. Derartiges hat sich allerdings kaum in einer nennenswerten Überlieferung niedergeschlagen und fand daher bis heute in der einschlägigen Forschung wenig Beachtung. Es gibt freilich versteckte Hinweise auf solche Bestellungen, so, wenn Schinkel im Mai 1828, gerade mit Rahmenentwürfen für Museumsbilder beschäftigt, in einem Schreiben notierte: „Auch laufen mir die Leute wegen neuer Zeichnungen dieser [Bilderrahmen-]Zwickel das Haus ein und mir fehlt alle Zeit davon noch mehr und wiederholt anzuzeigen.“³⁰ Es war die Masse solcher Gelegenheitsarbeiten, die Schinkel möglicherweise erst zu einer gewissen Breitenwirksamkeit verholfen hat und die uns dazu berechtigen könnten, sein Wirken sogar als volksnah zu bezeichnen.

Geringere Bedeutung als bisher angenommen hat dagegen wohl die von Schinkel gemeinsam mit Peter Beuth ab 1821 besorgte Herausgabe der *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*. Dieses Vorlagewerk gilt der Schinkelforschung seit vielen Jahrzehnten als Paradebeispiel für Schinkels erfolgreiche Bildungsarbeit auf dem Gebiet der Gewerbeförderung.³¹ Indessen war das aufwendige Druckwerk nicht für den freien Verkauf bestimmt;

²⁹ Zit. nach Schumann *Klassizismus* 2010 (Fußnote 20), S. 281.

³⁰ Geheimes Staatsarchiv Berlin PK, I. HA Rep. 137 II D Nr. 3 Generaldirektion der Staatlichen Museen, 1828–1829, fol. 1 Schreiben Schinkel an Waagen, 22. Mai 1828.

³¹ Stefanie Bahe: „Die Beuth/Schinkelschen Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker. Antike als Mittel der Wirtschaftsförderung?“, in: Manuel Baumbach (Hrsg.), *Tradita et Inventa. Beiträge zur Rezeption der Antike*, Heidelberg 2000, S. 355–366.

seine Distribution beschränkte sich auf einen überschaubaren Kreis. Es wurde lediglich als Belohnung an bestimmte Unternehmer, wie Feilner, abgegeben und an Interessierte, wie Goethe, oder auch an Institutionen und Bildungseinrichtungen im In- und Ausland. Es ist ein Prestigeprojekt des preußischen Wirtschaftsministeriums, dessen Nutzen für die Allgemeinheit begrenzt war, wie selbst Beuth im Jahr 1837 andeutete.³²

6. Eine Musterwohnung für die preußische Kunstindustrie

Zumindest ansatzweise mag ein prominentes Beispiel illustrieren, dass Schinkel die aus dem Kontext des preußischen Königshauses stammenden Bau- und Einrichtungsprojekte tatsächlich als eine Art Muster konzipierte, als Vorbilder, die abstrahlen sollten auf eine breitere Produzenten- und Konsumentenschicht: Es handelt sich um die sogenannte Kronprinzenwohnung im früheren Berliner Schloss. Dieses Projekt stand am Anfang eines reichlich zehn Jahre anhaltenden Zeitraumes, in dem Schinkel gleich mehrere prominente Einrichtungsaufträge für die preußischen Prinzen ausführte. In diesem Einrichtungs- beziehungsweise Möbel-Jahrzehnt entstand eine Vielzahl neuartiger, das preußische Kunstgewerbe prägender Designschöpfungen, darunter die Mencke'schen Kronleuchter aus Holzbronze, die bis heute zahlreich in den Museen und im Kunsthandel präsent sind.³³ 1825 setzte der Umbau von Schloss Glienicke ein, das dem Prinzen Carl gehörte, gefolgt von den Bauprojekten in dessen Berliner Palais (1826 bis 1829) und im Gebäude des früheren Generalkommandos Unter den Linden für Prinz Wilhelm und seine Gemahlin Augusta im Jahr 1828. Für Letzteren, den späteren deutschen Kaiser, wurde 1834/35 das Schloss Babelsberg bei Potsdam errichtet, etwa zeitgleich mit dem Umbau von Charlottenhof für den Kronprinzen Friedrich Wilhelm und dem Bau der damit in Verbindung stehenden Römischen Bäder zwischen 1833 und 1835.

Als Schlüsselprojekt im Bereich der angewandten Kunst kann jedoch die zwischen 1824 und 1827 erfolgte Einrichtung der aus acht Räumen bestehenden Wohnsuite für den Kronprinzen Friedrich Wilhelm (der spätere König Friedrich Wilhelm IV.), der in die Gestaltung eigene Ideen einbrachte, und dessen Gemahlin, die bayerische Prinzessin Elisabeth, im Berliner

³² Peter Beuth: „Vorwort“, in: *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker. Hg. von der Königl. technischen Deputation für Gewerbe, Fortsetzung. Zweiter Theil*, Berlin 1837, S. VI f.

³³ Jan Mende: *Holzbronze-Leuchter der Berliner Fabrik Carl August Mencke*, in: *Light and Glass. European Society and Documentationcentre for Chandeliers, Light and Lighting*, www.lightandglass.de (eingestellt am 9. September 2013).

Schloss gelten. Wie üblich bei solcherart hochrangigen Aufträgen, hatte Schinkel jedes Einrichtungsdetail bis in die Muster der Möbelbezugsstoffe hinein selbst entworfen. Er fasste dieses Projekt als Experimentierfeld auf, um neue Technologien und Werkstoffe zu erproben, darunter (noch) die Holzbronze, mehr jedoch den neuartigen Zinkguss. Nach Fertigstellung des Appartements aber hat, wie sich nach neueren Veröffentlichungen jetzt zeigt, das preußische Gewerbe die einzelnen Raumkreationen, darunter den Teesalon und den Sternsaal, offensichtlich als eine Art Musterwohnung aufgenommen und verwertet.³⁴

Am Beispiel Feilners lässt sich durch jüngste Untersuchungen zeigen, dass hier, ganz unabhängig vom ursprünglichen Kontext, Schinkel'sche Entwurfsdetails zu eigenen, privatgewerblichen Zwecken quasi recycelt wurden. Einige Beispiele mögen das illustrieren:

1. Zum einen sind es die freiplastischen Erotenpaare, die, modelliert von Friedrich Tieck, als Konsolenträger im Teesalon des Kronprinzen dienten, ein Figurenmotiv, das bis zu Michelangelos Ausmalung der Sixtinischen Kapelle zurückreicht.³⁵ Angeregt von Tiecks Eroten nahm Feilner zwei leicht modifizierte Erotenpaare in sein Sortiment auf.³⁶ Sie zierten fortan Kamingewände und dienten als Gartenfiguren.

2. Beinahe deckungsgleich übernahm die Tonwarenfabrik das Modell eines reizvollen Supraportenreliefs im Sternsaal³⁷, um es auf die Außenwand einer Badewanne zu applizieren. Derartige, aus Ton gebrannte und glasierte Wannen gehörten zu den exklusivsten und teuersten Produkten Feilners.³⁸ Sie fanden insbesondere in England Abnehmer, da Derartiges europaweit sonst nicht zu haben war.

³⁴ Zur Wohnung des Kronprinzenpaares siehe Jörg Meiner: *Wohnen mit Geschichte. Die Appartements Friedrich Wilhelms IV. von Preußen in historischen Residenzen der Hohenzollern*, Berlin/München 2009, S. 21–80; Eva Börsch-Supan *Schinkel* 2011 (Fußnote 24), S. 401–467; Fabian Hegholz: *Die Wohnung Friedrich Wilhelms IV. im Berliner Schloss*, Berlin/München 2017.

³⁵ Börsch-Supan *Schinkel* 2011 (Fußnote 24), S. 430f.

³⁶ Mende *Tonwarenfabrik* 2013 (Fußnote 2), Kat. D28/D29.

³⁷ Hegholz *Wohnung* 2017 (Fußnote 34), S. 54f. Dort auch das Beispiel einer dänischen Adaption dieses Supraportenreliefs.

³⁸ Badewannen dieser Ausführung befinden sich heute im Jenischhaus in Hamburg-Altona und im Casino von Schloss Glienicke, Berlin, siehe Jan Mende *Tonwarenfabrik* 2013 (Fußnote 1), Kat. C9/C10.

3. Ein ganzer Vorrat an figürlichen Medaillons erschloss sich am Deckenspiegel des Sternsaales.³⁹ Diese antike Vorbilder zitierenden Reliefs finden sich mehrfach als Ofenmedaillons bei Feilner.⁴⁰

4. Schließlich nutzte Feilner auch die Rechteckplatten mit filigranen Volutenkompositionen, die diesen Medaillons an der Decke des Sternsaals zwischengeschaltet waren, so für großformatige Flachreliefs an Kachelöfen.⁴¹

5. Feilner übernahm selbst noch die Kassettenreliefs an der Tür des Speisezimmers, die im Original aus Zinkguss bestanden, gefertigt von Moritz Geiß.⁴²

Diese Beispiele ließen sich sogar noch fortsetzen. Deutlich wird, dass das Appartement des Kronprinzenpaares, in stärkerem Maße als bisher bekannt, als eine Art Musterwohnung rezipiert wurde. Das Bemerkenswerte daran ist, dass diese dekorativen Elemente eben nicht von Schinkel explizit für Feilner entworfen, sondern von Letzterem lediglich zweitverwendet worden waren. Das jeweilige Detailmotiv wurde aus dem Kontext isoliert und zu eigenen, kommerziellen Zwecken anverwandelt. Diese Beispiele machen deutlich, wie subtil Schinkels Design material- und technikübergreifend sein konnte, wie umfassend es einsetzbar war, und sie zeigen darüber hinaus, dass dieses Design, wie hier, quasi durch die Hintertür in das Sortiment der auf ihrem Gebiet führenden Unternehmen einfließen konnte.

7. Der Berliner Ofen als Erfolgsmodell

So exemplarisch wie detailliert kann am Beispiel Feilners offengelegt werden, dass Schinkel mit seinem Design tatsächlich das Warensortiment einzelner Unternehmen dominieren konnte, ja, dass es diesem Architekten sogar gelang, das zumeist auf den höfischen Kontext zugeschnittene, exklusive Formgut in der Mitte der Gesellschaft zu verankern. So fand das Modell des profanen Berliner Kachelofens eine geradezu ständeübergreifende Verbreitung bis in die Wohnräume des im Entstehen begriffenen Industrie-proletariats hinein (Abb. 2). Gemeinsam mit Feilner hatte Schinkel diesen Ofentyp um das Jahr 1810 entwickelt, und zwar für einen höfischen Kon-

³⁹ Hegholz *Wohnung* 2017 (Fußnote 34), Taf. 28–30.

⁴⁰ Beispiele bei Mende *Tonwarenfabrik* 2013 (Fußnote 2), u.a. Kat. F51/1, F51/3, F53.3 (rechts), F54/41.

⁴¹ An einem Kachelofen im Residenzschloss in Altenburg/Thüringen, siehe Mende *Tonwarenfabrik* 2013 (Fußnote 2), Kat. A68.

⁴² Hegholz *Wohnung* 2017 (Fußnote 34), S. 52ff., Abb. 13–17.

text, wahrscheinlich sogar für Königin Luise.⁴³ Hinzu kommt, dass die Feilner'schen Produkte auch für Kundschaft außerhalb Preußens interessant waren, und der Berliner Ofen sich dort, also vor Ort, quasi von oben herab etablieren konnte: Nicht nur die Fürstenhöfe in Hannover, Braunschweig, Kassel, Schwerin und Neustrelitz, Meiningen, Gotha und Weimar, selbst in München und Dresden erwarben Berliner Öfen von Feilner. Auch das wohlhabende Bürgertum in Hamburg, Frankfurt am Main oder Danzig hatte Bedarf daran. Die Nachfrage nach solchen Öfen sorgte dafür, dass dieser Ofentyp wiederum von ortsansässigen Töpfern kopiert wurde. Wir haben hier also den aufschlussreichen Fall vor uns, dass sich Schinkel'sches Produktdesign sowohl über soziale als auch topografische beziehungsweise politische Grenzen hinweg in weiten Teilen Deutschlands etablieren und sogar ältere Modellformen lokalen Zuschnitts verdrängen konnte. Indem sich Schinkels Design sogar aus dem Kontext des ursprünglichen Herstellers löste und deutschlandweit viele Nachahmer fand, erfüllte sich die Intention von der umfänglichen Breitenwirksamkeit guten Designs.

Dieser Berliner oder auch Feilner'sche Kachelofen ist ein künstlerischer wie technischer Geniestreich. Denn es gehörte zweifellos Mut dazu, einen derart minimierten Entwurf vorzulegen und umsetzen zu lassen, um dem bis dahin recht behäbigen altväterlichen Zimmerofen eine geradezu revolutionär moderne Gestalt zu geben. Um 1800 waren selbst noch in den großen Städten spätbarocke Ofenformen üblich, auch wenn es bereits klassizistische Denkmalöfen gab und die mit diesen verwandten Ofenmodelle in Podest- beziehungsweise Altarform, die üblicherweise Gefäß- und Figurenaufsätzen trugen. Bei diesen Modellen ist die antikisierende Umkleidung des Funktionsgegenstandes die Regel gewesen. Im Vergleich damit verblüfft der Berliner Kachelofen durch die Radikalität, mit der Form und Dekor zugunsten der Funktionalität reduziert wurden. Indem Schinkel den modernen Gebrauchsgegenstand Ofen in eine einfache, funktionsbetonte Kasten- beziehungsweise Blockform kleidete, verzichtete er auf die gängige Praxis, antike Muster funktional für neue Zwecke umzudeuten. Doch wendete er konsequent das Prinzip der als vorbildlich geltenden griechischen, sprich attischen Schlichtheit an: Senkrechte Umrisslinien betonen bei aller Blockhaftigkeit die Vertikalität, Friese und Leisten schneiden horizontal die glatten Kachelflächen. Das Ergebnis sind gerade Linien und rechte Winkel. Das monochrome Weiß der perfekt ausgeführten Kachelglasur klärt die Formen und macht den Blick frei auf das Ganze. Zwischen oben und unten ist die Beziehung

⁴³ Jan Mende: „Der Berliner Kachelofen. Ein Erfolgsmodell in Preußen“, in: P. Betthausen, F.-L. Kroll (Hrsg.), *Kunst in Preußen. Preußische Kunst? (Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte, NF, Beiheft 13/1)*, Berlin 2016, S. 233–251.

ausgewogen, weil die leicht ausgestellte Basis optisch das Gesamtgebilde stabilisiert und zum Fußboden vermittelt. Demgegenüber schließt die architektonisch aufgefasste Krone und der meist nur als monochromes Schmuckband ausgeführte Fries den Ofen nach oben hin ab. Beides, Fries und Krone, bieten dem Auge des Betrachters optische Ruhepunkte. Der Fries zitiert zudem antikes Dekorationsvokabular und verankert damit die ansonsten stilistisch autonome Gesamtform im ästhetischen Kontext jener Zeit.

Diesen Ofen konnte sich prinzipiell jedermann leisten. Und das ist das eigentliche Phänomen des Berliner Ofens: seine quasi demokratisierte Formgebung! Ganz im Sinne Schillers, der die „wahre ästhetische Freyheit“⁴⁴ der Form schätzte, nämlich direkt „auf das Ganze des Menschen“ zu wirken, kam die künstlerische Gestaltung potenziell allen Mitgliedern der Gesellschaft zugute. Doch wenn alle, also König, Kaufmann und Tagelöhner, gleich ob in Hamburg, Berlin, München oder Weimar, dasselbe Ofenmodell zu Hause stehen hatten, wie funktionierte dann noch standesspezifische Distinktion in Fragen des Konsums? Gerade weil die Form keine sozialen Abgrenzungsmöglichkeiten mehr bot, kamen zweitrangige Faktoren ins Spiel, die vor allem die Materialität und eine sehr differenzierte Ausführungsqualität der Oberfläche betrafen. Kurz, am Ende war es der Preis, der Arm und Reich auseinanderhielt. Die im Verhältnis zur Form als sekundär aufgefasste Materialität diente lediglich als Konzession an die Spielregeln der Standes- und Besitzumshierarchie.

Die folgende Zusammenstellung⁴⁵ der Ausführungsqualitäten und der in Reichstalern benannten Kosten deutet an, wie enorm hoch die Preisspanne für ein und dasselbe Grundmodell eines Ofens sein konnte:

Berliner Ofen mit einfacher Schwarzglasur	27 Rt.
Berliner Ofen mit manganvioletter oder kupferfarbener Glasur	32 Rt.
Berliner Ofen mit „ordinärer“ Weißglasur	40 Rt.
Berliner Ofen mit „Feinweiß“-Glasur	45 Rt.
Berliner Ofen mit „Feinweiß“-Glasur und emaillebemaltem Fries	75 Rt.
Berliner Ofen mit „Feinweiß“-Glasur und Enkaustik-Fries	90 Rt.
Berliner Ofen mit „Feinweiß“-Glasur und Goldbemalung	125 Rt.
Berliner Ofen mit „Feinweiß“-Glasur und Poliergold-Bemalung	225 Rt.

⁴⁴ Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Mit den Augustenburger Briefen*, hrsg. v. Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2000, S. 92 (23. Brief) und 115 (27. Brief).

⁴⁵ Die Aufstellung basiert auf den Katalogangaben bei Mende *Tonwarenfabrik* 2013, S. 298–477.

Die Auflistung zeigt eine ganze Palette verschiedener Glasuren und Dekorationsarten, aus der sich eine enorme preisliche Spannweite ergab – zwischen der feinweiß glasierten und vergoldeten Luxusversion, die der König oder Großherzog für 225 Taler kaufte, und dem ganz einfachen Stubenofen mit ordinärer Schwarzglasur zu lediglich 27 Talern, der die Tagelöhnerwohnung wärmte. Und doch ist es immer dasselbe Design!

8. Schinkels Großfabrikanten

Für die Umsetzung seiner kunstgewerblichen Entwürfe war Schinkel auf die einschlägigen Unternehmen Berlins und Potsdams angewiesen. Ihm stand indessen kein großes Möblierungs- und Einrichtungshaus zur Verfügung, wie in Wien, wo Joseph Ulrich Danhauser 1814 ein höchst erfolgreiches, halb Europa belieferndes Unternehmen dieser Art etabliert hatte: Danhausers Möbel und Ausstattungselemente konnten als ganzes Ensemble per Katalog bestellt werden. Zwar gab es in Berlin⁴⁶, auch in Hamburg⁴⁷, ähnliche Bestrebungen, doch war diesen kein dauerhafter Erfolg beschieden. Daher musste Schinkel auf die marktführenden Unternehmer ihrer jeweiligen Branche zurückgreifen. Bei ihnen handelte es sich gewöhnlich um innovative Persönlichkeiten mit umfangreichen technologischen und auch künstlerischen Kenntnissen, mitunter besaßen sie selbst den Titel eines „Akademischen Künstlers“ bei der Preußischen Akademie der Künste. Diese Unternehmer waren im Beamten- und Künstlermilieu bestens vernetzt; manche von ihnen besaßen ausgezeichnete Kontakte bis in das persönliche Umfeld des Königs hinein.

Diese Fabrikbesitzer vom Schlage Feilners verfügten nicht zuletzt aufgrund ihres selbsterworbenen Wohlstandes über ein gewisses gesellschaftliches Renommee und hatten einen sozialen Status inne, der sie vielleicht nicht mit Schinkel gleichziehen ließ, der aber doch Tendenzen der Kollegialität förderte. Anders als die kleingewerblichen, mehrheitlich zünftig geprägten Handwerksmeister sammelten sie sich unter dem Schutzschirm des staatlichen Industrialisierungsbeauftragten Peter Beuth, der seinen Amtssitz in der

⁴⁶ Zur Kunst-Waren und Möbelfabrik von Friedrich Wichmann siehe Matthias Hahn: *Schauplatz der Moderne. Berlin um 1800 – ein topographischer Wegweiser*, Hannover 2009, S. 260–271.

⁴⁷ Zur Hamburger Tapeten- und Möbel-Fabrik Masson & Ramée siehe Bärbel Hedinger, Julia Berger (Hrsg.): *Joseph Ramée. Gartenkunst, Architektur und Dekoration. Ein internationaler Baukünstler des Klassizismus*, München/Berlin 2003, S. 175f.

Technischen Deputation in der Berliner Klosterstraße hatte.⁴⁸ Hier befanden sich das von eben diesem geleitete Gewerbeinstitut und der Preußische Gewerbeverein, dem er ebenfalls vorstand. Es sind genau jene drei Institutionen, in die auch Schinkel eingebunden war, als Kommissionsmitglied und Gutachter beispielsweise. Die gegenseitige, auch institutionelle Durchdringung von Privatwirtschaft, Staat und Kunst wird hier besonders deutlich.

Zu den von Schinkel geförderten Unternehmen gehörte jenes von Moritz Geiß, der die Zinkgusstechnologie in Berlin etablierte und verfügbar machte für deren Anwendung in Kunst und Architektur. Ferner wäre George Hossauer zu nennen, der berühmte Goldschmied mit seiner ausgedehnten Gold- und Plattierfabrik.⁴⁹ Oder der Seidenfabrikant George Gabain, der die Stoffbezüge zu Schinkels Möbeln lieferte und die Seidentapeten für Innenausstattungen – Schinkel hat eine Zeit lang in dessen Haus gewohnt.⁵⁰ Mit dieser Firma in Zusammenhang stehen die Brüder Gropius, die neben dem Panorama, an dem Schinkel zeitweilig beteiligt war, auch einen Betrieb für Bauornamente aus sogenannter Steinpappe unterhielten. Die Holzbronzefabrik von Carl August Mencke ist hier aufzuzählen, ebenso wie die Bronzefabrik von Werner & Neffen und – hier wird die Grenze zum Handwerksmeister wieder fließender – der Steinmetz Christian Gottlieb Cantian, in dessen Haus das „geistige Berlin“ ein und aus ging. Ein Sonderfall sind die von Beamten geführten Staatsbetriebe KPM und die Königliche Eisengießerei, die dem künstlerischen Einfluss Schinkels viel selbstverständlicher unterworfen waren.⁵¹

Schinkel förderte die genannten Unternehmen besonders; als „Leuchttürme“ sollten sie vorbildhaft Geschmackvolles verbreiten. Attraktiv waren diese Betriebe für ihn aber vor allem dann, wenn sie sowohl Massenprodukte anboten als auch das Luxus- und Kunstsegment bedienten. Es ist diese Kom-

⁴⁸ Christiane Brandt-Salloum, Reinhart Strecke, Michaela Utpatel: *Klosterstraße 36. Sammeln, Ausstellen, Patentieren. Zu den Anfängen Preußens als Industriestaat*, Ausstellungskatalog, Berlin 2014.

⁴⁹ Einen Überblick über diese Gruppe von Fabrikunternehmern gibt Angelika Wesenberg: „Schinkel, Beuth und die Gewerbeförderung in Preußen“, in: *Karl Friedrich Schinkel 1781–1841*, Ausstellungskatalog, Berlin 1982, S. 255–286. Vgl. auch Nadine Rottau: „Schinkel der Moderne. Gewerbeförderung und Design“, in: Hein-Th. Schulze Altappenberg, Rolf H. Johansen, Christiane Lange (Hrsg.), *Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie*, Ausstellungskatalog, München 2012, S. 227ff.

⁵⁰ Sybille Einholz: „Das Musterbuch Gabain. Eine Fundgrube“, in: Dorothee Haffner, Katharina Hornscheidt (Hrsg.), *Intelligente Verbindungen. Stoffmuster im Fokus. Renaissance und Rezeption*, Tagung in Berlin 11. Oktober 2013, Berlin 2015, S. 42–65.

⁵¹ Vasilissa Pachomova-Göres: „Schinkels Wirken für die königliche Porzellanmanufaktur Berlin“, in: *Forschungen und Berichte der Staatlichen Museen zu Berlin*, Bd. 25, Berlin 1985, S. 154–167; Elisabeth Bartel (Hrsg.), *Die Königliche Eisen-Gießerei zu Berlin, 1804–1874*, Ausstellungskatalog, Berlin 2004.

bination von künstlerisch anspruchsvoller Qualitätsarbeit mit den auf große Stückzahlen angelegten seriellen Fertigungsmethoden und modernen Reproduktionstechnologien, die ihm zukunftsweisend erschien. Denn nicht zuletzt durch Maschineneinsatz verband sich hier, wie Goethe es formulierte, „die größte Genauigkeit [...] mit der größten Schnelligkeit“.⁵² Derartige frühindustrielle Verfahren, mit denen nicht zuletzt plastische Kunstwerke seriell vervielfältigt werden konnten, markieren den enormen Umbruch in der damaligen Kunstpraxis – mit allen Konsequenzen, die sich daraus noch heute für die Definition eines Originalwerkes ergeben.⁵³ Schinkel hegte eine Vorliebe für normierende Gusstechniken und standardisierte Presstechnologien, da sie die Risiken klein hielten, die sich, abhängig vom Können des Einzelnen, aus den Unwägbarkeiten der individuellen Handarbeit ergaben. Die schon 1797 geäußerte Kritik Goethes an den „mechanischen Künstlern“ und ihren Vervielfältigungstechnologien – das 1.000ste Werk ist wie das erste und es „existieret am Ende auch tausendmal“⁵⁴ – wurde von Schinkel ins absolut Positive gekehrt: Moderne Technologien, bei der sich „die Arbeit über das Handwerksmäßige erhebt“⁵⁵, führen „auf leichtere Weise“ zum Ziel und machen das Kunstwerk selbst preiswerter; Kunst würde dadurch verfügbar auch für jene, die bislang nicht daran Teil haben könnten. Derweil aber „dem Gewerbe, durch eine leichte treue Vervielfältigung des Kunstwerkes, dessen allgemeine Verbreitung unter alle Klassen möglich wird“, wie Schinkels Freund Beuth dazu notierte, verlagere sich freilich die Tätigkeit des Künstlers mehr auf „das Geistige der Produktion“.⁵⁶ Deutlich wird hier, wie im Gefolge der beginnenden industriellen Revolution sich auch die Kunstpraxis im Wandel befand. Prinzipiell galt nun jedes Kunstwerk, dass von einer durch den Künstler-Urheber autorisierten Werkstatt gefertigt wurde, auch das seriell reproduzierte, als Original – die Eigenhändigkeit des Künstlers galt nicht mehr länger als Wertmaßstab.⁵⁷ Diese neuen Konstellationen

⁵² Zit. nach Johann Wolfgang von Goethe: „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre“, in: *Johann Wolfgang von Goethe. Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 14, 9. Aufl., München 1998, S. 7–269, hier S. 13.

⁵³ Bernhard Maaz: „Den denkenden Geist zu beschäftigen“. Skulptur in Deutschland vom Frühklassizismus zum Realismus“, in: Andreas Beyer (Hrsg.), *Klassik und Romantik (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland)*, Bd. 6), München/Berlin/London/New York 2006, S. 281–303, hier S. 290.

⁵⁴ Zit. nach Johann Wolfgang von Goethe: „Kunst und Handwerk“ (Handschrift aus dem Nachlass, entstanden nach dem 15.9.1797), in: *Johann Wolfgang von Goethe, Schriften zur Kunst (DTV)*, Erster Teil, München 1962, S. 67–70, hier S. 69.

⁵⁵ Geheimes Staatsarchiv Berlin PK, I.HA Rep. 93B Ministerium der öffentlichen Arbeiten, Nr. 2520 betreffend den Neubau der Friedrichs-Werderschen Deutschen und Französischen Kirchen in Berlin 1824–1830, fol. 146–150 Schreiben der Oberbaudeputation (unterzeichnet von Eytelwein, Schinkel u.a.) an das Ministerium des Inneren, 15. Juli 1829.

⁵⁶ Zit. nach Tilmann Buddensieg: „Englisches ‚Maschinenwesen‘ und preußischer ‚Gewerbefleiß‘. Goethes Blick auf Wedgwood, Beuth und Schinkel“, in: *Die Grenzen sprengen. Edzard Reuter zum Sechzigsten*, Berlin 1988, S. 257–288, hier S. 277.

⁵⁷ Maaz *Skulptur* 2006 (Fußnote 53), S. 290.

tionen bezogen sich allerdings nicht nur auf die Fertigung von Kunstwerken. Denn selbst massenhaft produziertes Gebrauchsgut, Haushaltsgeschirr beispielsweise, erhielt durch den dem Design zugrundeliegenden Künstlerentwurf das Flair von Exklusivität.⁵⁸ Der Künstler selbst wurde zur „Marke“, die Verkaufserfolge generiert. Dabei spielte keine Rolle, wie oft das Werk reproduziert wurde, und auch dessen Materialität und Dimensionierung schien durchaus nebensächlich. Da dem Designentwurf ohnehin der Rang eines Kunstwerkes zukam, billigte man ihm per se eine gewisse Ungebundenheit zu. Entwurfstransfer über Material- und Technologieschranken hinweg sind denn auch ein Charakteristikum des Schinkel'schen Schaffens. Bedeutsam war selbst noch in der zweckfremden Miniaturfassung, man denke an die Tieck'schen Rossebändiger vom Alten Museum als Briefbeschwerer⁵⁹, die Referenz auf den Künstler und mitunter auf den Anlass und den Ort, für den das Ursprungsmodell entworfen worden war.

9. Kandelaber nach Baukastenprinzip

In Hinsicht auf die Affinität Schinkels für industrielle Produktionsverfahren ist zu fragen, ob er seinerseits in seinen Entwürfen Rücksicht genommen hat auf die Bedürfnisse einer bereits industriell produzierenden Fabrik. Lässt sich bei ihm so etwas wie das Baukastenprinzip erkennen oder auch ein Effizienzdenken, das sich beispielsweise im Recyceln bereits vorhandener Entwurfsleistungen zu erkennen gibt? Und tatsächlich lässt sich das an den Produkten der Feilner'schen Tonwarenfabrik trefflich verdeutlichen. Ein schönes Beispiel dafür ist der berühmte Schinkelkandelaber aus Terrakotta, erstmals ausgeführt im Sommer 1824 in der Fabrik Feilner (Abb. 3). Entworfen von Schinkel, geht das Modell gemeinschaftlich auf den Bildhauer Wichmann, der die figürlichen Arbeiten schuf, und den Töpfergesellen Ferdinand Hanisch zurück.⁶⁰ Es handelt sich um einen elegant ausproportionierten, antikisierenden Kandelaber auf dreieckigem Grundriss mit mehrfach unterteiltem Schaft und aufgesetzter Schale. Er ist aus sieben Einzelteilen zusammengefügt, gliedert sich aber in insgesamt neun Zonen, die klar voneinander geschieden jeweils architektonisch, figürlich oder ornamental gestaltet sind und dabei aufeinander aufbauen. Inhaltlich zeigt sich eine angedeutete Symbolik mit den Sphingen an der Sockelplatte, die für

⁵⁸ Am Beispiel von Flaxmans Arbeiten für die Steingutfabrik Wedgwood erläutert bei David Bindman: „Das Umreißen einer Idee. Ein künstlerischer Neubeginn“, in: Maraike Bückling, Eva Mongi-Vollmer (Hrsg.), *Schönheit und Revolution. Klassizismus 1770–1820*, Ausstellungskatalog, Frankfurt/M. 2013, S. 191–196, hier S. 193.

⁵⁹ Elisabeth Bartel, Annette Bossmann (Hrsg.): *Eiserne Zeiten. Ein Kapitel Berliner Industriegeschichte*, Ausstellungskatalog, Berlin 2007, Abb. 121.

⁶⁰ Mende *Tonwarenfabrik* 2013 (Fußnote 2), Kat. C1-C7.

das Rätsel des Lebens stehen könnten, für den Tod gar, über die drei darüber liegenden Bildfelder, die Nike als opfernde Stiertöterin, Grabbekränzerin und Gespannführerin zeigen, und damit möglicherweise anspielen auf tätiges Dasein und Verankerung in der Zeit, auch auf Religion vielleicht.⁶¹ Die Akanthusblattzone mag für sprossendes Pflanzenleben stehen und die drei tanzenden Mädchen als Horen gelten, die das Weltgefüge symbolisieren. Die Schwäne ganz oben, direkt unter der Schale, wären dann als Poesie erklärbar, als das Schöne schlechthin.

In der Forschung gilt der Entwurf zu diesem Modell bis heute als sozusagen aus einem Guss stammend. Nun stellte sich jüngst heraus, dass die bekrönende Schale schon Jahre vorher, ausgestattet mit einem Fuß, als Aufsatzschale in Gebrauch war.⁶² Sie befand sich schon vor 1820 im Modellbestand der Feilnerfabrik – Schinkel hat also ein älteres Detail wiederverwendet, indem er diese Schale gekonnt der Gesamtform organisch und proportional einordnete. An diesem Kandelaber fällt noch mehr auf: Die Sphingen an den Basisecken finden sich nämlich in identischer Form und Größe auch an einem Feilner'schen Ofenmodell wieder.⁶³ Für die ausführende Fabrik bot sich in einem solchen Fall die Gelegenheit, eine bereits vorhandene Form kostenfrei wieder einzusetzen. Auf diese Weise waren herstellerseitig Modellier- beziehungsweise Bildhauerkosten einzusparen. Auf Seiten Schinkels handelt es sich schlichtweg um Entwurfs-effizienz, so, wenn er das Sphinxmotiv in den 1820er-Jahren ohnehin gern auch in anderen Zusammenhängen eingesetzt hat, wie an einem Modell eines Armlehnsessels für die Kronprinzenwohnung im Berliner Schloss.⁶⁴ Von diesem Schinkel'schen Ofen aber führt die Spur weiter zum Modell eines Terrakottakamins. Eines dieser Exemplare hat sich in den Römischen Bädern bei Charlottenhof/Potsdam erhalten; es weist im Sturz einen formgleichen Mädchenkopf auf – das flachreliefierte Gewände und der Sturz des Kamins ist ganz sicher Schinkels Kreation.⁶⁵

Diese Aufzählung ließe sich übrigens mühelos weiterführen, was deutlich macht, dass ein ganzes Gestaltungsprinzip dahintersteht: Schinkel setzte das einmal Entwickelte auch in anderen Kontexten ein und dies durchaus im Sinne des Baukastenprinzips, das auf der prinzipiellen Austauschbarkeit der Einzelelemente basiert. Schinkel arbeitete material- und technologieübergreifend, gleiches Formenvokabular taucht in den verschiedensten Werk-

⁶¹ Ausstellungskatalog *Schinkel* 1981 (Fußnote 17), S. 322.

⁶² Mende *Tonwarenfabrik* 2013 (Fußnote 2), Kat. B15, Abb. 41.

⁶³ Mende *Tonwarenfabrik* 2013 (Fußnote 2), Kat. A67.

⁶⁴ Ausstellungskatalog *Schinkel* 1982 (Fußnote 49), Kat. 354, 359.

⁶⁵ Mende *Tonwarenfabrik* 2013 (Fußnote 2), Kat. A59, Abb. 118.

stoffen und unterschiedlichsten Verwendungen auf. Dieser offensichtliche Drang des Entwurfskünstlers zur Standardisierung und Wiederholbarkeit ist ein Reflex auf die Erfordernisse der industriellen Warenproduktion, auf effektive Serienfertigung und massenhafte Reproduktion. Jenseits der Produzentensphäre, auf der Käufer- und Konsumentenseite aber hat das etwas mit Wiedererkennung zu tun. Schinkels normatives Design ist wie eine Art Netz zu verstehen, das vereinheitlichend über die Gegenstandswelt geworfen zur ästhetischen Matrix selbst noch der frühen Massenproduktion wurde. Andreas Haus hat 2001 sogar von der Egalität und von der Allgemeinverbindlichkeit des Schinkelstils gesprochen, vom „zierlich klingenden Fluidum“ der immer gleichen antikisierenden Dekorformen.⁶⁶ Einer totalen Uniformität der Dingwelt aber stand, wie am Beispiel des Berliner Kachelofens gezeigt, das sich in einer ausdifferenzierten Produktqualität und -materialität widerspiegelnde Sozialgefälle der Konsumenten entgegen.

10. Avantgarde und Mainstream

„Herr Schinkel hat viel Geschmack und Talent für die Malerei und das Dekorative; er ist ein Mann von großen Verdiensten, aber es fehlt ihm das Wesentliche, um ein guter Architekt zu sein,“ schrieb Schinkels Berufskollege in Paris, Jacob Ignaz Hittorff, einmal.⁶⁷ Das war überspitzt formuliert, zeigt jedoch, als wie konstitutiv die Zeitgenossen Schinkels Designentwürfe im Verhältnis zu dessen Gesamtschaffen bewertet haben. Und auch wir können erkennen, dass uns mit diesen Entwurfsarbeiten einige Mittel in die Hand gegeben sind, um Schinkel als Künstler besser verstehen zu können. Dabei hat Schinkel sich selbst als Architekt definiert, der Entwürfe für das Produktdesign als wohl minderwichtige Gelegenheitstätigkeiten empfand, beispielsweise, wenn es um ein „Paar Meubles“ ging, denn „darüber lassen sich leicht mehrere leichte und doch dabei verständliche Entwürfe machen, auch hängt da von der Wahl dieser oder jener Form so viel nicht ab“.⁶⁸ Selbst aber noch in diesen Arbeiten strebte er nach einer gewissen Allgemeingültigkeit, was das Klassisch-Beruhigte, Glatte und eben auch Problementhobene des Schinkel'schen Designs erklärt. Dabei bewahrten ihn seine enorme Schaffenskraft, sein Innovationsgeist und sein künstlerischer Anspruch da-

⁶⁶ Haus *Schinkel* 2001 (Fußnote 28), S. 310.

⁶⁷ Zit. nach Christoph von Wolzogen: *Karl Friedrich von Wolzogen. Unter dem bestirnten Himmel*, Frankfurt 2016, S. 438.

⁶⁸ Aus einem Schreiben Schinkels an den Berliner Theaterintendanten Brühl, 14. Februar 1818, zit. nach Felix Hasselberg: *Unbekannte Briefe von und an Schinkel*, in: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins* 48, 1931, H. 1, S. 25–28, hier S. 26.

vor, sich mit gefälligen, leicht konsumierbaren Arbeiten zur Beliebigkeit der Publikumsgunst herabzulassen.

Schinkel hat in seinen kunstgewerblichen Entwürfen den für seine Epoche so bedeutsamen Ausgleich zwischen Zweckrationalität, Moral und Schönheit gesucht. Ausgestattet mit dem Optimismus einer idealistischen Geschichtsauffassung und der eigenen Verpflichtung, sein Können in den Dienst der ästhetischen Erziehung des Menschen zu stellen, fühlte er sich der Allgemeinheit verpflichtet und weniger den davon abgespaltenen, privaten Eigeninteressen. Als oberster Staatskünstler Preußens war Schinkel ebenso an der legitimierenden Selbstdarstellung der Monarchie beteiligt wie an der lebendigen Ausgestaltung einer modernen bürgerlichen Gesellschaft. Auf dem Gebiet der angewandten Kunst suchte er dem ästhetischen Wildwuchs der Frühindustrialisierung ein staatlich protegiertes und bildungsschweres Designprogramm entgegenzustellen. In der Berufung auf das überzeitliche Ideal der Antike hegte er die Hoffnung, die die moderne Konsumgesellschaft in Gang haltenden Moden einzuhegen und damit selbst einer permanenten, auf das zwanghaft Spektakuläre setzenden Erneuerung gegenzusteuern. Aber: Unter solchen dem Konsens verpflichteten Prämissen blüht Avantgarde gewöhnlich schlecht. Die harmonisch durchproportionierte Schönheit der Schinkel'schen Designschöpfungen gründet letztlich auf dem Willen, das Auseinanderstrebende der eigenen Gegenwart zusammenzuhalten durch den Rückgriff auf Vergangenes, und fixe Bezugspunkte zu setzen im Strom des beständigen Wandels. Keineswegs hängt dem „Schinkelstil“ dadurch zwangsläufig etwas Konservatives an und es macht ihn auch nicht selbst zum Mainstream. Es schränkte dessen Potenziale jedoch zweifellos ein. Und so sind es weniger seine Prunkmöbel für die Aristokratie, die sich in der Folgezeit als wegweisend erwiesen, als seine Gebrauchsmöbel, denen er eine ganz eigene, funktionsorientierte Gestalt gab.⁶⁹ Die formale und materielle Reduktion eines Tafelstuhls beispielsweise und dessen technisch perfektionierte, aufs Serielle ausgerichtete Herstellung, weist bereits konsequent in die Moderne des 20. Jahrhunderts.⁷⁰ Und es ist symptomatisch, dass dem patriotischen Kollektivsymbol der mit deutschen Vereinigungsutopien verknüpften, antinapoleonischen Befreiungskriege, dem *Eisernen Kreuz*, ein Entwurf Schinkels zugrunde lag,

⁶⁹ Johannes Sievers machte 1950 auf einen bürgerlichen Gebrauchsmöbelstil aufmerksam, den Schinkel ausgeprägt hätte, siehe Johannes Sievers: *Die Möbel (Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk Bd. 6)*, Berlin 1950, S. 20. Ähnliche Beobachtungen lassen sich für das Verhältnis von Schinkels Hofbauten einerseits und den Staats- beziehungsweise Wirtschaftsbauten (Bauakademie!) machen, vgl. Reinhart Strecke: *Schinkel oder Die Ökonomie des Ästhetischen*, Berlin 2017.

⁷⁰ Bärbel Hedinger, Julia Berger (Hrsg.): *Karl Friedrich Schinkel. Möbel und Interieur*, Ausstellungskatalog, München/Berlin 2002, Kat. 28.

der hier freilich eine Idee seines Königs aufgriff. Diese Tapferkeitsauszeichnung konnte jeder Militärangehörige erhalten, ganz unabhängig von seiner Zugehörigkeit zu einer bestimmten Sozialschicht.⁷¹ Schinkels *Eisernes Kreuz* ist ein Vehikel egalitärer Gesellschaftsvisionen im Kleid eines massenwirksamen Designs.

11. Ausblick

Wir befinden uns heute, ebenso wie Schinkel vor 200 Jahren, in einer Umbruchsituation mit ambivalenten und irritierenden Veränderungen großen Ausmaßes. Damals wandelte sich das komplette Wirtschaftssystem und mit ihm das Sozialgefüge der Gesellschaft. Schon der Beginn der Industriegesellschaft, den Schinkel miterlebte und mitgestaltete, brachte harsche Einschnitte in das Leben vieler Menschen mit sich: Wirtschaftlich Abgehängte, zumeist Ungelernte, strömten hunderttausendfach aus der ländlichen Provinz in die aus allen Nähten platzende Großstadt Berlin. Die Verbindlichkeit der jahrhundertelangen Zunfttradition löste sich auf zugunsten eines privatgewerblichen Erwerbstrebens, das in einer liberal entfesselten Volkswirtschaft besten Nährboden vorfand, um eine eigene, allumfassende Welt der auf Effizienz und Geschwindigkeit setzenden Moderne zu kreieren. In unserer Gegenwart ist die Industriegesellschaft selbst bereits Geschichte, hat doch das umfassend globalisierte und digital geprägte Informationszeitalter längst begonnen. Hochgradig beschleunigte und überbordende Informationsangebote haben indessen Postfaktisches und Konfrontatives im Gepäck. An die Stelle einer grenzüberschreitenden demokratisch-freiheitlichen Diskurskultur aber ist ein digitaler Populismus getreten, der in einer im Marktsinne weitgehend unregulierten Netzkultur mehr und mehr wuchert: Algorithmisch geprägte und von kommerziellen Interessen gelenkte Praktiken der Kommunikation beeinflussen Stimmungen und Meinungen, die wichtiger werden als das Faktische, das seit der Aufklärung unser Denken bestimmt hat.

Schinkel und mit ihm die kulturellen Eliten seiner Zeit begegneten den Bedrohlichkeiten und Herausforderungen ihrer Zeit mit einem ästhetischen Bildungsprogramm. Um die vielfältigen Spannungen auf sozialem, politischem, wirtschaftlichem und allgemein gesellschaftlichem Gebiet zu kompensieren, setzten sie auf einen an der Antike ausgerichteten Konsensentwurf, der auf der Verknüpfung von Ästhetik und Ethik/Moral basierte. Denn

⁷¹ Frank Wernitz: *Das Eisernes Kreuz. 1813–1870–1914. Geschichte und Bedeutung einer Auszeichnung*, Wien 2013.

Kunst, und davon ging die bürgerlich-idealistische Bildungstheorie aus, wirkt auf Moral und Ethik, sie läutert den Menschen und fördert staatsbürgerliche Tugenden wie kein anderes Medium.⁷² Das mag uns heute naiv klingen. Aber auch unsere Gegenwart kennt die Sehnsucht, durch Kunst den bedrohten gesellschaftlichen Zusammenhalt zu stärken: „Wir haben heute mehr Möglichkeiten und können direkter und demokratischer kommunizieren denn je, und doch sind wir weiter und gründlicher voneinander getrennt“, resümierte die britische Rapperin Kate Tempest in einem Interview mit dem *Rolling Stone Magazine*.⁷³ Und: „Wir brauchen deshalb die Künste, um uns zusammenzubringen, um uns und anderen zu sagen, dass wir Teil von etwas Größerem sind.“

Abb. 1

Karl Friedrich Schinkel, *Ansicht und Grundriss des Feilnerhauses, zwei Brüstungsplatten*, 1829. Aus: Karl Friedrich Schinkel, *Sammlung architektonischer Entwürfe enthaltend theils Werke, welche ausgeführt sind, theils Gegenstände, deren Ausführung beabsichtigt wurde*, Potsdam 1818–1835, Blatt 113.

Abb. 2

Berliner Kachelofen. Aus: Heinrich Strack, Friedrich Hitzig, *Der innere Ausbau von Wohngebäuden*, Heft 7, Berlin 1855, Taf. 2.

Abb. 3

Joseph Caspar nach Karl Friedrich Schinkel, *Kandelaber*. Aus: *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*, hrsg. von der Königlich technischen Deputation für Gewerbe, 2. Aufl., Berlin 1863, Abt. II, Taf. 1.

⁷² Wolfgang Hardtwig: „Politische Stile 1800–1945“, in: Dietrich Erben, Christine Tauber (Hrsg.), *Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 39)*, Passau 2016, S. 325–355, hier S. 328f.

⁷³ *Rolling Stone Magazine*, 4. November 2016.

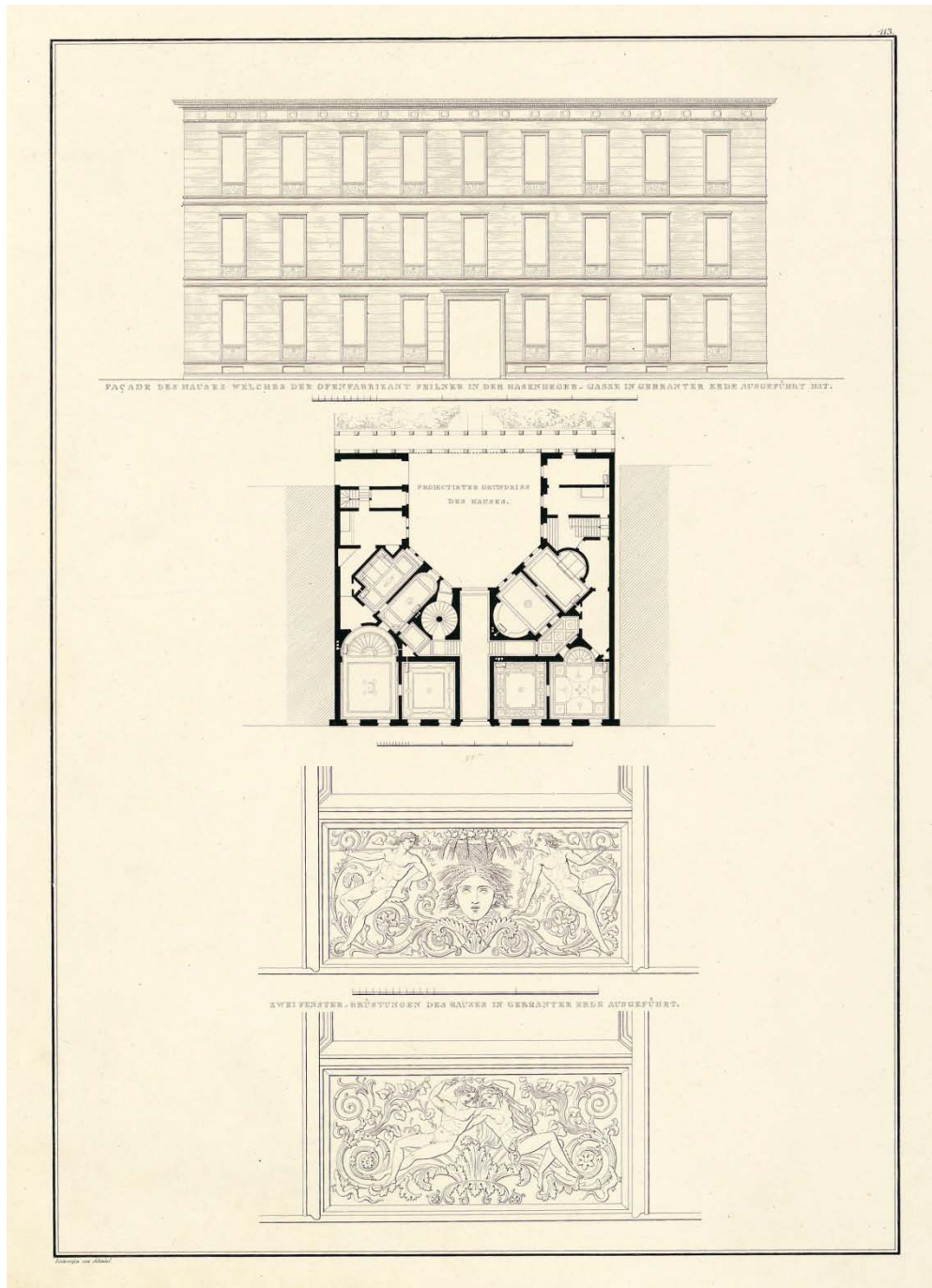


Abb. 1 Feilnerhaus

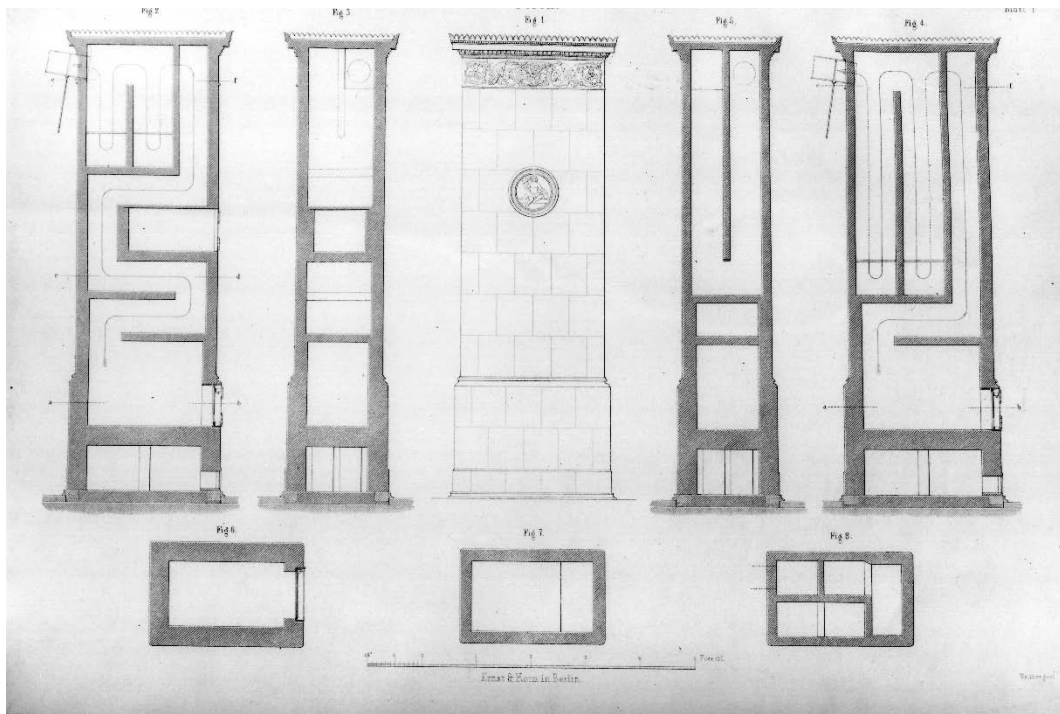


Abb. 2 Berliner Kachelofen



Abb. 3 Schinkel-Kandelaber