

Edition Axel Menges GmbH
Esslinger Straße 24
D-70736 Stuttgart-Fellbach
tel. +49-711-5747 59
fax +49-711-5747 84
AxelMenges@aol.com
www.AxelMenges.de



Klaus Jan Philipp
Karl Friedrich Schinkel: Späte Projekte / Late Projects

Two volumes in a slipcase
Volume 1: 116 pp. with 45 ill., 237 x 300 mm, hard-cover
Volume 2: 128 pp. with 30 ill., 237 x 300 mm, hard-cover
German/English
ISBN 978-3-930698-11-0
Euro 198.00, sfr 348.00, £ 132.00, US \$ 240.00, \$A 380.00

Karl Friedrich Schinkel called his designs for a palace on the Acropolis in Athens and for Orianda Castle in the Crimea a »beautiful dream«. They date from 1834 and 1838 and were Schinkel's last major projects, in which he presented his ideal of architecture in brilliant drawings and watercolours, as if in a last will and testament. Both the formal language of neo-Classical architecture and the quality of presentation are brought to a level here that can scarcely be surpassed. It is clear how highly Schinkel himself esteemed these two unrealized designs from the fact that he had them printed as coloured lithographs in his publication *Werke der höheren Baukunst für die Ausführung erfunden* (Potsdam 1840 to 1842).

These lithographs are reprinted in a large format for the first time here, complemented by the no less spectacular lithographs of the two Pliny villas, Tusculum and Laurentinum. These works, which represent a high point in the long story of the reconstruction of the two villas that have come down to us only in literature, also show - Schinkel's impressive ability to demonstrate and convey his architectural ideas. He is profoundly concerned, both in the reconstructions of the Pliny villas and in the designs for the royal palace on the Acropolis and Orianda Castle to be archaeologically precise and to fulfil prescribed building programmes, but also to plumb the possibilities of architecture beyond mere utility. For the Acropolis palace project he had his eye mainly on the way in which the new building would interact with the surviving remains of the Propylaea and the Parthenon. In the Orianda project it is a glazed observation pavilion in the form of a temple that expresses architecture's perception of itself more clearly than perhaps ever before.

Klaus Jan Philipp studied art history, archaeology and history in Marburg and Berlin. He gained his doctorate with a thesis on medieval architecture in southwest Germany. From 1988 to 1990 he worked as a free-lance at the Deutsches Architekturmuseum in Frankfurt am Main, where he organized the exhibition *Revolutionärsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800*. Philipp is professor of architectural history at Stuttgart University. He presented his research on neo-Classical architecture in 1997 in the postdoctoral thesis *Um 1800: Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810*.

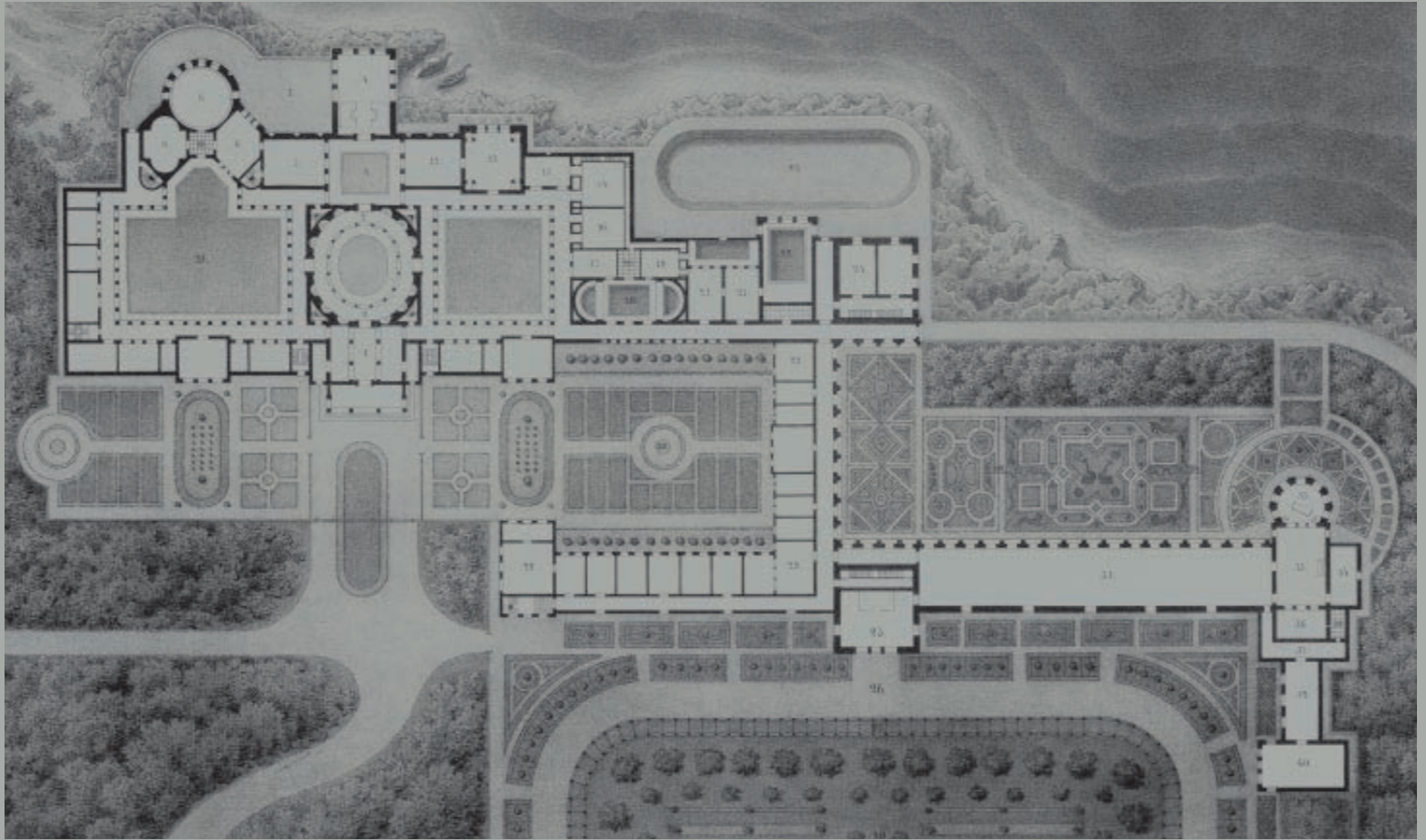
Distributors

Brockhaus Commission
Kreidlerstraße 9
D-70806 Kornwestheim
Germany
tel. +49-7154-1327-33
fax +49-7154-1327-13
menges@brocom.de

Gazelle Book Services
White Cross Mills
Hightown
Lancaster LA1 4XS
United Kingdom
tel. +44-1524-68765
fax +44-1524-63232
sales@gazellebooks.co.uk

National Book Network
15200 NBN Way
Blue Ridge Summit, PA 17214
USA
tel. +1-800-4626420
fax +1-800-3384550
custserv@nbnbooks.com

Tower Books
Unit 2/17 Rodborough Road
Frenchs Forest, NSW 2086
Australia
tel. +61-2-99755566
fax +61-2-99755599
info@towerbooks.com.au



Klaus Jan Philipp
KARL FRIEDRICH SCHINKEL
SPÄTE PROJEKTE
LATE PROJECTS
Edition Axel Menges

Klaus Jan Philipp

**KARL FRIEDRICH SCHINKEL
SPÄTE PROJEKTE
LATE PROJECTS**

1
Kommentar
Commentary

Edition Axel Menges

Inhalt/Contents

8	Einleitung
16	Die Plinius-Villen
52	Die Entwürfe für einen Palast auf der Akropolis
80	Die Entwürfe für das Schloß Orianda auf der Krim
98	Anmerkungen
99	Literaturverzeichnis
101	Die Plinius-Briefe
104	Brief Schinkels vom 9. Juni 1854 an den bayerischen Kronprinzen Maximilian
105	Legende zum Grundriß des Palastes auf der Akropolis
105	Brief Schinkels an die Zarin Alexandra Feodorowna
9	Introduction
17	The Pliny villas
53	The designs for a palace on the Acropolis
81	The designs for the Orianda palace in the Crimea
107	Notes
108	Bibliography
110	The Pliny letters
112	Letter of Schinkel dated 9 June 1854 to the Bavarian Crown Prince Maximilian
113	Key for the floor plan of the palace on the Acropolis
114	Letter of Schinkel to Tsarina Alexandra Feodorovna

© 2000 Edition Axel Menges, Stuttgart/London
ISBN 3-930698-11-0

Alle Rechte vorbehalten, besonders die der Übersetzung in andere Sprachen.

All rights reserved, especially those of translating into other languages.

Photographien der Tafeln/Photographs of the plates: Jörg P. Anders, Berlin

Reproductions/Reproduktionen: Bild & Text Joachim Baun, Fellbach

Druck und Bindearbeiten/Printing and binding: Daehan Printing & Publishing Co., Ltd., Sungnam, Korea

Übersetzung ins Englische/Translation into English: Michael Robinson

Gestaltung/Design: Axel Menges

Einleitung

Unter dem Titel *Werke der höheren Baukunst zur Ausführung bestimmt* wurden 1840 bis 1843 und 1845 bis 1848 die Entwürfe Karl Friedrich Schinkels zu einem Palast auf der Akropolis und ein Schloß auf der Krim in aufwendigen Farblithographien im Verlag von Ferdinand Riegel in Potsdam publiziert. 1841 – im Todesjahr Schinkels – erschienen die Rekonstruktionen der beiden Villen des Plinius, ebenfalls als Lithographien, im *Architektonischen Album*. Über seinen Tod hinaus setzte Schinkel somit eine Tradition fort, die er bereits 1802 mit seinen Stichen nach Entwürfen seines verehrten Lehrers und Freundes Friedrich Gilly begonnen und mit der Veröffentlichung seiner Entwürfe und Bauten in der *Sammlung architektonischer Entwürfe* (1819–1840) zu einem Höhepunkt geführt hatte. Einzelne Blätter aus den *Werken der höheren Baukunst*, wie die Innenansicht des Empfangsaales des Palastes auf der Akropolis und die Meerseite des Schlosses Orianda, sind zu Inkunabeln der Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts geworden – obwohl dieser Saal und diese Fassade nie ausgeführt wurden.

Als Marketing-Instrumente, als Sammlung exemplarischer Architekturen und zur Sicherung seines Nachruhms haben die Publikationen für Schinkel ihren Sinn gehabt und gefunden. Der »Mythos Schinkel« gründet sich nicht zuletzt auf dieser allgegenwärtigen Verfügbarkeit seiner Bauten und Entwürfe.

Von den späten Entwürfen Schinkels geht eine Faszination aus, der kaum zu entinnen ist. In ihnen verbinden sich großartig gedachte Architekturen mit einer brillanten Darstellung, die an die ebenso faszinierenden Bühnenbildentwürfe erinnert und von ähnlich suggestiver Kraft ist. Wegen dieser Qualitäten ließen sich die späten Entwürfe Schinkels als sein architektonisches Vermächtnis interpretieren. Gleichwohl, oder vielleicht gerade deshalb, haben diese Entwürfe die Forschung polarisiert. Hat Schinkel tatsächlich mit dem Entwurf für das Schloß Orianda »den Gipfelpunkt seiner architektonischen Bildung« erreicht, wie 1844 sein erster Biograph Gustav Friedrich Waagen schrieb? Oder ist dieses Projekt nur »Ausdruck der Megalomanie des gealterten Schinkel«, wie Gottfried Riemann 1981 kritisierte? Ist der Entwurf für einen Palast auf der Akropolis nur der schöne »Sommernachtstraum eines großen Architekten«, wie Schinkels Münchener Kollege Leo von Klenze behauptete? Oder liegt die Wahrheit zwischen diesen beiden Polen: die späten Entwürfe als architektonisches Vermächtnis oder als bloße unausführbare Phantasien? An Schinkels späten Projekten scheiden sich die Geister.

Es ließe sich auch fragen, warum Schinkel die beiden Projekte für den Palast auf der Akropolis und das Schloß Orianda nicht in seine *Sammlung architektonischer Entwürfe* aufgenommen hat, sondern sie statt dessen in einer gesonderten Publikation als *Werke der höheren Baukunst* veröffentlichte. Hielt er seine anderen Bauten nicht für Werke der höheren Baukunst? Sind nur die beiden Schloßanlagen Baukunst in dem Sinne, daß sie über die gestellte Aufgabe hinaus auf etwas Grundsätzliches verweisen, auf die Architektur, das Architektonische schlechthin? Es ließe sich zudem fragen, warum Schinkel seinen 1835 entstandenen großen Entwurf für ein Residenzschloß nicht mit in diese Publikation zur höheren Baukunst aufgenommen hat, war dieser Entwurf doch als »Leitfaden eines architectonischen Lehrbuches« gedacht und sollte ebenfalls im Druck verbreitet werden.¹ Haben also die späten Entwürfe Schinkels allgemeinen Vorbildcharakter, und ersetzen sie das nie erschienene Lehrbuch?

Diese Frage ließe sich bejahen. Man findet kaum einen zweiten Architekten, der die Plinius-Villen so sehr ihrem Gehalt und ihrer Intention nach und jenseits sklavischer archäologischer Präzision rekonstruiert hat. Es ist auch schwierig, einen zweiten Architekten zu benennen, der sich entgegen berechtigten denkmalpflegerischen Einwänden an ein solch schwieriges Thema wagte, einen Palast in unmittelbarer Nähe zu den gleichsam sakrosankten Bauten auf der Akropolis in Athen zu entwerfen. Schinkel tat es mit bewundernswerter Souveränität und zugleich mit großem Respekt vor den antiken Bauten, ohne sein Selbstverständnis als moderner Architekt zu

Introduction

Karl Friedrich Schinkel’s plans for a palace on the Acropolis and a palace in the Crimea were published in the form of elaborate coloured lithographs by Ferdinand Riegel in Potsdam from 1840 to 1843 and 1846 to 1848, under the title *Werke der höheren Baukunst zur Ausführung bestimmt* (Works of higher architecture, intended for realization). In 1841 – the year of Schinkel’s death – the reconstructions of Pliny’s two villas appeared, also as lithographs, in the *Architektonisches Album* (Architectural Album). In this way Schinkel was continuing, even after his death, a tradition that he had started even in 1802, with his engravings after designs by his revered teacher and friend Friedrich Gilly; the process came to a climax when he published his designs and buildings in the *Sammlung architektonischer Entwürfe* (Collection of architectural designs; 1819–1840). Individual pages from the *Werke der höheren Baukunst*, like the interior view of the reception hall in the Acropolis palace and the sea side of the Orianda palace have become icons of 19th-century architecture – even though neither the hall nor the façade was built.

These publications made sense for Schinkel, and proved themselves as marketing instruments and collections of exemplary architecture, and by ensuring his posthumous fame. The »Schinkel myth« is based not least on this omnipresent availability of his buildings and designs.

Schinkel’s late designs exert a fascination that is almost impossible to escape. They combine magnificently conceived architecture with a brilliance of presentation reminiscent of the equally fascinating stage designs, and with a similar suggestive power. This is why Schinkel’s late designs are seen as his architectural legacy. Nevertheless, or perhaps precisely for this reason, these designs have polarized research. Was Schinkel’s design for the Orianda palace really »the high point of his architectural achievement«, as his first biographer Gustav Friedrich Waagen wrote in 1844? Or is the project just »an expression of the ageing Schinkel’s megalomania«, as Gottfried Riemann grumbled in 1981? Is the design for a palace on the Acropolis just »a great architect’s (beautiful) midsummer night’s dream«, as Schinkel’s Munich colleague Leo von Klenze asserted? Or does the truth lie somewhere between these poles: the late designs as an architectural legacy or mere fantasies that could not possibly be executed? Opinions differ about Schinkel’s late projects.

We should also ask why Schinkel did not include the Acropolis and Orianda palace projects in his *Sammlung architektonischer Entwürfe*, but published them separately as *Werke der höheren Baukunst*. Did he not think that his other work fell into this category? Are only the two palaces perhaps *Baukunst* (building art) because they go beyond a specific task to identify something fundamental that is architecture, the quintessence of architecture? We should perhaps also ask why Schinkel did not include his great design for a residence palace dating from 1835 in this publication on higher architecture, particularly as this design was intended as the »main theme for an architectural textbook«, and was thus also intended to be printed.¹ So are Schinkel’s late designs to be seen as general models, replacing the textbook, which never appeared?

It would be possible to say yes to this question. There is scarcely another architect who reconstructed the Pliny villas so much in terms of their meaning and intention, well beyond slavish archaeological precision. It is also difficult to name another architect who flew in the face of justifiable objections in terms of monument preservation to address a subject as difficult as designing a palace immediately adjacent to the buildings on the Acropolis in Athens, which were more or less sacrosanct. Schinkel did this with total and admirable command, showing great respect for the ancient buildings without denying his view of himself as a modern architect. In the case of the Tsar’s palace of Orianda in the Crimea, Schinkel’s architecture finally addresses the central 19th century question of the style that should be used for building with all the quality of a Kantian imperative: build in such a way that the form of your architecture is appropriate to the interdependence of political and cultural reality, and de-

verleugnen. Beim Zarenschloß Orianda auf der Krim gewinnt Schinkels Architektur schließlich mit der zentralen Frage des 19. Jahrhunderts, in welchem Stile zu bauen sei, die Qualität eines kantischen Imperativs: Baue so, daß die Form deiner Architektur den Bedingtheiten der politischen und kulturellen Realität entspricht, und gestalte sie so, daß für die zukünftige Geschichte der Architektur ein neuer Weg vorgezeichnet wird!

Seit seinem Tode haben die Schüler, Verehrer und Kritiker Schinkels sich an ihm gerieben. Einmal obsiegten die Verehrer, einmal die Kritiker; sein Name und seine Architektur bleiben aber stets präsent, jährlich erinnert durch die Schinkel-Feiern und den Schinkel-Preis. Architekten aller Stile seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und vor allem diejenigen, die in Berlin bauten und bauen, verstehen sich in Beziehung zu Schinkel. Adolf Loos, Peter Behrens, Ludwig Mies van der Rohe, ja selbst Hugo Häring, natürlich Albert Speer und all die anderen bis hin zu Hans Kollhoff: Jeder glaubt an und verteidigt »seinen« Schinkel oder läßt sich von seinen Interpreten und Hofschreibern in die heroische Nachfolge des Meisters stellen. Einen Kulminationspunkt bildete das Jahr 1981, Schinkels 200. Geburtsjahr. Zwei konkurrierende Ausstellungen in Ost- und West-Berlin zeichneten ein dem jeweiligen politischen System konformes Bild des preußischen Baumeisters. Beide Ausstellungen waren sich selbstverständlich einig in der Beurteilung Schinkels als überragendes Genie von imponierender Universalität. Nur eine weitere Ausstellung in (West-) Berlin erlaubte auch kritische Töne und gar dem Schinkel-Forscher Goerd Peschken die Charakterisierung des Genies als einen »schrecklich normal funktionierenden Hochleistungs-Spezialisten«. ² Kritik am »Tanz um den goldenen Schinkel« blieb vor allem von der politischen Linken nicht aus und artikuliert sich in der Zeitschrift *Arch+* wie folgt: »Schinkel, Schinkel über alles! ... Schinkel – diese Buchstabenfolge, die auf der Zunge vergeht wie märkische Schnecken in preußischer Butter, erinnert heute weniger an einen Architekten aus Fleisch und Blut, der sich in finsternen Zeiten arrangieren mußte. Schinkel heute – das heißt vielmehr Kniefall vor einem Heros mit geschlossenen Augen, heißt schauervoll erregte Huldigung, heißt Spinnen an einem immer dichteren Gespinnst, das die Raupe verpuppt und den Schmetterling (der Postmoderne?) verheißt.« ³ Die Heroisierung Schinkels verstelle den »Blick auf eine Person, die einerseits Produkt ihrer gesellschaftlichen Verhältnisse ist, andererseits durch ihre spezifische Art der Verarbeitung der Verhältnisse auf diese zurückwirkt.«

Liegt hier ein methodischer Ansatz und ein Weg begründet, der Person und Situation Schinkels wissenschaftlich-architekturgeschichtlich gerecht zu werden, so ging die Rezeption Schinkels im Jahr 1981 andere Wege. In den Zeiten der beginnenden Postmoderne in Deutschland trat man der Architektur des 19. Jahrhunderts mit positiver Einstellung gegenüber, und die Begriffe Historismus und Eklektizismus verloren ihren üblen Beigeschmack. Oswald Mathias Ungers resümierte: »Schinkel ist plötzlich in Mode gekommen. Nach der langen Durststrecke formaler Enthaltbarkeit wird sein Architekturvokabular institutionalisiert. ... Der Stil stimmt: Er läßt sich glänzend beschreiben, nachahmen, verändern, zitieren und fortsetzen. Das Spektrum des Meisters ist so komplex, daß sich jeder frei bedienen kann, der klassisch Veranlagte so gut wie der Romantiker, der Technologe so gut wie der handwerklich bewußte Baumeister alten Stils, der unverbesserliche Funktionalist so gut wie der tiefgründige Zeichensetzer. Alle passen sie unter den weiten Mantel des »man for all seasons«. Bei ihm finden sie alle Platz. Er ist in allen Stilen, Techniken und Methoden zu Hause und beherrscht alle Prinzipien gleichzeitig.« ⁴ Ungers setzt sich zwar von den formalen Nachahmern Schinkels ab, vereinnahmt den Berliner Baumeister jedoch auch für sich und seine Architektur. Und zwar, indem er fünf Lehren unter der Leitfigur der *Coincidentia oppositorum* des Nikolaus von Cues aus dem Werk Schinkels zieht, die er für sich und sein Werk wie auch für die Architektur überhaupt zum Maßstab nehmen will. ⁵ Zwei Jahre später folgt ihm Giorgio Grassi, der für sich Schinkel als Meister entdeckt, dessen Baukunst nie ihre »Anregungsfunktion« verliert, die für den italienischen Postmodernen das »Kennzeichen großer Architektur« ist.

sign it in such a way that it defines a new pathway for the future history of architecture!

Schinkel's pupils, admirers and critics have had difficulties with him ever since he died. Sometimes the admirers have been on top, sometimes the critics; but his name and his architecture are always with us, remembered annually by the Schinkel Celebrations and the Schinkel Prize. Architects of all styles since the mid 19th century, and above all those building in Berlin, perceive themselves in relation to Schinkel. Adolf Loos, Peter Behrens, Ludwig Mies van der Rohe, indeed even Hugo Häring and of course Albert Speer and all the others down to Hans Kollhoff: each of them believed in and defended »his« Schinkel, or allows himself to be identified as one of the master's heroic successors by his interpreters and court scribes. This all culminated in 1981, the year of Schinkel's 200th anniversary. Two competing exhibitions in East and West Berlin presented an image of the Prussian master-builder that fitted in precisely with the particular political system. Of course both exhibitions agreed in their opinion of Schinkel as an outstanding genius of impressive universality. Only one other exhibition in (West) Berlin admitted critical notes, including Schinkel-researcher Goerd Peschken's characterization of the genius as a »frightfully normally functioning high performance specialist«. ² Left-wing critics in particular were not slow to criticize the »dance around the golden Schinkel«, expressing their views in the magazine *Arch+*: »Schinkel, Schinkel above everything! ... Schinkel – this sequence of letters that melts on the tongue like Brandenburg snails in Prussian butter is now not so much a reminder of a flesh and blood architect who had to come to terms with difficult time. Schinkel today is much more an obeisance with closed eyes before a hero; it is horrifyingly excited homage, spinning at an ever denser web, that pupates the caterpillar and promises the butterfly (Post-Modernism?).« ³ They said that making Schinkel into a hero distorts the »view of a person who is both a product of his social conditions and also has a retrospective effect on these because of his specific way of processing those conditions.«

This may suggest that a method and an approach had been found that could do justice to Schinkel's person in academic and architectural-historical terms, but in fact Schinkel tended to be received in a rather different way in 1981. These were the days of early Post-Modernism in Germany, and a positive view was taken of 19th century architecture; notions of historicism and eclecticism no longer left a nasty taste in the mouth. Oswald Mathias Ungers summed it up: »Schinkel has suddenly become fashionable. His architectural vocabulary has become institutionalized, after a long lean period of formal abstinence. ... The style is correct: it is wonderfully easy to describe, imitate, change, quote and continue. The master's spectrum is so complex that everyone can use it freely, those with classical inclinations as well as romantics, keen technologists as well as craft-conscious master-builders of the old school, incorrigible functionalists as well as profound symbolists. They all fit under the flowing mantle of the »man for all seasons«. He has room for them all. He is at home with all styles, techniques and methods and is master of all principles at the same time.« ⁴ Ungers does disassociate himself from Schinkel's formal imitators, but adopts the Berlin architect for himself and his architecture. He does this by drawing five lessons from Schinkel's work on the principle of Nikolaus von Cues's *Coincidentia oppositorum*, which he intends to use as a standard for himself and his work, and also for architecture as a whole. ⁵ Two years later he was followed by Giorgio Grassi, who discovered Schinkel as a master for himself whose architecture never loses the »ability to stimulate« that for the Italian Post-Modern is the »characteristic of great architecture«.

Interest in Schinkel declined as criticism of Post-Modern architecture increased, but it revived again in Berlin in particular after German reunification. It seemed that nothing could be built or developed in the new capital without reference to Schinkel. Schinkel haunts the arguments that have raged about new architecture in Berlin since 1991 like an undead spirit. Schinkel is invoked when talking about »stone Berlin« and »iron Berlin« ⁶, and there are even multi-storey high-rise buildings in

Mit zunehmender Kritik an der postmodernen Architektur ging das Interesse an Schinkel zurück, um aber nach der deutschen Wiedervereinigung besonders in Berlin wiederaufzuleben. In der neuen Hauptstadt scheinen Hochbau und Städtebau ohne Bezug auf Schinkel nicht möglich zu sein. Wie ein untoter Wiedergänger geistert Schinkel durch die seit 1991 gärende Diskussion um die neue Architektur Berlins. Mit Schinkel wird das »steinerne Berlin« ebenso angerufen wie das »eiserne Berlin«⁶, und selbst vielstöckige Hochhäuser in Backstein werden mit der Schinkelschen Tradition seit der Bauakademie begründet. Also Schinkel für jede Gelegenheit – und ein Ende ist nicht abzusehen.

Teilhaber, Initiator und auch Nutznießer dieser Heroisierung Schinkels war und ist die wissenschaftliche Architekturgeschichte. Seit dem 1931 begründeten, monumental angelegten und bis heute nicht abgeschlossenen *Schinkel-Werk*, das den preußischen Baumeister zu dem nach Palladio bestdokumentierten Architekten überhaupt macht, hat die Schinkel-Forschung alle Facetten des Meisters ausgeleuchtet, ihn als Architekten, Städtebauer, Ingenieur, Maler, Zeichner, Möbeldesigner, Kunsthandwerker, Theoretiker, obersten preußischen Baubeamten, Organisator und Lehrer der Berliner Bauakademie usw. gewürdigt. Von seinen frühen Biographen bis heute wird er als sittlich und moralisch integrierter Mann von hoher Bildung, unermüdlichem Arbeitseifer und nie endender Schaffenskraft geschildert. Daß er zudem ein liebender und gütiger Familienvater war, versteht sich im Zeitalter der Romantik und Restauration von selbst.

Genügte dieses ungeheure Spektrum allein schon zur Bestätigung des Genies Schinkels, so ist die Forschung zuweilen noch einen Schritt weiter gegangen und hat ihm noch mehr zugemutet, als er je hat erfüllen können. So wird er angesichts der Pläne für den Palast auf der Akropolis zu »einem der besten Kenner der griechischen Architektur seiner Zeit«,⁷ und das, obwohl er nie griechischen Boden betreten hatte und all sein Wissen lediglich aus der Literatur bezog. Andere bescheinigen ihm eine unerschöpfliche Belesenheit und beste Kenntnis der politischen, sozialen und gesellschaftlichen Umstände in ganz Europa und darüber hinaus. Nach dem Leitsatz, daß Große nur mit Großen verkehren, erscheint Schinkel natürlich mit allen Geistesgrößen seiner Zeit in vertrautem Kontakt. Natürlich stimmt dies und ist kein bloßes Konstrukt der Forschung, aber oft genug fehlt die richtige Relation. So ist etwa über einen Mann wie den Bauinspektor Heinrich Bürde, der in einem Nekrolog Schinkels als Praktiker an der Seite Schinkels gewürdigt wird, in der so pathetisch gestimmten Literatur leider selten etwas zu finden.⁸

Ein Künstlermonographisches Wunschdenken hat hier den Blick auf die Realität verstellt. Nur in den Fällen, wo Schinkel eindeutige Fehler in seinen Entwürfen nachgewiesen werden, betritt die Forschung gern wieder den Boden der Wirklichkeit und entschuldigt Nachlässigkeiten wie die falsche Zeichnung der Giebelskulpturen des Parthenons als läßlichen Fehler eines an Skulptur nur wenig interessierten Architekten. Andere Fehler werden – im Notfall sozusagen – entweder dem jeweiligen Auftraggeber oder Schinkels Überbeschäftigung als Baudirektor, über dessen Schreibtisch alle wichtigen Bauprojekte Preußens liefen, zugeschrieben.

Zudem hat die universale Bildung Schinkels viele Forscher dazu angeregt, bei der Interpretation seiner Werke gleichsam die eigene hohe Bildung spazierenzuführen. Mit wachsender Kenntnis der Person und des Werkes Schinkels insbesondere in der Forschung seit 1981 weitet sich die Kluft zwischen kunsthistorischer Praxis der Erforschung der Bedingtheiten seiner Architektur in ihrem gesellschaftlichen, philosophischen, sozialen, wirtschaftlichen, politischen und künstlerischem Umfeld und der Praxis des Entwerfens im frühen Historismus. Zweifellos ist es die Aufgabe der Forschung, all diese Faktoren in die Interpretation einzubeziehen, es besteht jedoch immer die Gefahr, bei der Suche nach dem richtigen Maß zwischen kunsthistorischer Überinterpretation und Banalisierung der Entwurfspraxis eines vielbeschäftigten Architekten über das Ziel hinauszuschießen.

Die ikonographischen, ikonologischen, politischen und gesellschaftlichen Aspekte der späten Entwürfe Schinkels hat Margarete Kühn im *Schinkel-Werk* mit be-

1. Franz Krüger, Bildnis von Karl Friedrich Schinkel, 1836. (Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, SZ 554; Photo: Jörg P. Anders.)

1. Franz Krüger, portrait of Karl Friedrich Schinkel, 1836. (Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, SZ 554; photo: Jörg P. Anders.)



Schinkel's post Building Academy tradition. And so a Schinkel for every possibility – and there seems to be no end to it.

Academic architectural history is and always has been a participant, initiator and also beneficiary of this glorification of Schinkel. The *Schinkel-Werk* was founded in 1931; it is monumental in scope, still incomplete at the time of writing, and makes the Prussian master-builder the best-documented architect after Palladio. Ever since its inception Schinkel research has illuminated all facets of the master, acknowledging him as an architect, urban developer, engineer, painter, draughtsman, furniture designer, craftsman, theoretician, top Prussian building official, organizer of and teacher at the Berlin Building Academy etc. From his early biographies to the present day he has been presented as a highly educated, morally integrated man, a tirelessly enthusiastic worker with inexhaustible creative powers. It goes without saying in the age of Romanticism and Restoration that he was a kind and loving father of his family.

This enormous range would be sufficient in itself to confirm Schinkel's genius, but research has sometimes gone a step further and suggested that he was capable of more than he could possibly have delivered. Thus the plans for the palace on the Acropolis make him »one of the best connoisseurs of Greek architecture of his period«,⁷ and that despite the fact that he never set foot in Greece and learned everything that he knew from his reading. Others testify to the fact that he was enormously well-read, and confirm his thorough knowledge of political, public and social

wundernswertes Sachkenntnis bearbeitet, weshalb in diesem Essay ein anderer Weg beschritten werden kann. Ausgehend von dem Vortrag »Schinkels Eklektizismus und ›das Architektonische‹«, den Julius Posener auf dem 112. Schinkelfest 1967 gehalten hat,⁹ sollen hier Schinkels späte Projekte vor allem unter dem Aspekt des typisch Architektonischen beleuchtet werden. Posener hatte versucht, mit dem Begriff des »Architektonischen« das baukünstlerische und zeitlose Abstraktum aus Schinkels historisierender und eklektischer Architektursprache zu ziehen und damit eine Beobachtung Paul Westheims von 1927 aufgegriffen. Westheim hatte damals das Frühwerk Mies van der Rohe in Beziehung zu Schinkel gesetzt und war zu dem Schluß gekommen, daß Mies »zu dem spezifisch Architektonischen in Schinkel« vorgedrungen sei. Die klassizistische Formensprache, das Zeitbedingte an Schinkels Architektur sei für Mies irrelevant gewesen.¹⁰

An diese These anknüpfend, soll gezeigt werden, daß sich in den späten Projekten – stärker als in den realisierten Bauten Schinkels – dessen Verständnis von Architektur als einer Kunst ausdrückt, die sich ihrer eigenen Tradition, ihrer Stellung in der Geschichte der Baukunst und ihrer Selbstbezüglichkeit bewußt ist. Generalthema dieser Entwürfe ist über das sie verbindende Thema des repräsentativen Wohnbaus hinaus der Versuch, jenseits der aktuellen Zweckbindung und Örtlichkeit Formen, Räume und Raumsysteme zu erfinden, die überzeitlichen Charakter haben. Schinkels späte Entwürfe sind Beispiele für eine Idee von Architektur, wie sie sich entwickeln könnte, wie sie sein könnte, wenn ihr nicht außerarchitektonische Faktoren entgegenstünden. Nur deshalb konnten sie von allen möglichen architektonischen Richtungen für sich vereinnahmt werden. Man kann diesen Entwürfen nicht mit den geläufigen Kriterien der Architekturkritik begegnen. Architektur erscheint hier als ästhetische Kunst und freie Kunst, wie sie Johann Gottfried Gruber 1810 definierte: Danach ist Architektur »diejenige bildende Kunst, welche ästhetische Ideen in wirklicher Raumerfüllung, nach bloß ideeller Norm, unter Bewegungsverhältnissen lediglich für das Auge, darstellt.«¹¹ In den späten Entwürfen Schinkels wird Architektur als Architektur propagiert.

events throughout Europe and beyond. On the principle that great men spend time only with their equals, Schinkel is of course shown as being in close contact with all his intellectual peers. Of course this is true, and not just a researcher's construct, but often enough it is not placed in the correct perspective. Thus for example it is rarely possible to find out anything in all this highly emotional literature about building inspector Heinrich Bürde, who was appreciated as a practitioner at Schinkel's side in one of the great man's obituaries.⁸

Wishful thinking in monographs about artists has distorted the view of reality here. It is only in cases where Schinkel is shown to have made definite mistakes in his designs that researchers are prepared to come back to earth, and forgive carelessness like the incorrect drawing of the gable sculptures on the Parthenon frieze as pardonable mistakes by an architect who was very little interested in sculpture. Other mistakes – in cases of emergency, as it were, are ascribed either to particular clients or to Schinkel's excessive workload as the building director across whose desk every important Prussian building project had to pass.

In addition, Schinkel's universal knowledge led many researchers to parade their own excellent education when discussing his work. With increasing knowledge of Schinkel's person and work, especially in research since 1981, the gulf has widened between art-historical practice in researching the particular qualities of his architecture in its social, philosophical, public, economic, political and artistic context and design practice under early historicism. There is no doubt that scholarship has a responsibility to include all these factors, but there is always a danger of shooting wide of the mark when looking for the right balance between art-historical over-interpretation and making the design practice of an very busy architect too banal.

The iconographic, iconological, political and social aspects of Schinkel's late designs have been discussed with wonderful insights into the subject by Margarete Kühn in the *Schinkel-Werk*, which makes it possible for this essay to take a different line. The intention here is to look at Schinkel's late projects mainly from the point of view of what is typically architectural, following Julius Posener's lecture delivered at the 112th Schinkel Festival in 1967.⁹ Posener tried to use the concept of the »architectural« to draw the artistic and timeless abstract quality out of Schinkel's historicizing and eclectic architectural language, thus taking up an observation made by Paul Westheim in 1927. Westheim was relating Mies van der Rohe's early work to Schinkel at the time, and had come to the conclusion that Mies had thrust through »to Schinkel's specifically architectural quality«, but that the classical formal language, the non-timeless aspect of Schinkel's architecture had been irrelevant to Mies.¹⁰

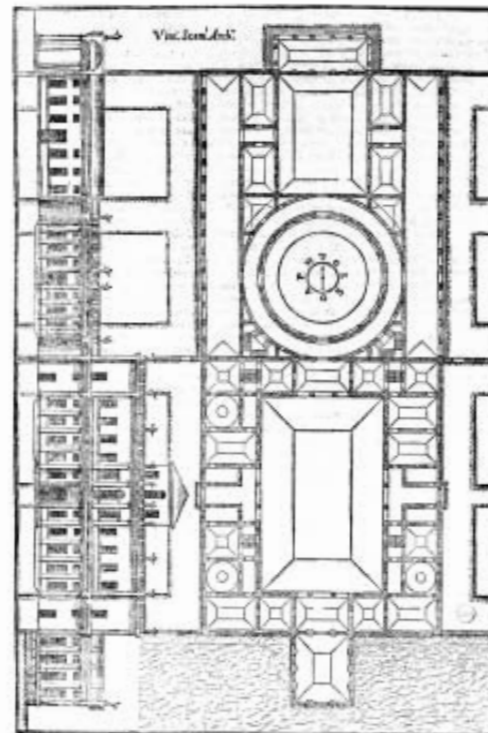
My intention is to take up this thesis and show that the late projects – more strongly than any Schinkel's realized buildings – express his understanding of architecture as an art that is aware of its own tradition, its position in the history of architecture and its self-referential quality. The general theme of these designs, over and above the linking theme of prestigious residential building, is an attempt, which transcends their actual purpose and location, to find timeless forms, spaces and spatial systems. Schinkel's late designs are examples of an idea of architecture, and of how it might develop, how it could be if it were not confronted by factors that lie outside it. It is only for this reason that they could be taken over by every possible tendency in architecture. These designs cannot be approached in terms of the usual criteria of architectural criticism. Architecture appears here as aesthetic art and free art, as defined by Johann Gottfried Gruber in 1810: he maintains that architecture »is the fine art that represents aesthetic ideas in real spatial fulfilment, following a standard that is only ideal, under conditions of movement that are for the eye alone.«¹¹ Schinkel's late designs propagate architecture as architecture.

Die Plinius-Villen

Landhäuser sind eines der bevorzugten Themen der Architektur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Sie stellen eine Bauaufgabe dar, in der sich für den Bauherrn praktischer Nutzen mit dem Vergnügen am Landleben paart und in der sich für den Architekten die Möglichkeit bot, für ein Wohngebäude Gedanken zu formulieren und Bauten zu schaffen, die weit über den praktischen Nutzen hinausgehen. Auf eine griffige Formel hatte es 1806 der Düsseldorfer Akademieprofessor Carl Schäffer gebracht, als er das Landhaus als »in der Mitte zwischen dem Gewöhnlichen und dem Denkmal«¹² stehend charakterisierte und damit auch zum Ausdruck brachte, daß »Landhaus« hier mehr meinte als bloße Fortsetzung der Tradition der französischen »maison de plaisance«. Im Landhausbau konnte der Architekt jenseits der Zwänge eines städtischen Kontextes und auch jenseits der höfischen Etikette seinem Genie freien Lauf lassen und durch Architektur Dinge zum Ausdruck bringen, die ihm bei anderen Bauaufgaben versagt blieben. Dieser Freiheit des Architekten entsprach die Freiheit des Bauherrn, sich vom urbanen hektischen Treiben in sein ruhiges ländliches Refugium zurückzuziehen und zumindest für einen gewissen Zeitraum den beruflichen und gesellschaftlichen Verpflichtungen in der Stadt zu entfliehen.

Das Urbild für ein solches Landhaus als Rückzugsort vom städtischen Leben war aus der Antike überliefert, und zwar nicht als ein bestehendes oder archäologisch nachgewiesenes Gebäude, sondern als literarische Überlieferung, zum einen im sechsten Buch von Vitruvs *Decem libri*, in dem dieser die Disposition griechischer und römischer Privathäuser erläutert, und zum anderen in zwei Briefen, die der römische Staatsmann und Schriftsteller Gaius Plinius Caecilius Secundus an zwei fiktive Adressaten, Gallus und Apollinaris, geschrieben und veröffentlicht hatte (*Briefe*, Buch 2, 17, an Gallus; Buch 5, 6, an Apollinaris). Es handelt sich dabei um atmosphärische Schilderungen zweier Villen des Plinius: seine Sommervilla Tusculanum in den Bergen am Fuß des Apennin im oberen Tibertal bei Tifernum Tiberinum, der heutigen Città di Castello, und seine Meervilla Laurentinum in der Nähe von Ostia, die Plinius nach seinen Geschäften in Rom in kurzer Zeit erreichen konnte. Seit der Renaissance waren diese beiden Briefe immer wieder herangezogen worden, um eine lebendige Vorstellung vom antiken Wohnen und der Gestaltung eines antiken Landhauses samt seiner Gartenanlagen zu gewinnen und fruchtbringend umzusetzen. Hervorgehoben sei hier nur die Villa Madama in Rom, die Raffael in einem Brief an Graf Baldassare Castiglione im Stil der Plinius-Briefe beschrieb. Seit der Renaissance sind auch immer wieder Versuche unternommen worden, die beiden Villen nach den Briefen zu rekonstruieren. Da sich die Villen jedoch bis heute nicht archäologisch nachweisen ließen, wird es wohl kaum je möglich sein, den Inhalt der Briefe mit den tatsächlich Gebauten zu vergleichen. Die erst in jüngerer Zeit ergrabene Prachtvilla bei Oplontis (Torre Annunziata), die wegen ihrer reichen Ausstattung der Gattin von Kaiser Nero, Poppea, zugeschrieben wird, kann dabei vielleicht am ehesten ein Bild von einer Anlage vermitteln, wie sie Plinius beschrieben hat. Dies gilt für die Abfolge der Räume, deren Ausrichtung auf den Lauf der Sonne und die Bedeutung von Blickbeziehungen sowohl innerhalb des Hauses als auch in die Natur, die kleinen Hofgärten und den formal angelegten Garten, dessen Bepflanzung mit großen Platanen sowie Efeu, Buchsbaum, Lorbeer, Akanthus und Rosmarin sich ebenfalls mit der Bepflanzung der Gärten von Plinius deckt.

Den Anfang der langen, bis heute nicht abreißen den Folge der Rekonstruktionsversuche der Villen von Plinius machte Vincenzo Scamozzi (1552–1616) im Hauptwerk seiner theoretischen Arbeiten, der *L'Idée dell'Architettura Universale* (1615). Es braucht dabei nicht zu verwundern, daß der von Scamozzi rekonstruierte symmetrisch angelegte, langrechteckige Block, der in dem ins Meer hineingebauten Speisezimmer endet, in keiner Weise unserer heutigen, durch Ausgrabungen begründeten Vorstellung von einem antiken Landhaus gleicht. Vielmehr könnte man die Rekonstruktion als eine Paraphrase auf die Landhäuser Andrea Palladios verstehen, für die ja ebenfalls eine spiegelsymmetrische Raumaufteilung und die Abfolge von engen



2. Vincenzo Scamozzi, Rekonstruktion des Tusculanums des Plinius, 1615. Grundriß und Ansicht.

2. Vincenzo Scamozzi, reconstruction of the Tusculanum of Pliny, 1615. Plan and elevation.

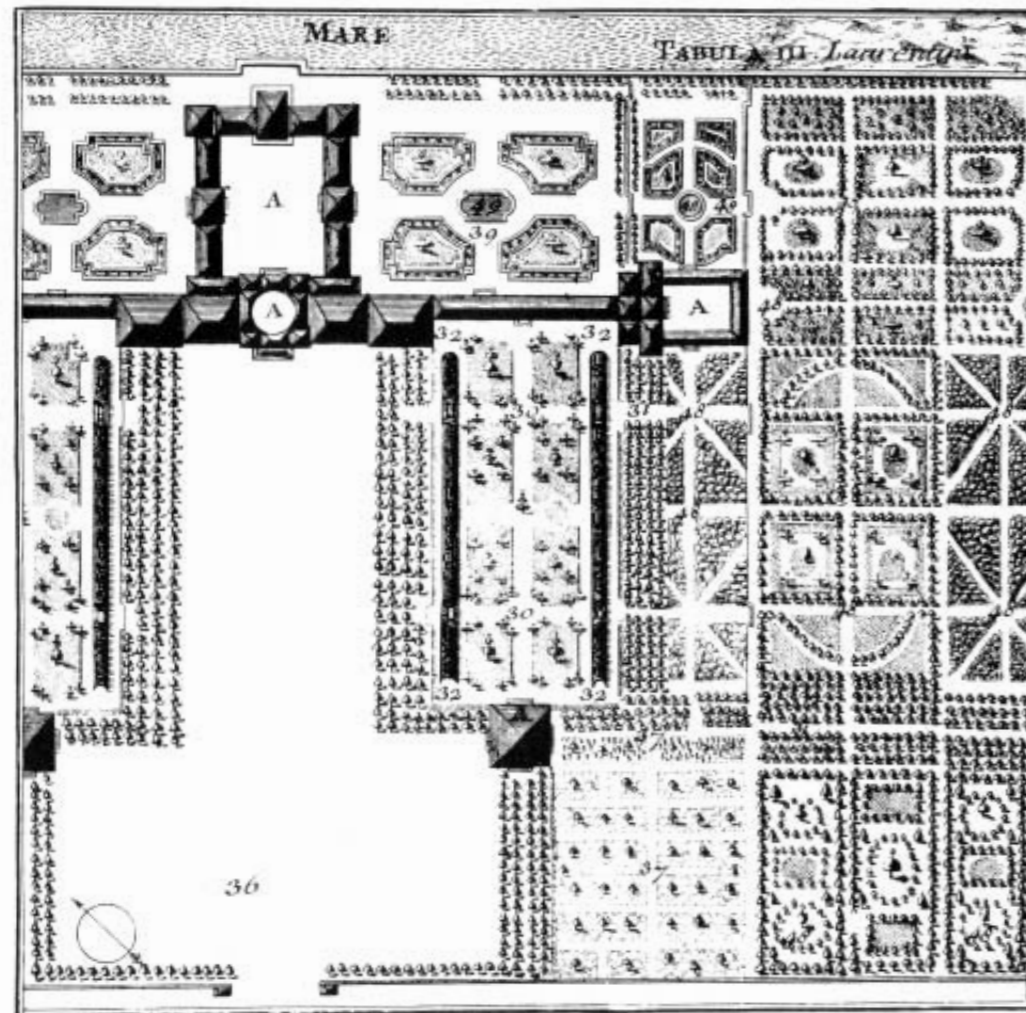
The Pliny villas

Country houses are one of the favourite themes of late 18th and early 19th century architecture. For the client they presented interesting problems of linking practicality with the pleasures of living in the country, and for the architect they offered a chance to formulate ideas for a residential building and to create buildings that go well beyond practical use. Carl Schäffer, a professor at the Düsseldorf Academy, formulated it usefully in 1806 when he defined the country house as being positioned »midway between the ordinary and the monument«,¹² and also pointed out that the phrase »country house« meant more here than merely continuing the tradition of the French »maison de plaisance«. When building a country house an architect could give free rein to his genius, beyond the constraints of an urban context and also beyond court etiquette, and use architecture to express things that were denied him by other commissions.

The archetype of this kind of country house as a retreat from urban life had come down from antiquity, not as an existing or archaeologically established building, but as a literary tradition, firstly in the sixth book of Vitruvius's *Decem libri*, in which he explains how Greek and Roman private houses were disposed, and secondly in two letters from the Roman statesman and writer Gaius Plinius Caecilius Secundus to two fictitious addressees, Gallus and Apollinaris, which he also published (*Letters*, Book 2, 17, to Gallus; Book 5, 6, to Apollinaris). The letters are atmospheric descriptions of two villas owned by Pliny, the Tusculan villa in the mountains at the foot of the Apennines in the upper Tiber valley near Tifernum Tiberinum, the modern Città di Castello and his seaside villa in Laurentinum near Ostia, which Pliny could reach in a short time after completing his business in Rome. These two letters have been cited ever since the Renaissance as a way of gaining a lively impression of life in ancient times and the design of an ancient country house and its gardens, and then making fruitful use of this approach. I will mention only the Villa Madama in Rome in this context, which Raphael described in a letter to Count Baldassare Castiglione in the style of Pliny's letters. And since the Renaissance there have also been many attempts to reconstruct the two villas from the letters. But as the villas have still not been discovered by archaeologists, it will probably never be possible to compare the content of the letters with the actual buildings. The magnificent villa near Oplontis (Torre Annunziata), attributed to Poppea, the wife of the emperor Nero, because of its lavish appointments, perhaps comes closest to a picture of the kind of building that Pliny was describing. This applies to the sequence of rooms, the way in which they relate to the movement of the sun and the importance of views both in the house and in nature, the little walled gardens and the formal garden planted with large plane trees, ivy, box, laurel, acanthus and rosemary in just the same way as Pliny describes.

Vincenzo Scamozzi (1552–1616), in the principal work from his theoretical treatises *L'Idée dell'Architettura Universale* (1615), started the long sequence of attempts to reconstruct the villas of Pliny, which is still unbroken today. It is not surprising in this context that the symmetrically arranged rectangular block reconstructed by Scamozzi, ending with the dining room built out into the sea, is nothing like our present ideas of an ancient country house, which are supported by excavations. But this reconstruction could be seen as a paraphrase of Andrea Palladio's villas, which also typically have mirror-symmetrical room distribution and a sequence of small and spacious, light and dark rooms. As Pliny does not say a word about the elevation of his villas in the two letters, the elevations in this case and in the case of all following reconstructions are freely invented by the author in question and thus particularly indebted to the style of the period.

This can be impressively demonstrated from the reconstructions published in 1699 by the French architect and theoretician Jean-François Félibien, Sieur des Avaux (1658–1733).¹⁵ Félibien follows the French architectural tradition even more strongly than Scamozzi did the Italian. His Laurentinum is a three-winged complex



und weiten, hellen und dunklen Räumen charakteristisch ist. Da Plinius in beiden Briefen kein Wort über den Aufriß seiner Villen verliert, sind natürlich bei dieser wie auch bei allen folgenden Rekonstruktionen die Aufrisse freie Erfindungen des jeweiligen Autors und somit in besonderem Maße dem Zeitstil verpflichtet.

Dies läßt sich eindrucksvoll an den 1699 publizierten Rekonstruktionen des französischen Architekten und Theoretikers Jean-François Félibien, Sieur des Avaux (1658–1735) zeigen.¹⁵ Stärker noch als Scamozzi der italienischen folgt Félibien der französischen Architekturtradition. Sein Laurentinum gleicht als Dreiflügelanlage dem Schloß von Versailles. Sein Tusculanum tradiert als Vierflügelbau mit großem Innenhof und Akzentuierung der Fassaden durch Eckpavillons und Mittelrisalite ein geläufiges Schema des französischen Schloßbaus der Renaissance, und die Gartenanlagen beider Villen sind mehr dem französischen Gartenarchitekten André Le Nôtre verpflichtet als den Beschreibungen des Plinius. Auch in der Verwendung von Freitreppen und Fenstertüren, Enfiladen mit Türen in der Nähe der Außenwände und in der Überdachung der Gebäude mit nebeneinander gesetzten Walm- bzw. Pyramidendächern, die jeweils nur einzelne Bauteile überdecken, erweisen sich Félibiens Rekonstruktionen als zeittypisch für die französische Architektur an der Wende zum 18. Jahrhundert. Gleichwohl aber versucht Félibien durch gezielt gesetzte, zum Teil archaisch anmutende kleine Asymmetrien den Plinius-Briefen gerecht zu werden. Wie schwer es dabei für ihn war, die antike Beschreibung mit seiner von Symmetrie beherrschten Vorstellung von Architektur in Einklang zu bringen, verdeutlicht ein Trick, den er bei der Rekonstruktion des Laurentinums anwandte. Plinius erwähnt bei der Beschreibung der Villa seinen Lieblingsort, ein Gartenhaus, das durch eine Halle von der eigentlichen Villa getrennt liegt. Da Plinius kein entsprechendes Pendant auf der anderen Seite der Villa erwähnt, Félibien jedoch auf eine solche Symmetrie nicht verzichten will, schneidet er seinen Plan hier

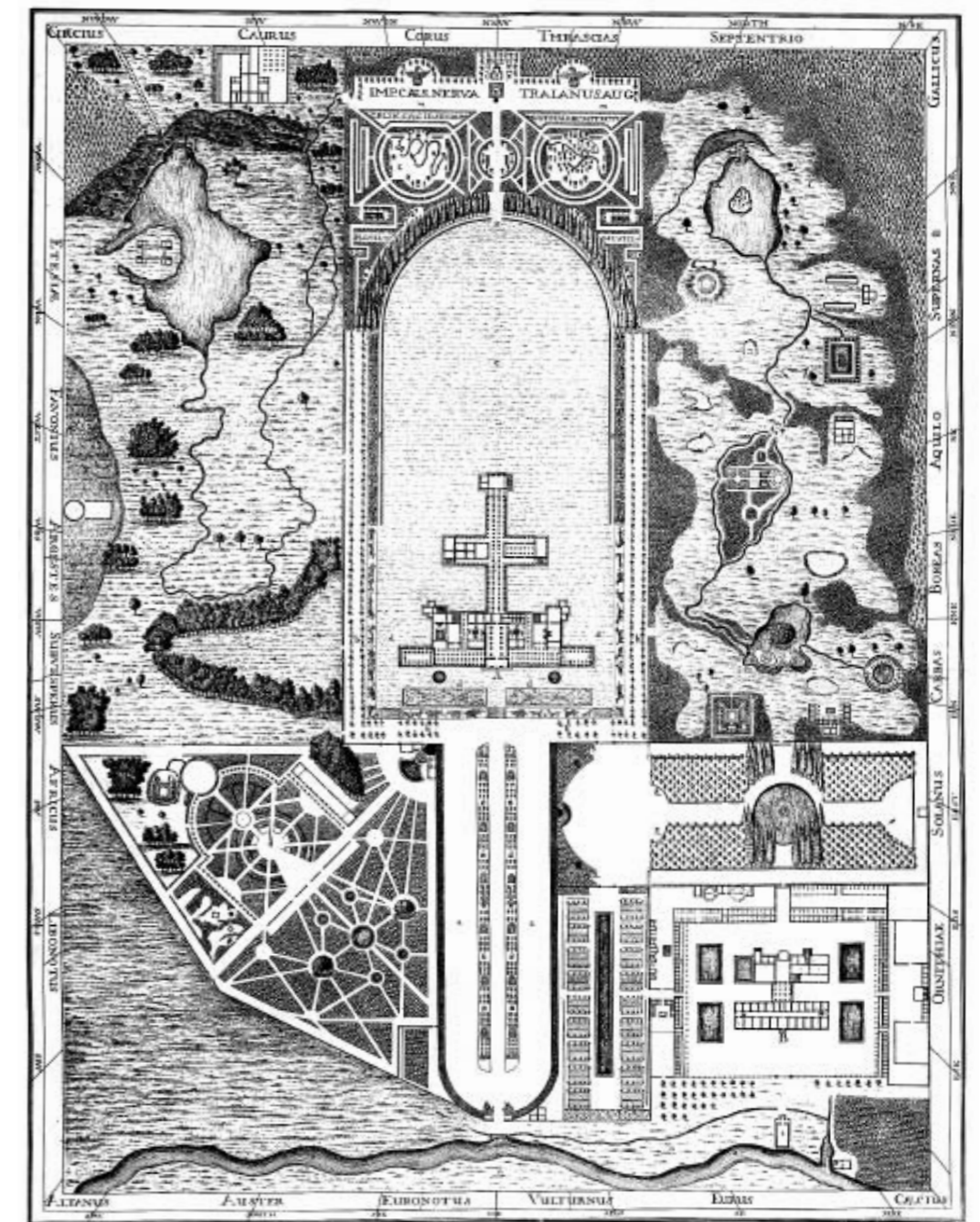
5. Jean-François Félibien, Rekonstruktion des Laurentinum des Plinius, 1699. Grundriß.

4. Robert Castell, Rekonstruktion des Tusculanums des Plinius, 1728. Grundriß.

3. Jean-François Félibien, reconstruction of the Laurentinum of Pliny, 1699. Plan.

4. Robert Castell, reconstruction of the Tusculanum of Pliny, 1728. Plan.

like the Palace of Versailles. His Tusculanum is a four-winged building with a large inner courtyard and façades accentuated by corner pavilions and central projections. This is a common scheme for French Renaissance palace architecture, and the gardens of both villas owe more to the French landscape gardener André le Nôtre than to Pliny's descriptions. Félibien's reconstructions are also typical of French architecture around 1700 in their use of flights of outside steps and french windows, enfilades with doors near to the outside walls and roof systems juxtaposing hipped and pyramid roofs, with each covering only individual parts of the building. But Félibien does try to do justice to Pliny's letters by using carefully placed, small shifts away from symmetry, some with an ancient look about them. A trick that he used when reconstructing the Laurentinum shows how difficult it was for him to make the ancient description agree with his symmetry-dominated idea of architecture. When describing the villa, Pliny mentions his favourite place, a summer-house separated from the actual villa by a hall. As Pliny does not mention a counterpart on the other side of the villa, and Félibien is not prepared to give up the idea of this kind of symmetry, he breaks of his plan at this point and leaves it to the viewer's imagination to create the necessary symmetry for the complex as a whole and the garden.



Klaus Jan Philipp

**KARL FRIEDRICH SCHINKEL
SPÄTE PROJEKTE
LATE PROJECTS**

2
Tafeln
Plates

Edition Axel Menges

Inhalt/Contents

- 1 Tuscum des Plinius
- 2 Tuscum des Plinius
- 3 Durchschnitt und oberer Grundriss vom Tuscum des Plinius
- 4 Stibadium im Tuscum des Plinius
- 5 Laurentinum des Plinius
- 6 Laurentinum des Plinius vom Meere aus gesehen

- 7 Haupt-Ansicht des Koeniglichen Palastes auf der Akropolis. Durchschnitt nach der Richtung AB. gegen Osten gesehn
- 8 Grundriss des Königl: Palastes auf der Acropolis von Athen
- 9 Durchschnitt des Palasts nach der Richtung K.L.C. gegen Norden gesehen. Durchschnitt des Palasts nach der Richtung E.D. gegen Osten gesehen
- 10 Architektur der Capelle. Fenster der Capelle. Fontaine vor dem Parthenon. Aeussere Architektur v. Hauptsaal. Plafond der Vorhalle
- 11 Südliche Ansicht des Königl: Palastes auf der Acropolis
- 12 Südliche Ansicht des Königl: Palastes auf der Acropolis
- 13 Durchschnitt des Palasts nach der Richtung H.I. gegen Osten gesehen. Durchschnitt des Palasts nach der Richtung F.G. gegen Süden gesehen
- 14 Hængewerk im Saale fuer Landesdeputationen. Koenigliche Pforte. Unteransicht des Hængewerkes
- 15 Innere Ansicht des Empfangsaales
- 16 Laengen-Durchschnitt des Aufganges in die Koenigliche Pforte zum ersten Empfangs-Zimmer bei feierlichen Gelegenheiten

- 17 Haupt Ansicht des kaiserlichen Schloßes Orianda in der Krimm
- 18 Grundriss des kaiserlichen Schlosses Orianda in der Krimm
- 19 Façade nach C.D. im Grundriß. Façade nach A.B. im Grundriß. Durchschnitt nach E.F. im Grundriß
- 20 Ansicht des Kaiserl. Zimmers neben dem Empfang-Saale von der Mitte der Vorderfront nach dem Meere zu; die Ansicht des Einganges in das Museum, des Bassins und der Treppe zum Plateau des Tempels; die Mosaikdecoration der Pilaster am Portikus und des großen Atriums
- 21 Längendurchschnitt des Schlosses. Seiten-Façade des Schlosses
- 22 Die Bekrönung des Portikus am Haupteingange des Pallastes
- 23 Aussicht in den Hof aus einem der Empfangsäle
- 24 Aufriss des Caryatiden Portikus. Grundriss des Caryatiden Portikus
- 25 Architectur eines Kabinets nach dem Meere zu
- 26 Ansicht des Schlosses auf der Terrasse nach dem Meere zu. Man sieht die Karyatiden-Halle in der Mitte desselben, und die zwei vorspringenden Seiten-Cabinets
- 27 Das grosse Atrium des Schlosses Orianda
- 28 Museum der Krimm und der Kaukasischen Provinzen, welches sich im Unterbau des Tempels in der Mitte des Schlosses Orianda befindet
- 29 Ansicht des Tempels in der Mitte des Schloßes, auf dem Plateau über dem Museum
- 30 Querdurchschnitt des Tempels und des Museums mit den Kanälen, welche das Wasser nach den oberen Bassins leiten. Längendurchschnitt für die Einrichtung, das Tageslicht unter der äußeren Treppe einfallen zu lassen. Grundriß des Unterbaues, des Tempels in der Mitte, in welchem das kaukasische Museum eingerichtet ist

© 2000 Edition Axel Menges, Stuttgart/London
ISBN 3-930698-11-0

Alle Rechte vorbehalten, besonders die der Übersetzung in andere Sprachen.

All rights reserved, especially those of translating into other languages.

Photographien der Tafeln/Photographs of the plates: Jörg P. Anders, Berlin
Reproductions/Reproduktionen: Bild & Text Joachim Baun, Fellbach

Druck und Bindearbeiten/Printing and binding: Daehan Printing & Publishing Co., Ltd., Sungnam, Korea

Übersetzung ins Englische/Translation into English: Michael Robinson
Gestaltung/Design: Axel Menges

1

»Tuscum des Plinius.«

Farblithographie

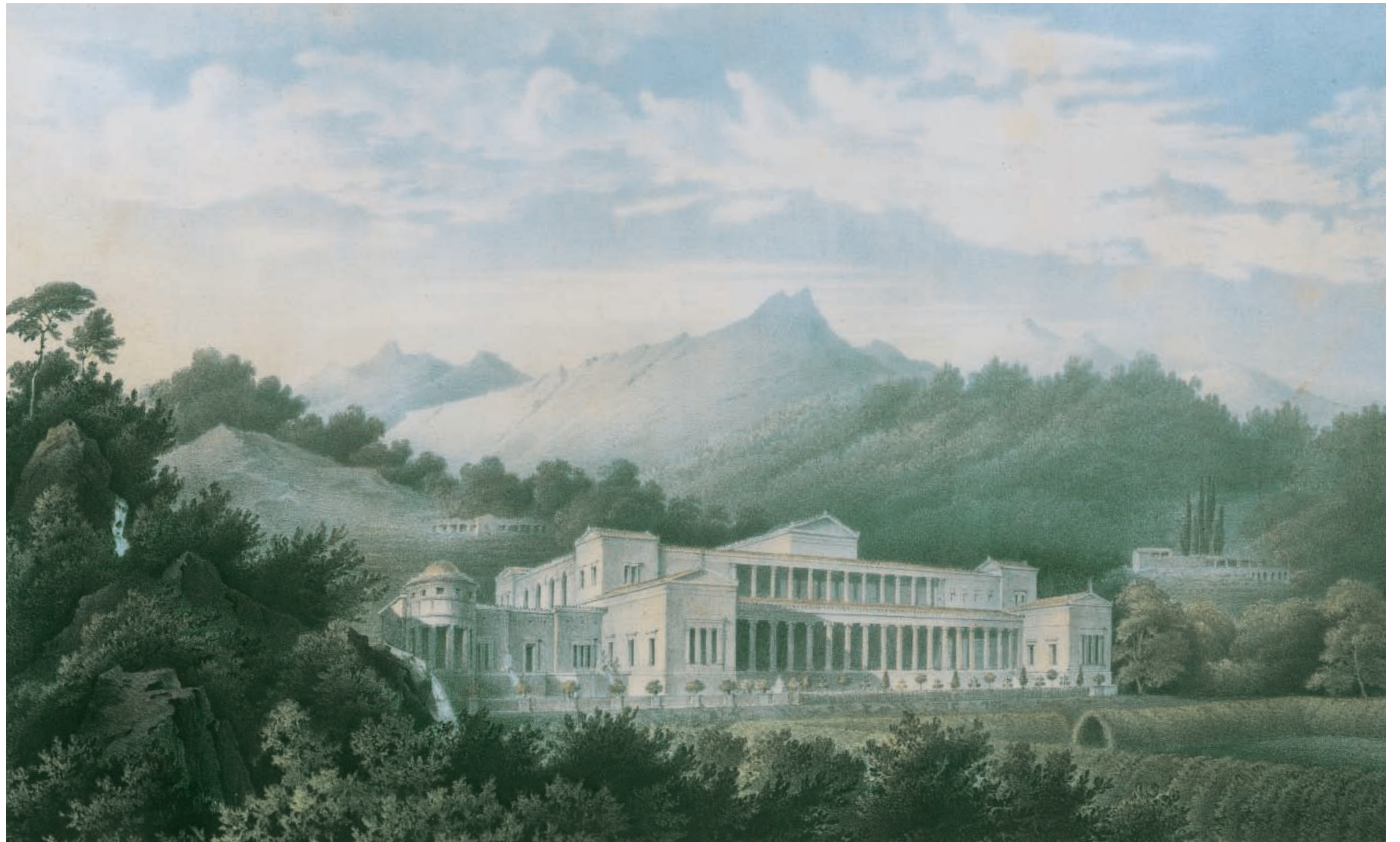
Bez. unten: Lith v. Tempeltei – Gedr. bei Winckelmann und Söhne, in Farben,
unter Leitung v. J. Storch. – Schinkel inv. – Verlag von Ferd. Riegel in Potsdam.

1

»Tuscum of Pliny.«

Colour lithograph

Des. below: Lith v. Tempeltei – Gedr. bei Winckelmann und Söhne, in Farben,
unter Leitung v. J. Storch. – Schinkel inv. – Verlag von Ferd. Riegel in Potsdam.



2

»Tuscum des Plinius.«

Lithographie

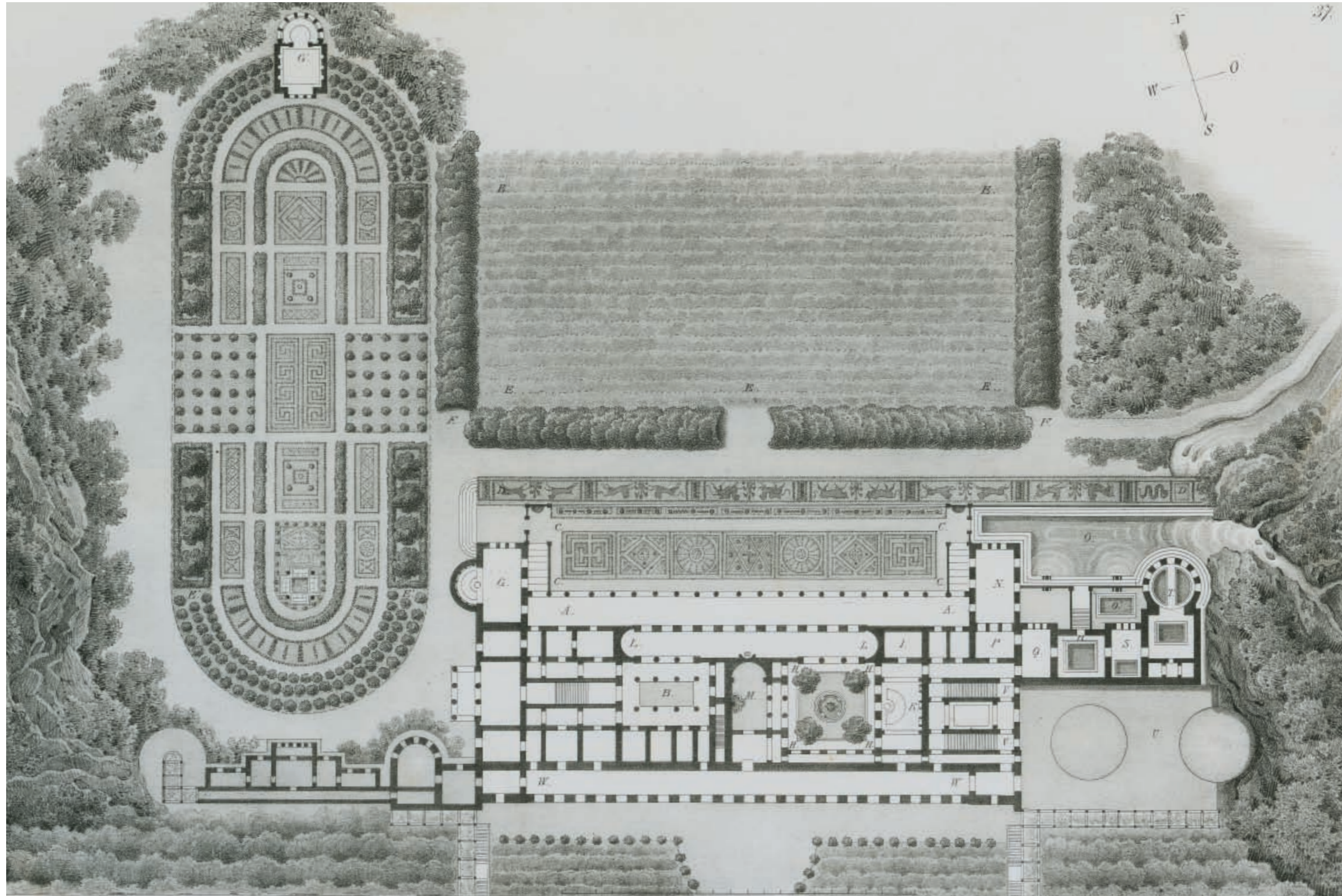
Bez. unten: lith. v. Loeillot – Druck v. J. Storch. – Schinkel inv:

2

»Tuscum of Pliny.«

Lithograph

Des. below: lith. v. Loeillot – Druck v. J. Storch. – Schinkel inv:



3

»DURCHSCHNITT UND OBERER GRUNDRISS vom Tuscum des Plinius.«

Stich

Bez. unten: Erfunden von Schinkel. – Gest. von H. Fincke.

3

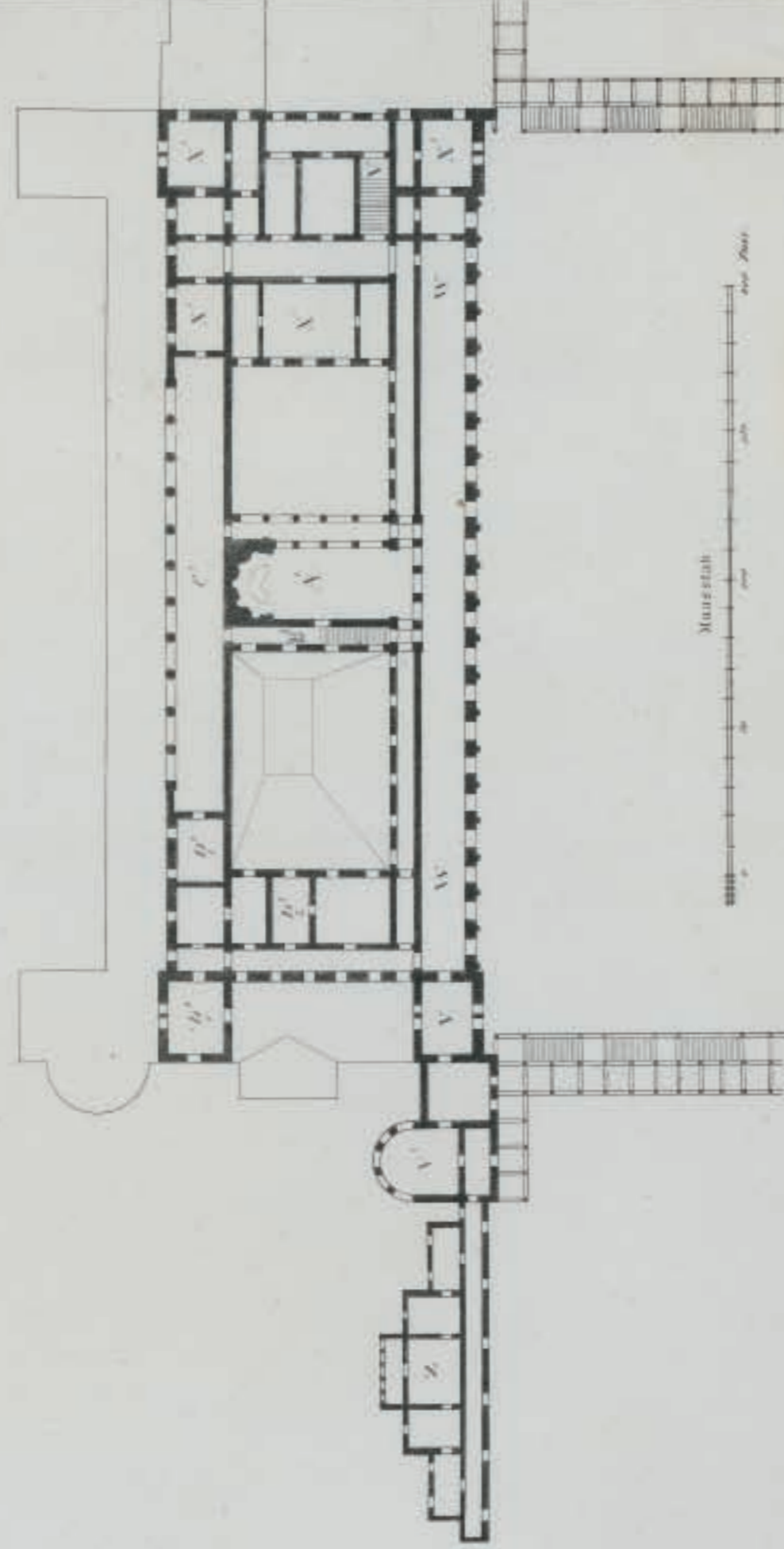
»SECTION AND UPPER FLOOR PLAN of the Tuscum of Pliny.«

Engraving

Des. below: Erfunden von Schinkel. – Gest. von H. Fincke.



DERECHSITT UND OBERER GRUNDRISS
vom Tuscium des Plinius.



4

»Stibadium im Tuscum des Plinius.«

Farblithographie

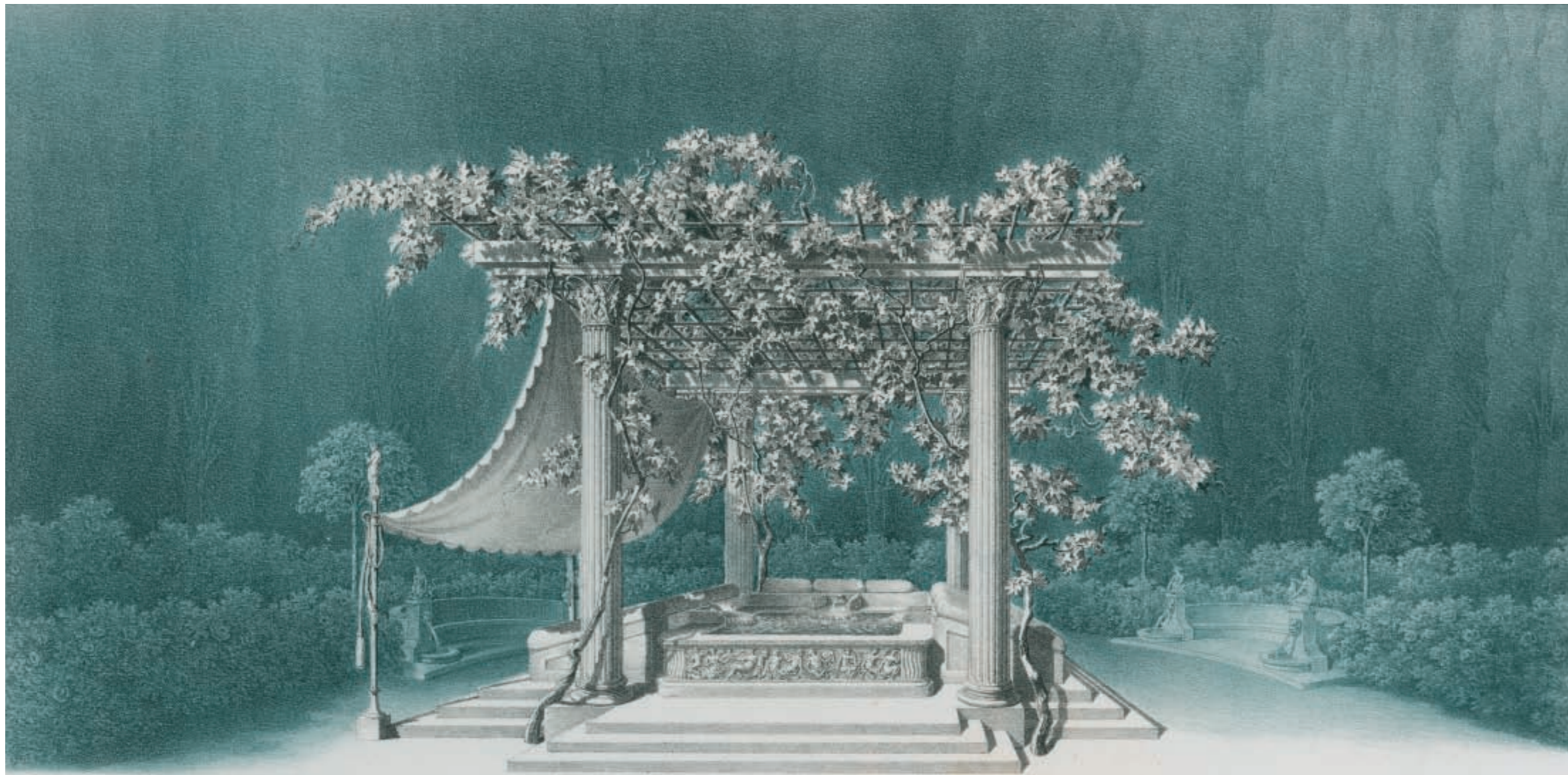
Bez. unten: Gez. von Schinkel. – Gedruckt bei Winckelmannn & Söhne u. Leitung
v. J. Storch. – lith. v. H. Mützel.

4

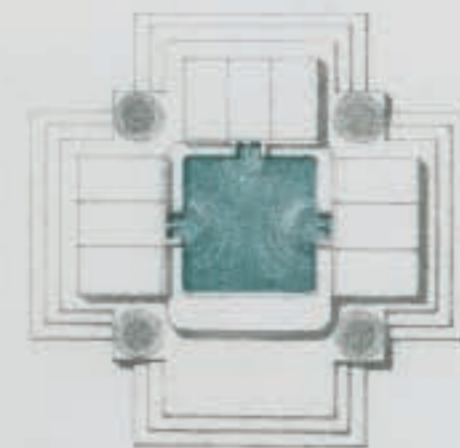
»Stibadium in the Tuscum of Pliny.«

Colour lithograph

Des. below: Gez. von Schinkel. – Gedruckt bei Winckelmannn & Söhne u. Leitung
v. J. Storch. – lith. v. H. Mützel.



Stibadium im Tusculum des Plinius.



5

»LAURENTINUM DES PLINIUS.«

Lithographie

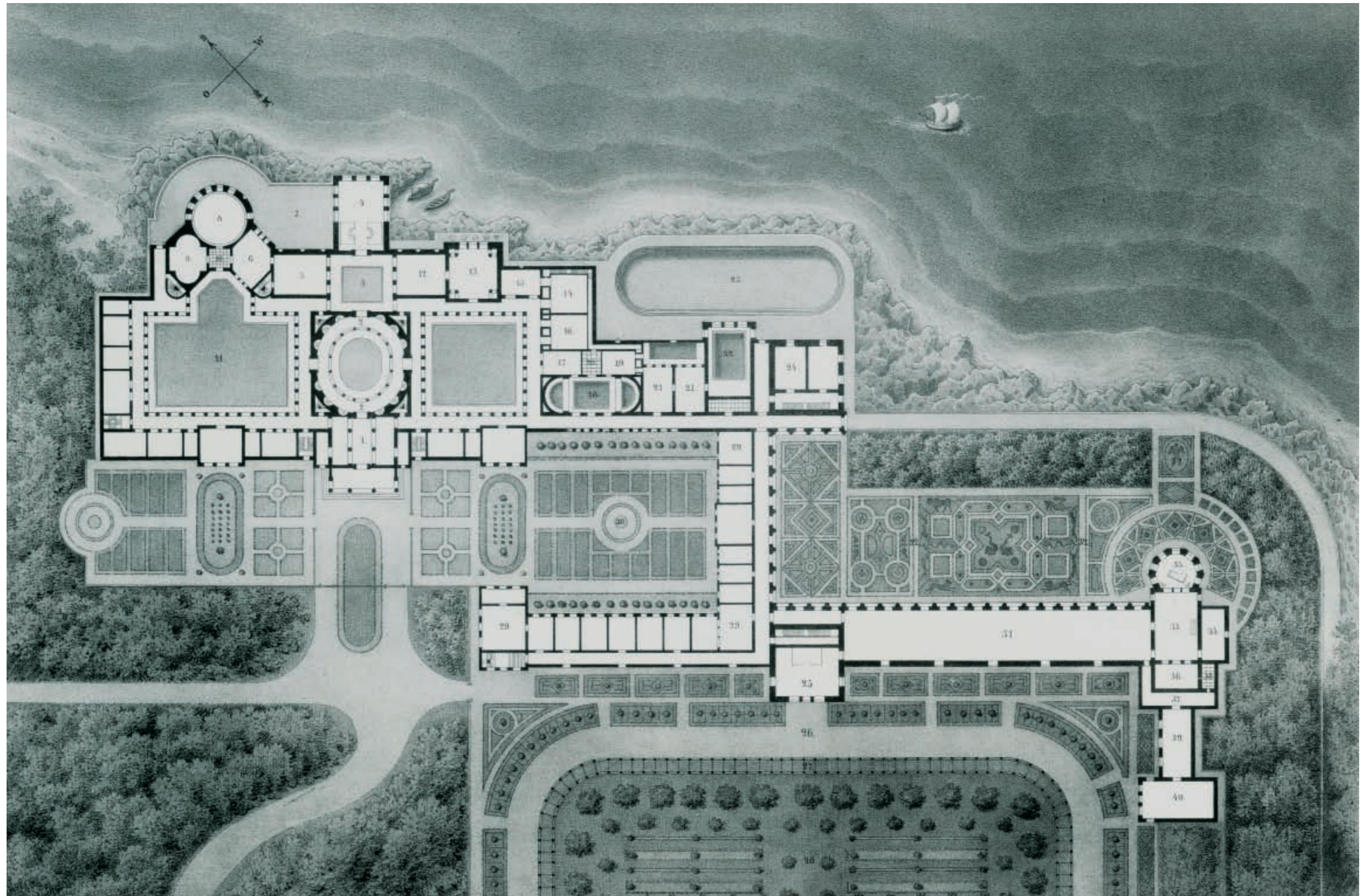
Bez. unten: Kön. lith. Institut zu Berlin. – Schinkel.

5

»LAURENTINUM OF PLINY.«

Lithograph

Des. below: Kön. lith. Institut zu Berlin. – Schinkel.



6

»LAURENTINUM DES PLINIUS VOM MEERE AUS GESEHEN.«

Farbiger Stich

Bez. unten: Erfunden von Schinkel. – Gedr. von Hampe. – Gestochen von H. Fincke.

6

»LAURENTINUM OF PLINY SEEN FROM THE SEA.«

Coloured engraving

Des. below: Erfunden von Schinkel. – Gedr. von Hampe. – Gestochen von H. Fincke.



7

»HAUPT-ANSICHT DES KOENIGLICHEN PALASTES AUF DER AKROPOLIS.
DURCHSCHNITT NACH DER RICHTUNG AB. GEGEN OSTEN GESEHN.«

Farbiger Stich

Bez. unten: Erfunden v. Schinkel. – Gedr. v. Prêtre. – gest. v. Schwechten. – Potsdam
1840. Verlag v. F. Riegel.

7

»PRINCIPAL VIEW OF THE ROYAL PALACE ON THE ACROPOLIS. SECTION
IN THE DIRECTION AB. SEEN TOWARDS THE EAST.«

Coloured engraving

Des. below: Erfunden v. Schinkel. – Gedr. v. Prêtre. – gest. v. Schwechten. – Potsdam
1840. Verlag v. F. Riegel.



8

»Grundriss des Königl: Palastes auf der Acropolis von Athen.«

Farblithographie

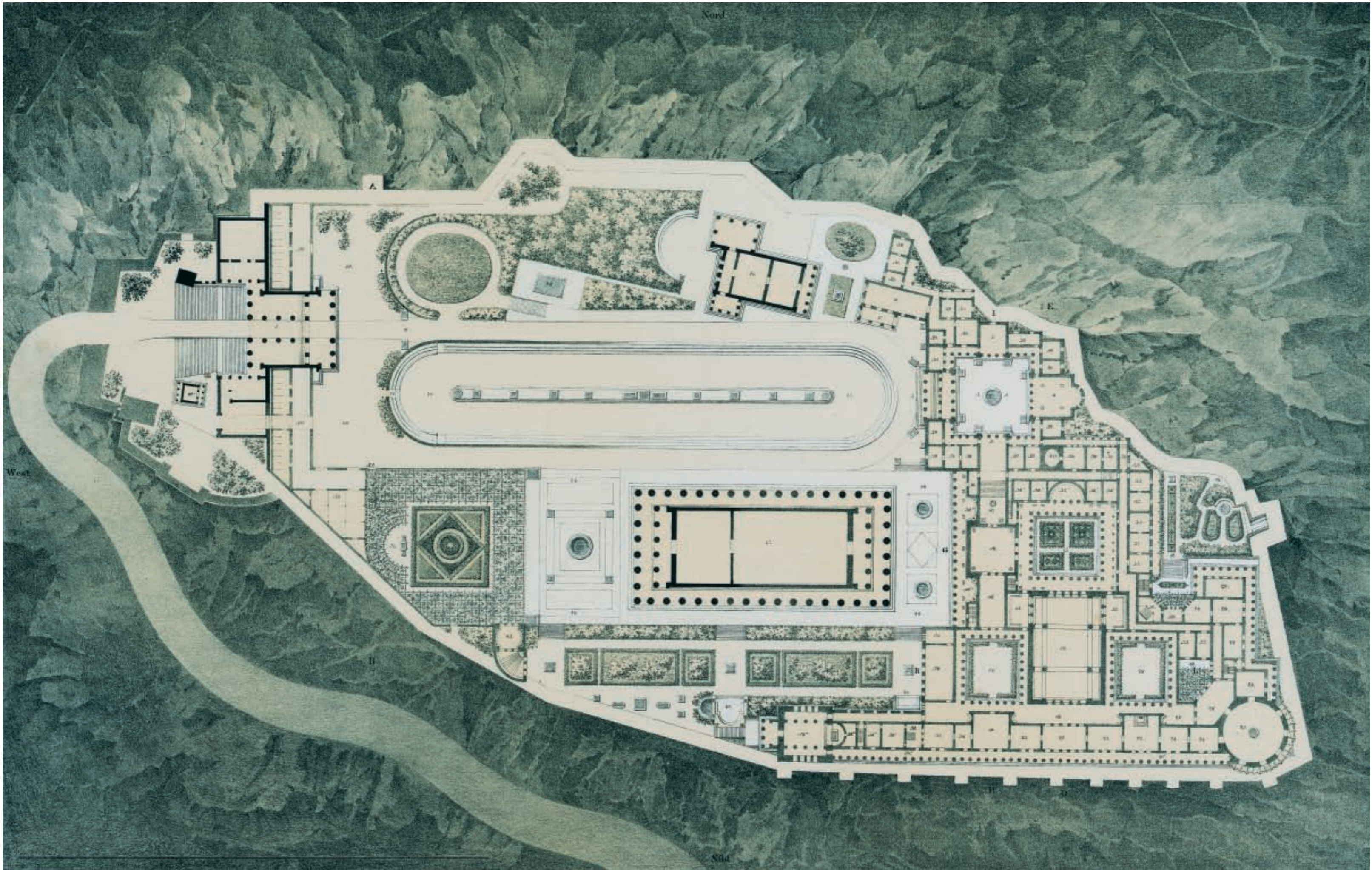
Bez. unten: Erfunden v: Schinkel. – Gedruckt v: J. Storch. – Lith.: v: S. E. Hoffmann. –
Potsdam 1840 Verlag von Riegel.

8

»Floor plan of the royal palace on the Acropolis of Athens.«

Colour lithograph

Des. below: Erfunden v: Schinkel. – Gedruckt v: J. Storch. – Lith.: v: S. E. Hoffmann. –
Potsdam 1840 Verlag von Riegel.



Nord

A

F

West

B

Süd