

Raue, Jan

Ein Mittelalterbild im Rahmen von Ordnung, Pflicht und Schönheit : Überlegungen zu Motiven preußischer Denkmalpflege und Restaurierung im 19. Jahrhundert am Beispiel des Klosters Chorin

In:

Nathalie-Josephine von Möllendorff, Verena Ummenhofer (Hrsg.), Mittelalterbilder und Denkmalpflege : Leitbilder und Bildproduktion der Denkmalpflege am Beispiel mittelalterlicher Sakralbauten, Bamberg : University of Bamberg Press, S. 241-268. 2023. DOI: 10.20378/irb-54829

Beitrag im Sammelwerk - Verlagsversion

DOI des Beitrags: 10.20378/irb-93617

Datum der Veröffentlichung: 26.02.2024

Rechtehinweis:

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt die **Creative-Commons-Lizenz CC BY**.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Ein Mittelalterbild im Rahmen von Ordnung, Pflicht und Schönheit. Überlegungen zu Motiven preußischer Denkmalpflege und Restaurierung im 19. Jahrhundert am Beispiel des Klosters Chorin

Sind die Stichworte Mittelalterrezeption und Denkmalpflege gegeben und der geographische Radius um Berlin gezogen, so kann man nicht anders, als mit Karl Friedrich Schinkel zu beginnen. Und warum sollte man auch einen anderen Anfang wählen, handelt es sich doch beim Zusammentreffen des preußischen Architekten, Künstlers und Denkmalpflegers mit den Ruinen des einstigen Zisterzienserklosters Chorin um einen wahren (und raren) Glücksmoment in der jüngeren deutschen Kulturgeschichte. Diese Begegnung wirkt bei Schinkel langanhaltend und facettenreich in Form freier Zeichnungen, im Entwerfen und Bauen – konkret in Chorin vor allem bei der Instandsetzung des Ostflügels –, aber auch weit über das Kloster hinaus, sowie, in seiner leitenden Tätigkeit in der Oberbaudeputation, auch im trockenen Verwaltungshandeln und Verfassen von Memoranden im Sinne der Bestandserhaltung. Wir können den Beginn von Schinkels intensiverer Beschäftigung mit dem Kloster Chorin auf die Zeit ab etwa 1810 datieren. Diese erfuhr in den Jahren 1816 und 1817 nochmals einen intensiven Schub, womit das Kloster nördlich Berlins, neben der Marienburg, zu den frühesten Zeugnissen preußischer Denkmalpflege gehört. Als Inkunabel des mittelalterlichen Backsteinbaus in Brandenburg stellt die Zisterzienseranlage einen Schlüssel zu dieser dar. Neben Schinkel sind auch seine Nachfolger in der Befassung mit dem baulichen Erbe zu würdigen, wie zuerst Ferdinand von Quast, seit 1843 erster Konservator und Inventarisator der Denkmäler, sowie unter anderem die Architekten Ludwig Persius, Ludwig Ferdinand Hesse, Friedrich August Stüler, Friedrich Adler, Martin Gropius, Hermann Blankenstein und Otto Stiehl, um nur einige derjenigen zu erwähnen, die sich besonders mit dem historischen Backsteinbau auseinandersetzten. Die Reihe ließe sich verlängern, ich möchte hier, mit Bezug auf die Leistungen in Chorin, aus der sogenannten ‚zweiten Reihe‘ auch Karl August Schwieger und Wilhelm Schleyer nennen, um im folgenden auf diese zurückzukommen, dabei die

Frage bewegend, mit welchem Mittelalterbild oder welchen Mittelalterbildern im Kopf der Akteure der baulich-praktische Zugriff auf die Denkmale erfolgte. Unsere Gegenwart kann sich darin gefallen, die Debatte vor allem mit Schlagwörtern wie ‚Romantik‘ und ‚Patriotismus‘ zu führen. Schnell sind dann Caspar David Friedrichs Gemälde, wie beispielsweise die *Abtei im Eichwald* und der *Klosterfriedhof im Schnee* (Abb. 1) zur Hand, die schlaglichtartig zu illustrieren scheinen, in welchem Geist der Überhöhung am Anfang des 19. Jahrhunderts gedacht, gefühlt – und am Denkmal gebaut? – wurde. Es muss sich aber erweisen, ob die Ergriffenheit vor der gedachten Ruine wirklich ausreichte, um daraus als Denkmalpfleger sein Rüstzeug für den Umgang mit der realen Ruine zu ziehen. Danach soll in diesem Beitrag gefragt werden.

„Auf dem Amte Chorin bei Neustadt/Eberswalde befanden sich die bedeutenden Überreste alter Klostergebäude, welche in vieler Hinsicht als Werke altdeutscher Baukunst merkwürdig sind und besonders in Rücksicht auf Construction mit gebrannten Steinen unserer Zeit als Muster dienen können. Alle sind zu öconomischen Zwecken eingerichtet worden und zu dem Ende wurde die schöne große Kirche, welche leider ihr Gewölbe schon verloren hat, [...] zur Scheune und zum Holzgelaß eingerichtet. Bei der Seltenheit solcher Denkmäler in dieser Provinz wird die Erhaltung eines solchen zur Pflicht, und wir ersuchen eine hochlöbliche sechste Generalverwaltung, durch die Regierung gefälligst veranlassen zu wollen, dass dem Amtmann zu Chorin die Erhaltung aller alten, zum Kloster gehörigen Gebäude zur Pflicht gemacht werde, auch könnten sich die Baumeister der Provinz dafür interessieren, damit wenigstens willkürliches Einreißen und Verbauen dieser Alterthümer vermieden und auf dem Lande der schöne Schmuck solcher Denkmäler erhalten werde.“¹

Schinkel spricht in seinem Entwurf für den Bericht, ganz Preuße, erst einmal nur von „Pflicht“, um dann von der (Wieder-)Herstellung einer „Ordnung“ zu reden, indem man willkürliches „Einreißen und

Verbauen“ zurückdränge. Zuletzt aber ruft er die „Schönheit“ als sein eigentliches Argument auf. Von nationalem oder wie auch immer geartetem Pathos ist als Argument – immerhin gerade erst vier Jahre nach der Völkerschlacht, zwei Jahre nach Waterloo, in Preußen als Schlacht bei Belle-Alliance bekannt – hier bei ihm überhaupt keine Rede.

Aufdecken, Überdecken, Wiederentdecken: Rezeption mittelalterlicher Wandmalerei im 19. Jahrhundert

Man kann in Bezug auf die Rezeption der mittelalterlichen Denkmale und besonders auch der Wandmalereien nicht von ‚dem‘ 19. Jahrhundert sprechen, da die Unterschiede in Auffassung und Ansprüchen im frühen, mittleren und späten Säkulum gravierend sind. Das erste Drittel des 19. Jahrhunderts steht, grob gesagt, für das Entdecken, das immer da – und das ist fast durchgehend der Fall – wo Übertünchungen erfolgt waren, ein Aufdecken ist. Nahezu zeitgleich mit

der Etablierung der Kunstgeschichte als eigenständige Disziplin geht die Wahrnehmung der historischen Bauten als Monumente einher; mit ihnen zusammen werden auch die ersten freigelegten Wandmalereien rezipiert. Das Fragmentarische versteht sich in dieser Phase nicht als Makel, vielmehr „als Ausweis der Authentizität“.² Die junge Disziplin der Kunstwissenschaft muss sich ihren Untersuchungsgegenstand quasi erst selbst schaffen und vergrößern, indem sie Freilegungen befördert und erst über die wachsende Menge überhaupt zu ausreichend Vergleichsmöglichkeiten kommt. Nachprüfbarkeit der Befunde und Unvoreingenommenheit bei deren Interpretation sind Mindestanforderungen an ein sich etablierendes Fach, das den Nachweis wissenschaftlicher Exaktheit erst noch zu führen hat – ohnehin kein Leichtes im fraglichen Metier.

Wenn man die Wandmalereien anfänglich im Vergleich mit mobilen Kunstwerken oder der architektonischen Hülle nicht allzu hoch wertschätzte, muss das wenig wundern, da Schäden durch Alterung und mögliche Verletzungen bei der unbekümmerten



1 Caspar David Friedrich: Klosterfriedhof im Schnee, um 1815 (Kriegsverlust, historische Fotografie von 1902).

„Bloßlegung“, aber auch die oft einfache Materialität und Bildsprache zu ungewohnten Seherlebnissen führten.³ „[...] ungenießbar, sehr häufig ganz unkenntlich für das Volk“, wie es Schinkel formuliert.⁴ Einzelne Autoren sind wiederum bestrebt, gerade diese Charakteristika argumentativ zum Vorteil der Wandmalerei zu wenden und in der Handwerklichkeit und Materialgerechtigkeit vorbildhafte Züge für die eigene Zeit zu entdecken;⁵ die Wertschätzung der Patina haben wir schon erwähnt. Als wichtig empfinde ich auch den Hinweis Julia Feldtkellers auf oft noch beschwerliche Reisewege zu den betreffenden Orten und die dort fast immer herrschenden schlechten Lichtverhältnisse, die den Genuss von Wandmalereien selbst für den kleinen interessierten Kreis einschränkten und die qualitative (Ab-)Wertung mitbestimmten.⁶

Das zweite Drittel des 19. Jahrhunderts steht hier für das Überdecken, das dem Aufdecken buchstäblich auf dem Fuße folgen konnte (man denke zum Beispiel an den Berliner Totentanz, siehe unten), und das heißt in diesem Zusammenhang meist interpretierend übermalen. Julia Feldtkeller spricht von der „herrschenden Gesinnung“, die sich in einem „historisierenden Gestaltungswillen“ äußerte und auch und gerade die Denkmäler einbegriff, um einen regelrechten Verwertungsdruck auf diese zu erzeugen.⁷ Es gibt sie, die Quellen, die die alten Malereien als Belege für eine „weit zurückreichende, große vaterländische Kunst“⁸ in Anspruch nehmen. Dennoch sind Zweifel angebracht, dass in der Mittelalterrezeption jener Jahre stets (nur) die patriotische Karte gespielt wurde, wenn auch eine zumindest gelegentliche Ideologisierung nicht zu leugnen ist. Betrachtet man die Publikationen der Jahrzehnte um die Jahrhundertmitte, fällt ein regelrechter Wettbewerb auf, sich scharf zu positionieren, bestimmte Aspekte der Kunst zu propagieren bis zur Heiligsprechung oder vice versa zu verdammen. Von einer wie auch immer gearteten ‚großen Gesinnung‘ des Mittelalters auszugehen, sagt über das Mittelalter relativ wenig, jedocheine Menge über die offenbar als eng und schal empfundenen eigenen Lebens- und Wirkungsbedingungen. Julia Feldtkeller ist zuzustimmen, wenn sie in der Restaurierung das geeignete Mittel beschreibt, um die Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit zu überbrücken;⁹ – einem Anspruch, der in nichts geringerem bestand als „Erbauung, Ergreifung und Belehrung“ (um in Schinkels Duktus zu bleiben), und einer Wirklichkeit, die im Falle der freigelegten Wandmalereien oft genug als „ungenießbar“ empfunden wurde. Auf die mit der Restaurierung verbundene „neue Gefahr“ weist Franz Kugler schon 1837 hin: „Was jedoch die Ausführung der Restaurationen vorhandener Monumente anbetrifft, so

glaube ich, daß man gerade hierin mit der äußersten Sorgfalt verfahren müsse, daß man sich mit größter Bestimmtheit die neue Gefahr vergegenwärtigen möge, welche so leicht durch mißverstandenen Eifer herbeigeführt werden kann.“¹⁰

Auch der kürzeste Einblick in jene Phase der Denkmalpflege wäre unvollständig ohne eine Würdigung Ferdinand von Quasts, dem 1843 berufenen Konservator der Kunstdenkmäler. Diese Position hatte er, weitgehend als Einzelkämpfer mit einem nahezu unüberschaubar großen Arbeitsfeld und mit schmalem Salär über 34 Jahre inne und seine unerschöpfliche Motivation überdauerte alle Rückschläge, auch die der immer wieder vergeblichen Gesuche um eine überfällige Gehaltserhöhung.¹¹ Für die Aufgabe hatte sich Quast unter anderem als Bauleiter bei der Wiederherstellung der Berliner Franziskanerkirche empfohlen. Als unermüdlich durch die preußischen Provinzen Reisender erfasste Quast mit Zeichenfeder und Aquarellpinsel ganze Denkmalbestände in Ansichten und Schnitten, hervorzuheben ist unter anderem seine Inventarisierung der Burganlagen und Kirchen des Ermlandes im Herbst 1848.¹² Bemerkenswert ist neben der Kraft zum großen Wurf auch die Aufgeschlossenheit für bauliche Details und vor allem auch für Befunde der mittelalterlichen Architekturpolychromie, beispielsweise die gefassten Friese der Kirche zu Wormditt, die er in zahlreichen Nebenskizzen¹³ festhielt (Abb. 2). Überraschend modern wirken Quasts Überlegungen zum behutsamen Umgang mit dem vorgefundenen Bestand, die er in einer Denkschrift niederlegte: „[...] und endlich, indem man überhaupt das Zufällige, das sich historische gegeben hat, aufräumt, und so das Unpassende zu entfernen meint, verwischt man leider auch zugleich den Hauch des Altertums.“¹⁴ Dessen ungeachtet und noch rund ein halbes Jahrhundert nach Quasts Ermlandreise erfuhren von ihm im Bestand dokumentierte Anlagen, wie die Kirche zu Wormditt, eine umfassende Regotisierung¹⁵ – dieses Beispiel kann für die wellenförmigen, zeit-, orts- und akteursgebundenen Konjunkturen von Restaurierungen und Restaurierungen stehen.

Friedrich August Stüler steht als Denkmalpfleger am Berliner Totentanz zeitlich zwischen den Positionen der Jahre um 1810 bis 1830 und der des letzten Jahrhundertviertels, welche in diesem Beitrag die beiden Pole im Kloster Chorin markieren. Er vertritt, als Teil eines denkmalpflegerischen ‚Teams‘ bei der Aufdeckung der Totentanz-Wandmalerei in der Turmhalle der Berliner Marienkirche im Jahr 1860, eine befundorientierte, wissenschaftliche Haltung. Die begleitend zur Freilegung entstandenen Zeichnungen Rudolph Schicks belegen ein aufrichtiges Bemühen



2 Ferdinand von Quast: Blatt Wormsdom. Ansicht der Wormsdom(t)er Kirche von Nordosten, Fries mit Palmetten und Büsten, Maßwerk und Maßwerkfries mit Farbfassungen, Portalprofil, 1850-1852.

um objektivierte bildliche Widergabe: Fast meint man, in den Skizzen das Staunen über das wiederentdeckte Mittelalter zu spüren. So zart und tastend der Strich auch ist, lässt er dennoch den romantisch geschulten Zeichner und damit auch das Zeitgebundene jener (und jeder!) Dokumentation hindurchscheinen (Abb. 3). Das denkmalpflegerische Vorgehen Stülers, die Beschreibung durch den Kunsthistoriker Wilhelm Lübke, die zeichnerische Dokumentation durch Schick zeichnet insgesamt ein forschender, sachlicher und spürbar zurückhaltender Ansatz aus. Es erscheint für die Zeit als besonderer Glücksumstand, dass an dem Wandbild nach der Aufdeckung so unmittelbar in interdisziplinärer Weise geforscht wurde. Denn schon lediglich ein Jahr nach der Aufdeckung 1861 kommt es zur ersten Übermalung durch Heinrich Fischbach, wie sie uns in der Lithographie Theodor Prüfers¹⁶ überliefert ist. Diese und alle späteren Übermalungen, Ergänzungen, Erfindungen und Interpretationen sind im Aufdecken und im ersten Erfassen nicht angelegt! Was ist binnen Jahresfrist in der Turmhalle und um sie herum geschehen, dass es zu einem so radikalen Sinneswandel kommen konnte?

Wie verhält sich das ausgehende 19. Jahrhundert zu den nun in größerem Umfang freigelegten mittelalterlichen Ausmalungen vorrangig der Kirchen, seltener der Rathäuser, Burgen und anderen Profanbauten, die bereits fast ausnahmslos ‚restauriert‘, das heißt mehr oder minder gravierend übermalt worden sind? Die Kritik an der Vorgehensweise, die sich bereits um die Jahrhundertmitte vernehmen ließ, schwillt nun deutlich an; die Kampfbegriffe („Restaurationsfieber“, „Restaurationswahn“, „Restaurationsucht“)¹⁷ sind gesetzt und beginnen im Widerstand gegen die darin angeklagten Verhältnisse langsam Wirkmacht zu entfalten, sodass gegen Jahrhundertausgang von einem beginnenden ‚Wiederentdecken‘ der mittelalterlichen Wandmalereien als Quellen gesprochen werden kann. Dennoch blieb es noch lange beim Widerspruch zwischen einer zunehmend skrupulösen Behandlung der Museumsinventare, vornehmlich der Tafelbilder, durch bereits gezielt ausgebildete Restauratoren¹⁸ und dem weiterhin oft noch dem Historismus geschuldeten Umgang mit den Wandmalereien. Und immer noch sind es oft Pfarrer, ortsansässige Handwerker oder durchreisende ‚Schatzgräber‘, denen man es vor Ort gestattet, Wandmalereien zu suchen und zu bearbeiten – bedingt durch Abgelegenheit und nur lückenhaft mögliche Kontrolle durch die staatlichen Aufsichtsbehörden.¹⁹ Die, wie Julia Feldtkeller aufzeigt, bereits im 19. Jahrhundert gebräuchliche, fast trotzig Bemerkung „Die Kirche ist kein Museum“²⁰ klingt mir selbst noch aus meiner Praktikantenzeit in der Denk-



3 Rudolf Schick: Ritter, Tod, Bürgermeister. Detail der Bestandsdokumentation des Berliner Totentanzes unmittelbar bei seiner Aufdeckung, 1860.

malpflege Mitte der 1980er-Jahre in den Ohren – ein überaus langlebiges Ressentiment, demzufolge!

Die Grenzen zwischen den hier zur Veranschaulichung konstruierten und idealisierten drei Phasen der denkmalpflegerischen Wandmalereirezeption im 19. Jahrhundert, Aufdecken – Überdecken – Wiederentdecken, sind schwimmend, und man findet für jede Tendenz frühere und ältere Belege. Das kann nicht verwundern, bleibt doch jede denkmalpflegerische oder restauratorische Entscheidung, so zeitgebunden sie sein mag, eine individuelle, der persönlichen Haltung verpflichtete. Wilhelm Lübke steht beispielsweise in den frühen 1860er-Jahren bei der Aufdeckung des Berliner Totentanzes zusammen mit Stüler und Schick für eine unvoreingenommene und faktenorientierte Annäherung, die man ohne Probleme auch heute noch wissenschaftlich nennen kann. Vermutlich wäre es müßig zu diskutieren, ob er und seine Mitstreiter sich eher noch dem frühen, Schinkel'schen Geist verpflichtet fühlten oder bereits die kommende Kritik an der historisierenden Überformung der späteren Jahrzehnte vorwegnahmen. Das eine schließt das andere nicht aus. Beim Blick auf das Jahrhundert insgesamt erscheint

interessant, dass die Phase der Hochromantik am Jahrhundertbeginn in der jungen Denkmalpflege gerade nicht die Zeit einer ‚romantischen‘ Sichtweise war, sondern eher durch Sachlichkeit, Nüchternheit, ja, Wissenschaftlichkeit geprägt war. Die volkstümlich verbreitete Gleichsetzung der Romantik mit einem erklärenden, vom Wunschenken geleiteten Blick auf die Realität trifft für die in der preußischen Denkmalpflege tätigen Zeitgenossen jedenfalls nicht zu und kann, wenn überhaupt, im Umgang mit den Monumenten am ehesten verspätet ab der Jahrhundertmitte hier und da gesehen werden.

Wie man auch am Umgang mit dem Zisterzienserkloster in Chorin sieht, kam östlich der Elbe ‚dem Mittelalter‘ bei der Begründung von Herkunft, Legitimation und Tradition eine maximale Bedeutung zu (um, wie etwa in den rheinischen Landesteilen, auf eine noch prestigeträchtigere, auf die Römer zurückzuführende Historizität zu rekurrieren, bedurfte es größerer Anstrengungen²¹). Jede Denkmal- und erst recht jede Mittelalterrezeption der letzten rund zweihundert Jahre war insofern getragen von den Argumentationen des öffentlichen Diskurses. So bildeten sich im 19. Jahrhundert mittelalterzentrierte Rezeptionslinien, die auch zur Überwindung der napoleonischen Besatzung und der staatlichen Zersplitterung in Deutschland beitragen und später dem neugegründeten Kaiserreich Legitimität verschaffen wollten. Selbst im Dritten Reich und in der DDR suchten die Mächtigen Traditionslinien zu ziehen, um sich einmal etwa auf Ordensburgen beziehungsweise ein andermal, beginnend bei den Bauernkriegen, auf revolutionäre Ereignisse und deren bauliche Zeugnisse begründen zu können. Die Aneignung der Werke der Vorfahren war, wie die Beispiele zeigen, nicht selten – und keinesfalls auf Zeiten der politischen Restauration und des Historismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschränkt – mit weitgehend hohlem Pathos aufgeladen. Das ideologisch motivierte Herausgreifen eines einzelnen Aspektes der Überlieferung und dessen Isolation als Argument zum Erhalt des Denkmals kann dem Gegenstand als Ganzem aber nicht gerecht werden, ja, sie wird diesem durch gezielte Beseitigung von Zeitschichten im Zweifelsfall schaden. Jede Einengung der Perspektive auf die Geschichte führt zu einer einseitig interessengesteuerten Wahrnehmung und verhindert das Ausschöpfen des tieferen Potentials, das mit den Denkmalen gegeben ist, indem sie versucht, deren eigentlich bereichernde Vieldeutigkeit und Widersprüchlichkeit zu unterdrücken.

Das frühe 19. Jahrhundert: Das ehemalige Zisterzienserkloster Chorin zwischen Kräften der Zerstörung und der Erhaltung

Die neuzeitliche Geschichte des ehemaligen Zisterzienserklosters Chorin, rund fünfzig Kilometer nördlich von Berlin gelegen, ist gekennzeichnet von einem Wechselspiel der mutwilligen Zerstörung und der Mühe um die Erhaltung. Erst mit Schinkel, etwa ab 1816, gewinnt das systematische Bewahren die Oberhand und es entwickelt sich nicht zuletzt auch in Chorin die Disziplin, die heute als Denkmalpflege reüssiert. Im Jahre 1661 lassen die Schulräte des Joachimsthalschen Gymnasiums das Dach der Klosterkirche abdecken, um die Ziegel für ihre Zwecke zu nutzen²² – wenige Jahre später stürzen die Gewölbe aufgrund von Durchfeuchtung und Frostschäden ein. Im Mittelpunkt nachklösterlicher Umnutzungen (das Kloster wurde 1542 säkularisiert) steht immer wieder auch der Ostflügel: Hier verursacht der Einbau einer Reittreppe zur Erschließung des Obergeschosses, des ehemaligen Dormitoriums, für kurfürstliche Jagdaufenthalte unter anderem Verluste am angrenzenden Kreuzgang.²³ Unter König Friedrich I. gewinnt das Bemühen um die Erhaltung der Bausubstanz an Gewicht und das Dach²⁴ der – nun gewölbelosen – Kirche wird mit einer flacheren Neigung wiederhergestellt. Das Dormitorium im besagten Ostflügel erfährt im 18. Jahrhundert eine zweite Umnutzung nach der Profanisierung, indem man es im Inneren zum Invalidenhaus ausbaut. Die älteste erhaltene Darstellung des Klosters, eine Federzeichnung Daniel Petzolds,²⁵ datiert auf das frühe 18. Jahrhundert, zeigt etwa diese Situation (Abb. 4). Die Zeichnung präsentiert den Ostflügel noch als eindrucksvollen zweigeschossigen Baukörper, das Ensemble von Südosten her dominierend, mit einem durch Rundfenster und Fialen geschmückten Südgiebel. Vorhanden ist auch noch der etwa in der Mitte des Flügels nach Osten aus der Flucht vorspringende Kapitelsaal, der ebenfalls über einen – mit großer Fensterrose aufwendig dekorierten – Giebel verfügte. Das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts steht unter der Pächterschaft Philipp Heinrich Karbes (1772-1799) im Zeichen einer ebenso fortschrittlichen und erfolgreichen Landwirtschaft, wie eines rücksichtslosen Umgangs mit dem baulichen Erbe. Es fallen nun endgültig das südliche Seitenschiff der Klosterkirche sowie deren zweigeschossige Ostkapellen, Teile des Klausursüdflügels mit dem ehemaligen Refektorium und der nördliche und südliche Kreuzgangflügel.²⁶ Manches mag der landwirtschaftlichen Nutzung im Weg gestanden haben, das meiste war durch unterlas-

senen Unterhalt vermutlich bereits baufällig. Zudem dürfte die Gewinnung von Baumaterial zum Verkauf einen zusätzlichen Anreiz zum Abriss geboten haben. Auch das Obergeschoss des Ostflügels und der Kapitelsaal werden in den 1770er-Jahren abgetragen, womit auch die beiden erwähnten Giebel fallen.²⁷ Es reduziert sich die Klausur zu der Kubatur, wie wir sie im Wesentlichen heute kennen: Nichts von dem, was in jener Zeit verloren ging, ist später rekonstruiert worden und bis heute belasten von der Viehhaltung jener Zeit stammende, im Backsteinmauerwerk angereicherte Salze die Erhaltung des Denkmals. Schinkel empfand die Verluste in der Rückschau anscheinend persönlich tief, denn er verstärkte den Passus, der schon im Entwurf für seinen Bericht vom 8. Dezember 1816²⁸ existiert, nochmals in der Endfassung vom 8. Januar 1817: „[...] damit wenigstens willkürliches Einreißen und Verbauen dieser Alterthümer *welches deren fünfzig Jahre stattgefunden, für die Folge vermieden* [...] werde“.²⁹ Es unterzeichnen die Mitglieder der Oberbaudeputation, neben Schinkel die Herren Friedrich Albert Eytelwein, Johann Friedrich Carl Rothe, Friedrich August Cochius, Franz Ernst Theodor Funk und August Adolf Günther.

Da auch David und Friedrich Gilly Chorin schon kannten, ist es vorstellbar, dass das Interesse für Chorin und für den Zusammenklang von Architektur und Landschaft über beide an den Schüler beziehungsweise Freund Schinkel vermittelt worden ist. Auch Schinkel wird sich ab 1810, etwa wegen dienstlicher Reisen nach

Stettin (die alte Landstraße tangiert bis heute die Klosteranlage) gelegentlich in Chorin aufgehalten haben. Von besonderer Bedeutung war in dieser Hinsicht jedoch das Jahr 1816, in dem er allein 18 Zeichnungen vom Kloster in Bleistift, Feder und Tusche anfertigt (Abb. 5). Auf die frühen ‚Veduten‘ mit atmosphärischem, dabei den Verfall kritisch thematisierendem Interesse folgen in den späteren Jahren auch bemaßte Zeichnungen bestimmter architektonischer Details aus eigener und der Hand seiner Schüler, was auf die Absicht schließen lässt, es nicht beim Blick des Künstlers zu belassen, sondern eine zukünftige Befassung als Architekt vorzubereiten (Abb. 6).

Das staatliche Verwaltungshandeln zur Erhaltung des Denkmals nimmt nun rasch an Fahrt auf, denn noch im selben Monat wird der Pächter jener Jahre, Wilhelm Nobbe, aufgefordert, die Schweinehaltung in der Klosterkirche zu beenden.³⁰ Da dies ein halbes Jahr später noch nicht erfolgt war, veranlasste der Landrat Albert Otto von Wedel-Parlow die zwangsweise Räumung der Klosterkirche.³¹ Doch auch noch 1822, wie Schinkels enge Mitarbeiter, Baurat Karl Wilhelm Redtel sowie Bauinspektor und Vermessungsrevisor Karl August Schwieger, anlässlich einer Bereisung feststellten, hatte sich die Situation in keiner Weise gebessert, alle Gebäude seien „[...] unbeschreiblich schlecht, veraltet, vernachlässigt, voller Schmutz“.³²

Ihren Aufgaben kann die Denkmalpflege auf mittlere und lange Sicht nur gerecht werden, wenn

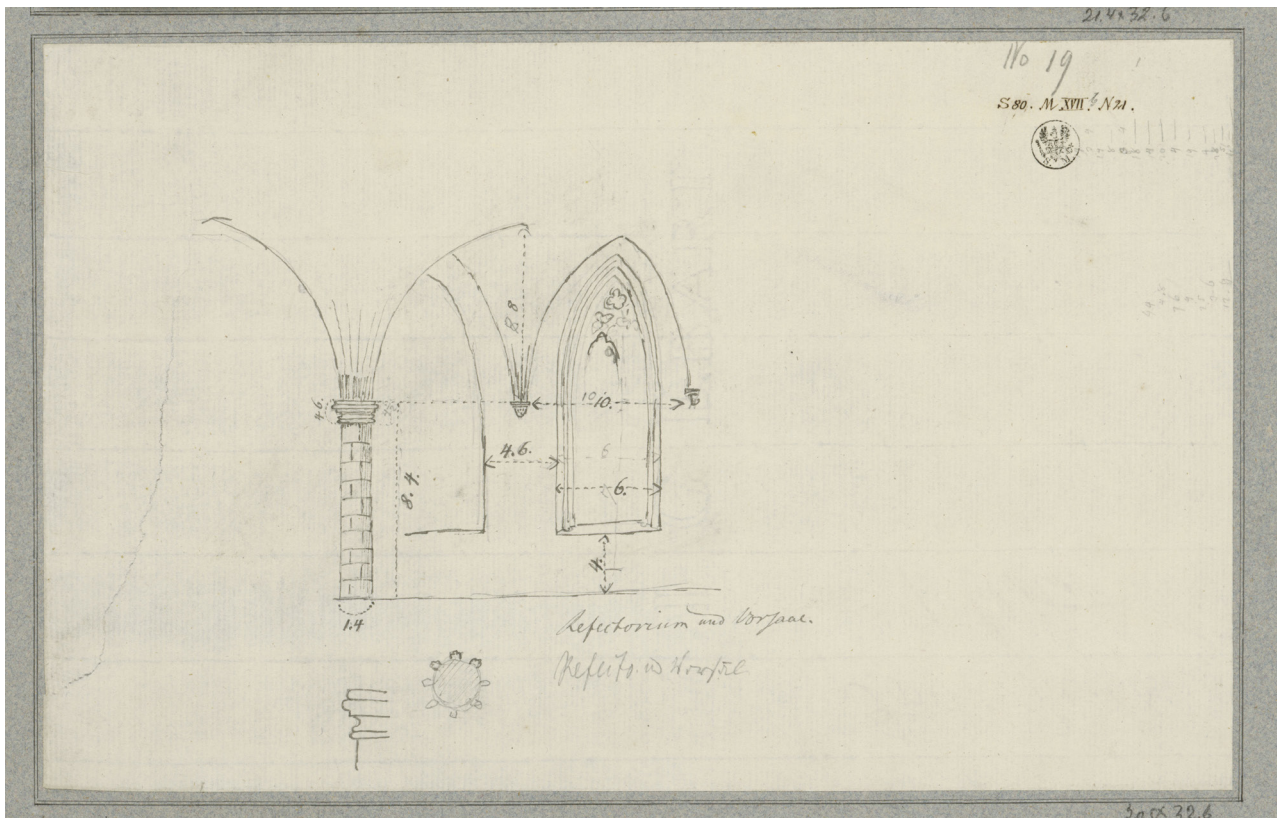


4 Daniel Petzold: Das Amt Chorin. Ansicht der Klosteranlage von Südosten mit noch zweigeschossigem Ostflügel, einschließlich der ursprünglichen Süd- und Kapitelsaal-Giebel, um 1710.

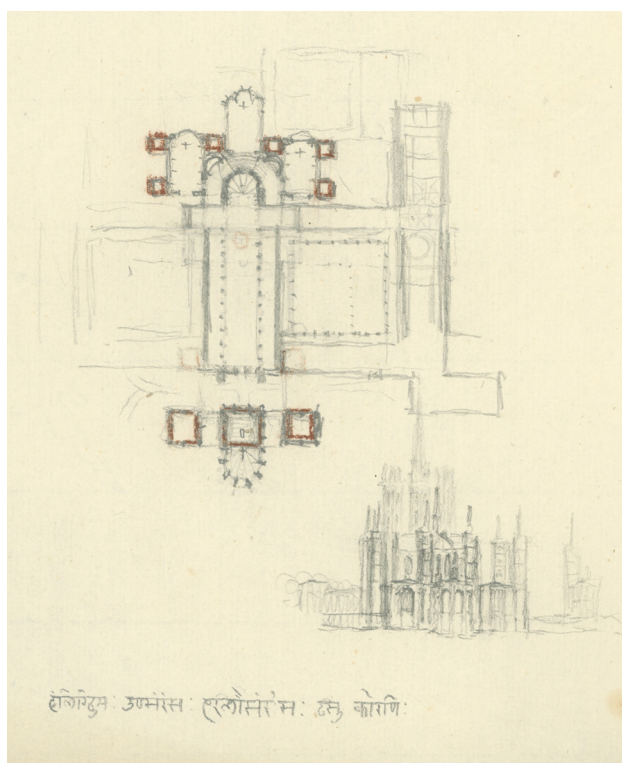
ihre Arbeit politisch von den jeweiligen Regierenden, die sich meist das letzte Wort über die Finanzierung vorbehalten, mitgetragen wird. Ein Besuch vor Ort, wohlinszeniert, konnte dabei ausgesprochen hilfreich sein. Im Oktober 1823 gelang es, die königliche Familie nach Chorin zu führen. Ortspfarrer Schale führt durch die Anlage und dürfte den Kontrast von landesgeschichtlicher Bedeutung als Grablege des ersten Markgrafengeschlechts und der gegenwärtigen Nutzungsweise nicht ausgespart haben. Besondere Empörung rief die fortgesetzte Viehhaltung – nun waren es statt der Schweine Esel – unmittelbar auf den Gräbern der Askanier in der Klosterkirche hervor. Hier zeigt sich, dass die an einer erfolgreichen Denkmalpflege Interessierten gar nicht umhinkonnten, nolens volens das Aufladen des Denkmals mit dynastischer, schlussendlich nationaler Bedeutung zu befördern, indem sie zur Ansprache der Landesherrschaft eine emotionale Situation herbeiführten oder diese zumindest doch vorausschauend einkalkulierten. Das Erwünschte trat ein und die von allerhöchster Seite empfundene Abscheu über die Verwahrlosung blieb nicht ohne Folgen. Besonders beeindruckt zeigte sich der Kronprinz, der noch während des Besuchs die Klosterruine zeichnete und auch noch später, möglicherweise genealogisch motiviert, darauf zurückkam (Abb. 7).³³ Schinkel hatte das Glück,



5 Karl Friedrich Schinkel: Innere Ansicht der Kirche in Corin. Ostteile des Mittelschiffs und Chor nach Osten mit Bauschutt, Stroh und Brettern auf dem Boden, um 1816/17.



6 Ludwig Ferdinand Hesse: Refectorium und Vorsaal. Kloster Chorin, sog. Fürstensaal, bemaßter Ausschnitt der Westwand als Ansicht, dazu Skizzen der Kapitellzone eines der beiden Rundpfeiler, um 1824 (?).



7 Kronprinz Friedrich Wilhelm: Heiligtum unseres Erlösers zu Chorin. Bezeichnung in Devanagari-Schriftzeichen am unteren Blattrand, transkribiert, um 1825.



8 Eduard Spranger: Chorin. Blick von Süden auf Chor und Querhaus der Klosterkirche, um 1825.

im Kronprinzen, dem späteren König Friedrich Wilhelm IV., einen wirklich kunstsinnigen Partner zu haben. Ob ein Bauwerk überhaupt als Denkmal (an-)erkannt wurde und ob es zu seiner Restaurierung kommen sollte, hing in der Regel weniger von dessen wirtschaftlichem, als weit stärker von seinem ideellen Nutzen ab. ‚Denkmal‘ konnte ein Bauwerk nur sein, wenn bestimmte Funktionen an ihm ablesbar wurden, wenn es bestimmte Eigenschaften und Qualitäten aus der Geschichte in die Gegenwart zu transportieren vermochte. Insofern konnte eine Klosterruine wie Chorin mit der Stiftung nationaler Identität und hochgestimmter Gefühle unter Umständen auch eine politische Aufgabe übernehmen. Nach jenem denkwürdigen Tag im Herbst 1823 verbesserte sich das Klima für die anstehenden Restaurierungen in der Klosteranlage spürbar.

Zuerst wurde nun die den Blick auf die Klosterkirche versperrende, auf dem Gemälde Sprangers von 1826 (Abb. 8) noch sichtbare Schäferei abgetragen und der Ostflügel in seiner ganzen Bauauffälligkeit freigestellt. Auch im Westflügel wurden denkmalschädliche Nutzungen, sehr zum Missfallen des Pächters, zurückgedrängt.³⁴ „Erhaltung und Freistellung der alten Klostergebäude“ in Chorin wurden zu einer Planungsaufgabe, der sich Schinkel, fußend auf seinen Zeichnungen

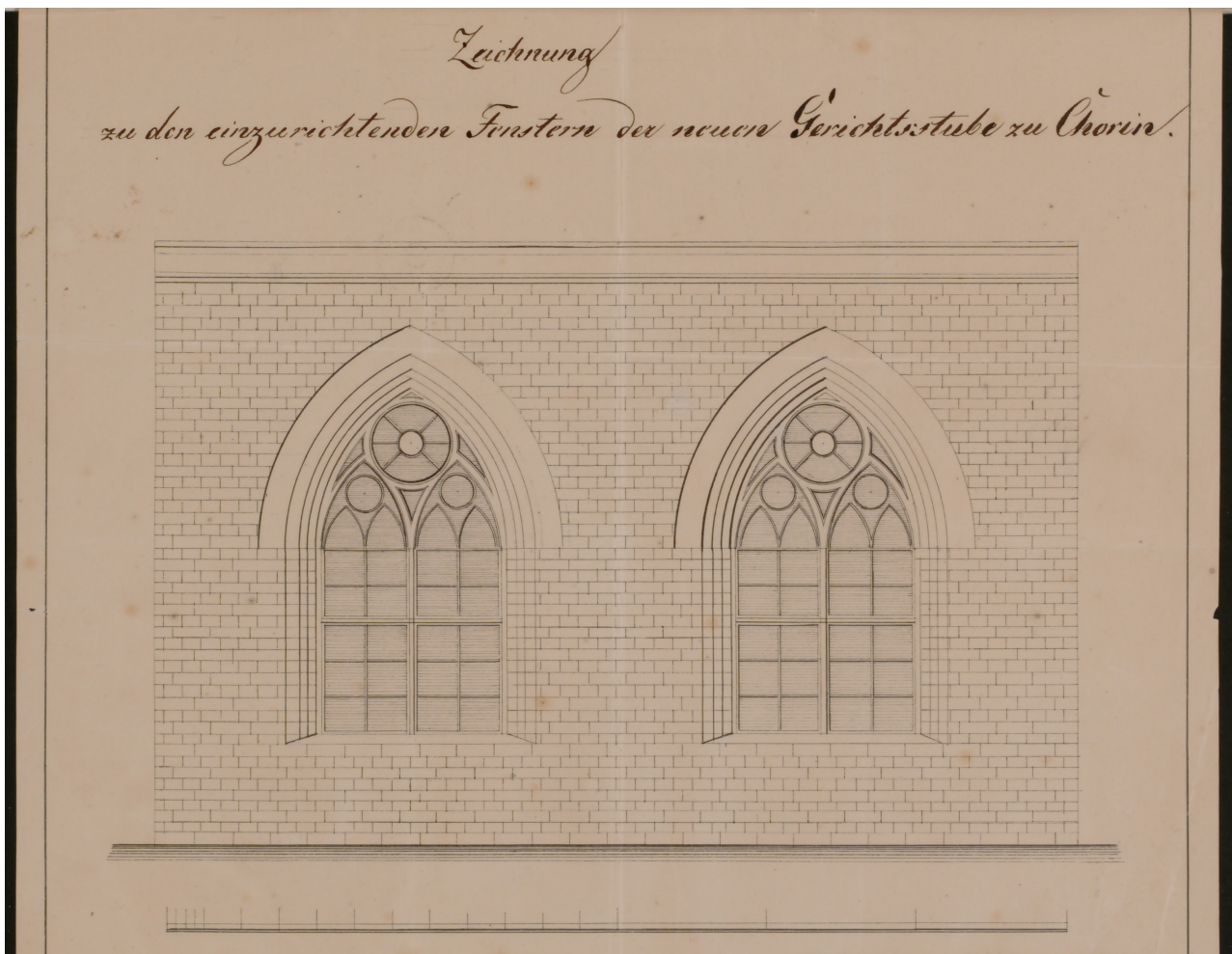
ab 1816, mit Unterstützung Redtels und Schwiegers zwischen etwa 1825 und 1833 intensiver widmete.³⁵ Eine wichtige Rolle spielte dabei die 1827 erfolgte Neuerrichtung eines in seiner Länge eindrucksvollen Wirtschafts- und Stallgebäudes in Feldsteinmauerwerk am südlichen Rand des Areals, direkt an der Landstraße Berlin-Stettin (Abb. 9). Nur so konnte der Pächter bewegt werden, sich wenigstens mit der nutzungsintensiven Viehhaltung schrittweise aus dem engsten Klausurbereich zurückzuziehen und Raum für Erhaltungsmaßnahmen freizugeben.

Das Jahr 1828 sieht erste bemerkenswerte Bauerhaltungsarbeiten im Kloster, so entsteht am „einsturzgefährdeten Südgiebel des Westflügels“ in der Planung Schwiegers ein massiver Stützpfiler. Zur selben Zeit erhält das Infirmarium, nun meist als „Amtshaus“ bezeichnet, einen durchgehenden, mit dem Ostflügel verbundenen neuen Dachstuhl und einen vereinfachten Ostgiebel. Die sich anschließenden Mühen um eine Instandsetzung des Ostflügels, in der einschlägigen Korrespondenz und in den Grundrissen von 1825/26 „Mittelgebäude C“ genannt, ziehen sich unter dem widerstrebenden Pächter bis 1831.³⁶ Bis zu diesem Zeitpunkt hat das Königliche Finanzministerium dennoch die Summe von 7918 Talern für die „Freistellung der alten Klostergebäude“ ausgegeben.³⁷ 1831 übernimmt



9 Kloster Chorin, Wirtschaftsgebäude, Südfassade an der Landstraße, Feldstein mit steinmetzmäßig hergestellter bauzeitlicher Inschrift „FW III/1827“, Aufnahme 2017.

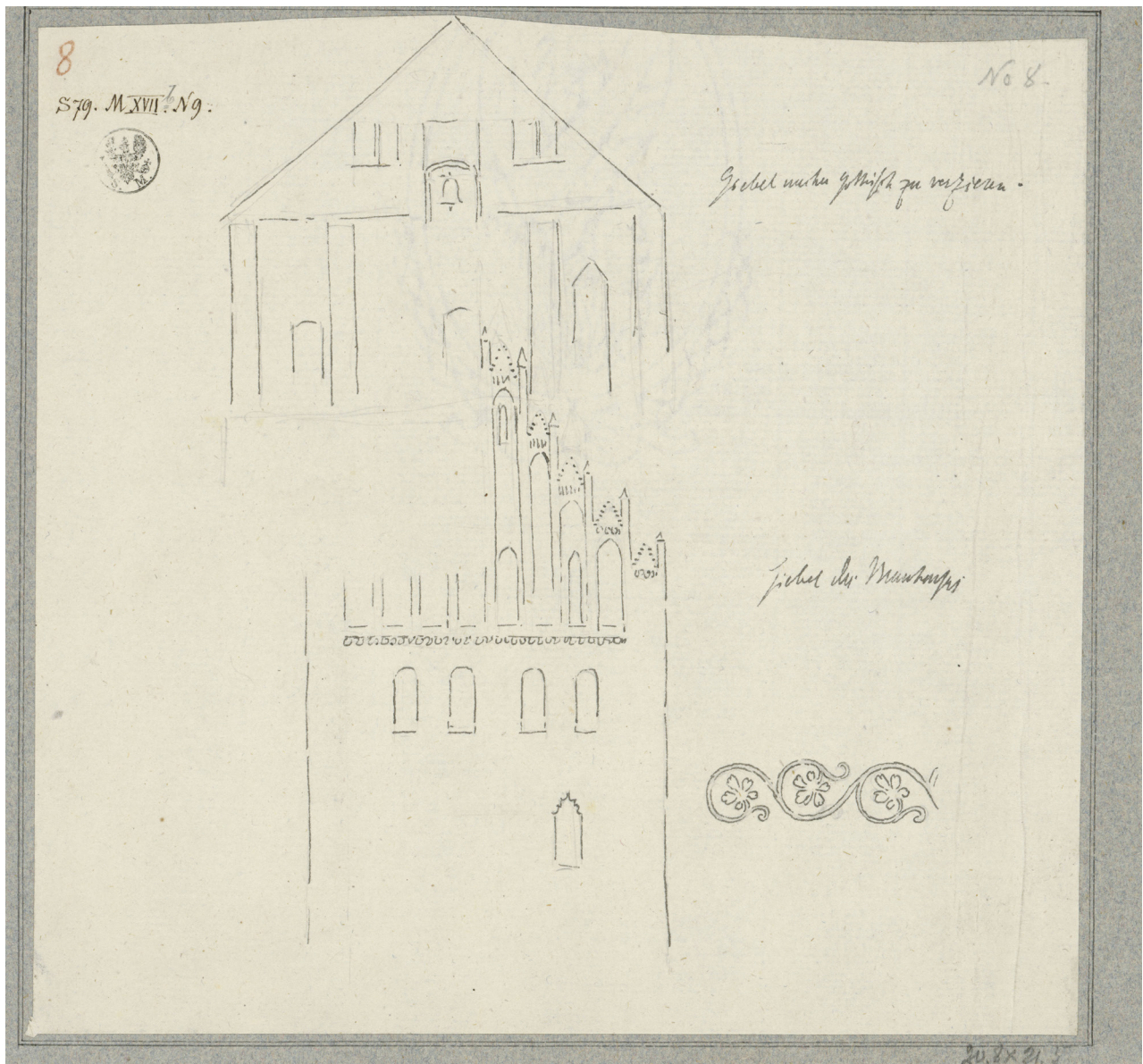
Peter Hinrich Meyer als neuer Pächter die von seinem Vorgänger ins Unerträgliche verfallene Situation. Meyer hatte schon in seinem Bewerbungsschreiben vermerkt, dass er „die alte schöne Klosterruine in ihrer gegenwärtigen Beschaffenheit“ zu erhalten gedenke und versäumte es dabei nicht, auch „die Gebeine aus unserer Regenten Hause“ zu erwähnen, um so seine Sensibilität für die Aufgabe herauszustreichen.³⁸ Nach Meyers Übernahme kommt es unverzüglich 1832/33 zum geplanten Umbau. Schließlich fügt Meyer in Hinblick auf zukünftige Gartenanlagen eine Skizze der Umgebung an und bittet um „einen Plan, wie solche angelegt“ werden sollten; Regierungspräsident Friedrich Magnus von Bassewitz glossiert lapidar: „Zu Herrn Lenné.“³⁹ „Um das Gebäude C zu conservieren“, muss die landwirtschaftliche Nutzung, vor allem die Viehhaltung aus dem Ostflügel weichen. Im Nordteil wird nach den Plänen Schwiegers das „Justiz Amt“ mit der Gerichtsstube in der ehemaligen Sakristei eingerichtet.⁴⁰ Baurat Redtel ermahnt den von Wriezen aus operierenden Schwieger, „auf Erhaltung und Wie-



10 Karl August Schwieger: Zeichnung/ zu den einzurichtenden Fenstern der neuen Gerichtsstube zu Chorin, 1832.

derherstellung der gotischen Architektur des Flügels C unter Beachtung möglicher Symmetrie bey den Fenster- und Thüröffnungen Bedacht zu nehmen [...]“.⁴¹ Eytelwein und Schinkel verfassen dazu einen Revisionsbericht, worin vermerkt ist, dass „der Geheime Oberbaurat Eytelwein“, inzwischen Direktor der Königlichen Oberbaudeputation, „sich selbst an Ort und Stelle unterrichtet“ hatte. Zwar trifft es zu, dass beide Einfluss auf die Zeichnungen Schwiegers nehmen; gleichwohl mag es sein, dass es sich um eine unzulässige, wenn auch eingeschlifene Verkürzung handelt, wenn, wie auch hier, stets von „Schinkels Entwürfen“ die Rede ist und Karl August Schwieger aus Wriezen die gebührende Würdigung nicht in vollem Umfang widerfährt. Nicht zu widersprechen ist zumindest der

Feststellung, dass Zeichnungen, wie der Entwurf zu den beiden östlichsten der neuen Fenster⁴² mit ihrem einfach-geometrisierenden Maßwerk, „ganz im Geiste Schinkels“ verfasst sind (Abb. 10). Im Gegensatz zur konstruktiven Präzision der steingerechten Darstellung von Mauerwerk und einbindenden Fenstern aus der Feder Schwiegers – man würde von einer Ausführungsplanung sprechen – steht die ältere genialische, überwiegend in Bleistift ausgeführte Bestandsskizze zum Südgiebel mit italianisierendem freischwingendem Glöckchen in der Spitze aus der eigenen Hand des Meisters (Abb. 11).⁴³ Schon 1816, vermutet Iris Berndt, dachte Schinkel an eine Rekonstruktion des Giebels, denn er hat handschriftlich auf dem Blatt vermerkt: „weiter gotisch zu verzieren“.⁴⁴



11 Karl Friedrich Schinkel: Kloster Chorin, Giebel des Brauhauses. Darüber italianisierender Entwurf für einen neu zu errichtenden Südgiebel des Ostflügels mit Anmerkung: „Giebel weiter gotisch zu verzieren“, um 1816/1817.

Schinkel und Schwieger arbeiten an der Ostfassade des Ostflügels im Wortsinn mit dem Material des Mittelalters, die Klosterformate aus Abbruch für seine neue Ostfassade zum zweiten Mal nutzend (Abb. 12). Eine neue Fensteranordnung war zu entwerfen, denn da, wo der Kapitelsaal einst aus der Flucht hervorsprang, war eine klaffende Lücke zu schließen und neu zu gliedern. Ebenso wenig gab es Fensteröffnungen am diagonal gegenüberliegenden südwestlichen Abschnitt des Ostflügels, der ursprünglich an das Refektorium an der Südflanke anschloss, spätestens seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aber freistand. Schinkels (und Eytelweins) Einflussnahme an der Neuinterpretation des Ostflügels ist im Wortlaut festgehalten: „[...] ausgewitterte Stellen und in späterer Zeit bewirkte ‚Flickereien‘ sollten ausgestemmt und sorgfältig durch ‚gesunde alte Steine‘ aus Abbruch ersetzt und die Fugen mit Kalkmörtel ausgestrichen werden.“⁴⁵ Die infolge ihrer Verdeckung durch den Kreuzgang optisch weniger wirksame Westfassade des Ostflügels sollte mit geringerem Aufwand „berappt“ (das heißt mit grobem Putzbewurf versehen) „und gefärbt“ werden⁴⁶ – von diesem Bewurf der Schinkelzeit hat sich möglicherweise im Bereich vor dem Eingang der Kapelle einiges bis heute erhalten. Auch auf die konkrete Planung der Fensterform nahm die Oberbaudeputation Einfluss, denn die ursprünglich für die Gerichtsstube rechtwinklig gedachten sollten spitzbogig wie die übrigen, zur besseren Lichtausbeute jedoch größer sein (Abb. 13). Die profilierten Gewände sind vereinfachende Repliken der mittelalterlichen Vorbilder, auch die Mörtelfugen sind schlichter: Es handelt sich nicht um die klassischen Gratfugen mit ihrem dreieckigen Profil der Zeit um 1270-1300, wie sie durch das gegenläufige Abstreichen des vorquellenden Setzmörtels entstehen und man sie an den mittelalterlichen Bauteilen in Chorin in großer Perfektion ausgeprägt vorfindet, sondern um einfach steinbündig abgezogene Fugen. Beobachtet man den Bestand von 1832 genau, findet man noch Reste flächiger roter Außenfassung mit aufgemalten weißen Fugenstrichen – ich gehe davon aus, dass die Ausführenden der Schinkelzeit an verdeckten und überbauten Abschnitten von Originalmauerwerk noch wesentlich mehr von der ursprünglichen Polychromie der Fassaden rezipieren konnten und die gesehenen Spuren mittelalterlicher Architekturfarbigkeit für ihre Bauaufgabe adaptierten (Abb. 14). Auf diese Weise schmuggelten sie heutigen Restauratoren und Bauforschern eine Art ‚Befund-Kassiber‘ zu, das wir nur zu lesen verstehen müssen. Das lässt sich so lapidar niederschreiben, man muss dabei jedoch im Auge haben, dass Gottfried Semper gerade erst um diese Zeit beginnt, sich systematisch mit dem Phäno-

men der Architekturpolychromie zu befassen⁴⁷ – und auch er hat zuerst nur die Griechen im Sinn und noch einmal vergehen Jahrzehnte, bis der Werksteinbau des Mittelalters⁴⁸ und ganz zuletzt, eigentlich schon im beginnenden 20. Jahrhundert, der Backsteinbau⁴⁹ in den Fokus genommen wird! Wenn die Beobachtung des heutigen Restaurators nicht täuscht, könnte hier eine bisher noch nicht beachtete und bekannte Vorbefassung Schinkels und seiner Mitarbeiter mit der Außenfarbigkeit mittelalterlicher Architektur, noch dazu der Backsteinarchitektur vorliegen. Erstaunlich ist das auch deshalb, weil der Backsteinbau bislang gerade als Schlusslicht in der Forschung zur Polychromie gilt und damit hier, im Gegenteil, in Schinkels Umfeld geradezu eine Pionierrolle übernehme!

Endlich kommt es 1833 auch zur Herstellung des Süd- oder Amtskirchengiebels, offenbar in einem vergleichbaren Verfahren, in dem sich aus ersten entwerferischen Impulsen Schinkels detailliertere Ausführungsplanungen Schwiegers entwickeln, welche in einem System aus Revision und Superrevision durch die Oberbaudeputation zur Ausführungsreife gebracht werden.⁵⁰ Letztere erfolgten wie an der Ostfassade auch am Giebel der heutigen Kapelle so kleinteilig und nachdrücklich, dass eine enge Anteilnahme Schinkels als gesichert gelten kann. Pächter Meyer verpflichtete sich vertraglich, für 581 Thaler, 17 Groschen, 1 Pfennig besagten Giebel „tüchtig und untadelhaft auszuführen [und] von dem Anschläge und der approbirten Zeichnung nicht im geringsten abzuweichen“ (Abb. 15).⁵¹ Hierfür hat er ein halbes Jahr Zeit; Schwieger empfiehlt ihm dazu den Eberswalder Maurermeister Holzapfel, der sich im Kloster „bereits rühmlichst bewährt“⁵² habe. Die von Pächter Meyer im Gegensatz zu seinem Vorgänger überaus ernstgenommene denkmalpflegerische Verantwortung wird ihm bald zur finanziellen Bürde, der er wirtschaftlich nicht lange gewachsen ist, sodass er noch jahrzehntelang mit Schulden zu kämpfen haben wird.⁵³ Ein Beinahe-Ruin durch pflichtschuldigste Hingabe an ein Denkmal – und das dazu nur als Pächter – ist also auch kein Phänomen neuerer Zeiten! Es ist nur verspätete Gerechtigkeit, dass das Wirken Meyers letztes in einem schmalen Bändchen von Gunther Nisch gewürdigt worden ist.⁵⁴

Das späte 19. Jahrhundert: Schleyer und die Wandmalerei im ‚Fürstensaal‘

Mit einem Sprung in die 1880er-Jahre wenden wir uns der Wandmalerei an der Nordwand des sogenannten Fürstensaals im Westflügel des Klosters Chorin (entstanden um 1290) als einem Beispiel



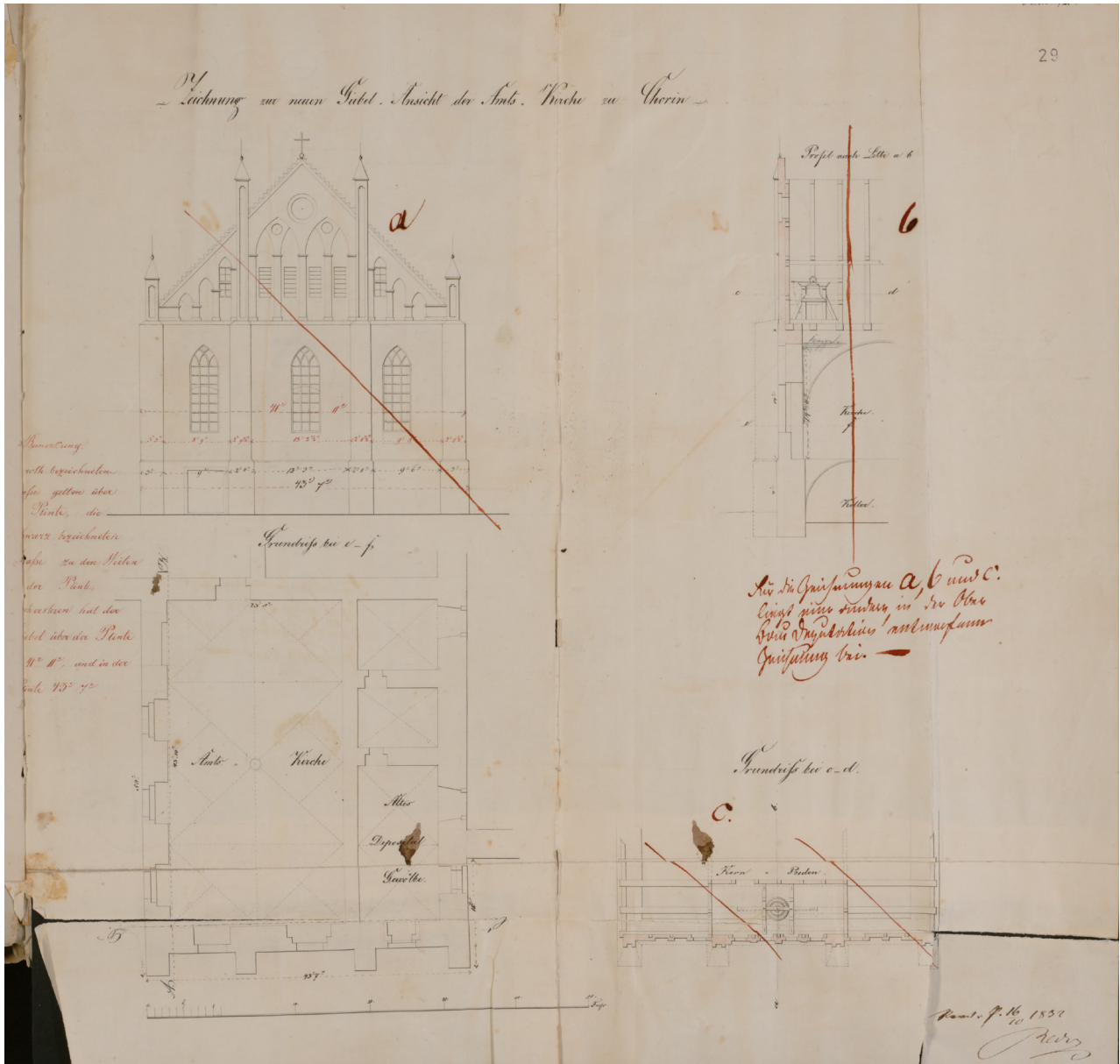
12 Kloster Chorin, Teil des Ostflügels und südliches Querhaus der Klosterkirche von Südosten; der um ein Geschoss reduzierte Ostflügel mit den veränderten Fensteröffnungen von 1832, Aufnahme 2017.



13 Kloster Chorin, nördlicher Teil des Ostflügels von Osten, Fenster der Sakristei (später Gerichtsstube) in der Gestaltung durch Schinkel/ Schwieger von 1832, restauriert 2006, Aufnahme 2017.



14 Kloster Chorin, Ostflügel von Osten, Detail des Ergänzungsmauerwerks von 1832, zweitverwendete mittelalterliche Backsteine, neue Verfugung und Farbfassung mit aufgemalten weißen Fugenstrichen, Aufnahme 2017.



15 Karl August Schwieger (?): Zeichnung zur neuen Giebel-Ansicht der Amts-Kirche zu Chorin. Südlicher Teil des Ostflügels (heutige Kapelle) mit Südgiebel-Entwurf, Ansicht, Grundriss und Schnitt, Eintragung 16.10.1832.



16 Kloster Chorin, Westflügel, sog. Fürstensaal nach Nordwesten mit Wandmalereifragment an der Nordwand, Aufnahme 2017.

der Denkmalpflege des späteren 19. Jahrhunderts in Chorin zu (Abb. 16). Wilhelm Schleyer ist der ‚Regierungs-Bauführer‘ der frühen 1880er-Jahre in Chorin – Schinkels Ergänzungen am Ostflügel sind in Schleyers Wirkungszeit bereits ein halbes Jahrhundert alt. Um der kontrastreichen Darstellung willen erfolgt der Einstieg hier erst einmal direkt ins denkmalpflegerische Detail – eine ausgewogene Darstellung der Verdienste Wilhelm Schleyers folgt weiter unten. Zuerst eine kurze Beschreibung der erhaltenen Wandmalerei im sogenannten Fürstensaal: Es handelt sich um eine horizontal und vertikal gegliederte figürliche Gestaltung im östlichen Lünettenfeld der Nordwand. Oben thront ein Prophet



17 Kloster Chorin, sog. Fürstensaal, Wandmalereifragment der Nordwand mit Anbetung der Hl. Drei Könige/ Taufe Christi und Kindermord zu Bethlehem in der unteren sowie thronendem Prophet mit Spruchband in der oberen Registerebene, Aufnahme 2017.

mit Spruchband, unten links sehen wir zwei stehende Könige mit Gaben in ihren Händen, damit ist es aber mit den Eindeutigkeiten auch schon vorbei. Unten rechts zeigen sich offenbar eine Gestalt mit Schwert sowie eine Mutter mit Kind auf dem Arm (Abb. 17).

Als sich der Verfasser Anfang der 1990er-Jahre mit der Wandmalerei im Fürstensaal auseinanderzusetzen begann, galt sie in der Fachliteratur⁵⁵ noch als Gegenüberstellung von der Anbetung der Heiligen Drei Könige mit dem Urteil König Salomos – und damit als: „Kombination der beiden höchsten königlichen Themen, die Altes und Neues Testament aufzuweisen haben“.⁵⁶ Schmoll sah diese Interpretation als Beleg dafür, dass die volkstümliche Bezeichnung ‚Fürstensaal‘ für den Raum zurecht bestehe, dass er also tatsächlich für den Aufenthalt der askanischen Markgrafen in ihrem Hauskloster konzipiert und entsprechend malerisch ausgezeichnet worden war.⁵⁷ Wie sich zeigen sollte, war diese Erzählung fein gesponnen, jedoch nicht im Mittelalter, sondern im Zuge der denkmalpflegerischen Bearbeitung in der frühen Gründerzeit.

Die restauratorische Untersuchung im Jahr 1993⁵⁸ beschränkte sich nicht auf das Wandbild allein, sondern begriff den gesamten Raum mit allen seinen Oberflächen ein. Dabei zeigte sich bald, dass alle vier

Wände noch kleine und kleinste Putzinseln mit Spuren von Pigmenten aufwiesen, die denen der einzig erhaltenen Malerei an der Nordwand entsprachen. Was hatte Wilhelm Schleyer im Fürstensaal getan? Die singuläre Wandmalerei ist den Untersuchungen zufolge nur das Überbleibsel einer einstigen kompletten wand- und gewölbefüllenden Ausmalung! Bei der Restaurierung von 1885 war sie durch Schleyer aufgedeckt und, vermutlich wegen ihres vergleichsweise guten Erhaltungszustandes, erhalten geblieben, während an den anderen Wänden tabula rasa mit den übrigen, anscheinend als nicht repräsentabel erachteten Fragmenten gemacht wurde.

Somit war die Deutung als Einzelbild per se fehlerhaft, man musste von einem Zyklus ausgehen. Dem Bearbeiter der 1880er-Jahre dürfte das noch klar gewesen sein, er hatte ja selbst die ihn störenden Reste beseitigt, aber schon zu den Denkmalpflegern der 1920er- und 1950er-Jahre war diese Kunde nicht mehr gedrungen. Schleyer, der Entdecker, hatte offensichtlich nach der Freilegung eine Pause vom Original angefertigt, dann flächig überstrichen und seine Umzeichnung als Kopie übertragen. Im Bereich der Heiligen Drei Könige war er auf eine Übermalung oder Teilübermalung gestoßen, die die Taufe Christi

zeigte und offensichtlich auch noch mittelalterlich war. Wir können faktisch gar nicht wissen, welche Schicht jünger ist, denn wir kennen nur die Kopie, die das Original überdeckt. In der Kopie webt der künstlerisch ambitionierte Restaurator-Architekt beide Szenen, die der Heiligen Drei Könige und der Taufe Christi, mehr oder weniger geschickt ineinander und schafft an diesem Detail ein Zwitterwesen, das wir hier aber nur am Rande zur Kenntnis nehmen können.

Stellt man sich in dem kleinen Saal im Ursprungszustand einen christologischen Zyklus vor, an der Nordwand mit der Geburtsszene beginnend, repräsentieren die in Uhrzeigerrichtung anschließenden physisch erhaltenen Teilbilder die Anbetung der Könige und weiter, auch inhaltlich logisch folgend, keineswegs das Urteil Salomos, sondern den Bethlehemitischen Kindermord. Und tatsächlich werden in dem erhaltenen Teilbild des Zyklus zwei Szenen gegenüberge-

stellt, die konträrer kaum sein könnten: Das Handeln der Könige, die einer über ihnen stehenden Ordnung Respekt erweisen und das chaotische Treiben zum puren Machterhalt, welches sich im sinnlosen Mord an unschuldigen Kindern äußert. Es ist das Spiel mit These und Antithese von Guter und Schlechter Regierung, wie sie unter anderem auch im Palazzo Pubblico in Siena in der weltberühmten Wandmalerei von Ambrogio Lorenzetti dargestellt ist. Dass es genau so gemeint ist, wird klar, wenn man sich die Gestalt des König Herodes ganz rechts außen näher betrachtet. In deren Nacken hockt nämlich eine kleinere Figur mit bezipfelter Kappe: der Narr, Sinnbild schlechter Einflüsterung, Metapher fehlgeleiteter Herrschaft. Eine solche Interpretation bezöge sich ohne Zweifel auf die ‚Nutzer‘, die Markgrafen von Brandenburg. Dass dieser Bezug sich in einem Teilbild des Zyklus findet – dem zufällig einzig erhaltenen – lässt vermuten, dass



18 Karl Friedrich Schinkel: Entwurf zu einem Dom als Denkmal für die Befreiungskriege („Befreiungsdome“, perspektivische Ansicht), 1814/1815.

weitere, unter Umständen ähnlich anspielungsreiche Szenen zum Gesamtwerk gehörten.

Als ein vermutlich vom Gewölbescheitel bis zum Sockel ausgemalter Raum, mit hoher Wahrscheinlichkeit von einem Zyklus des Lebens und Sterbens Jesu dominiert, war der Raum keinesfalls weniger prädestiniert zum Aufenthalt der Landesherren als anhand der falschen These von den „höchsten königlichen Themen“ á la König Salomo. Flankierend ausgeführte bauforscherische und archäologische Untersuchungen in den Jahren seit 1990 erbrachten zahlreiche weitere bauliche Befunde, unter anderem einen gedeckten Gang vor dem Westflügel zur Erschließung von außerhalb der Klausur, die die Nutzung als ‚Fürstensaal‘ weiter untermauern.⁵⁹ Erst vor wenigen Jahren rückte eine neutranskribierte askanische Urkunde⁶⁰ ins Bewusstsein, die mit den Worten „gegeben zu Chorin“ das Kloster als Ort landesherrschaftlicher Willensbildung bezeugt.

In den 1880er-Jahren erfolgten die Aufdeckung, die Wiederüberdeckung und das Anfertigen der Kopie, das heißt Verlust an Authentizität, heißt aber auch Erhaltung des Originals, was eine im Umgang mit Wandmalerei jener Jahre gar nicht selten geübte Praxis war. Höchst bedenklich, selbst im Licht zeittypischer Purifizierungen und Neuschöpfungen, war hingegen die Vernichtung der nicht ins Konzept passenden Wandmalereifragmente auf den übrigen Wandflächen, woraus sich eine jahrzehntelange Fehlinterpretation durch die Kunstgeschichte ergab.

Ein Vergleich denkmalpflegerischen Handelns in Chorin im frühen und im späten 19. Jahrhundert

Das emotional Bewegende von Friedrichs *Klosterfriedhof im Schnee* mit seiner Ruine (vgl. Abb. 1) wird vom Friedrich-Zeitgenossen Schinkel in seinem Bauen in Chorin nicht gesucht: Er entwirft aus der Ruine des Ostflügels heraus einen hellen, klaren und nutzbaren ‚Zweckbau‘, der mit Ausnahme des Kapitelsaals die Grundrisse, zunächst auch weitgehend in den Innenräumen, und eine wohldosierte Erinnerung an die ursprüngliche Erscheinung im verwendeten Material sowie in der weiterentwickelten Formensprache (zum Beispiel der Maßwerke) bewahrt. Wie zu zeigen war, sind Purifizierung, Gotisierung oder Monumentalisierung am Denkmal nicht seine Sache. Den ‚gewachsenen Zustand‘, den maßgebliche Kräfte der heutigen Denkmalpflege oft genug als kleinsten gemeinsamen Nenner möglichst durch alle Zeitschichten hindurch ‚wertfrei‘ zu konservieren suchen, hat Schinkel sich

jedoch auch nicht zum Credo gesetzt. Gegebenenfalls suchten auch Friedrich Wilhelm III. und der Kronprinz an den Gräbern der Askanier gar nicht die nationale Erbauung im Nachklang der Befreiungskriege, wie man – heutige populäre Erzählstränge weiterspinnend – vorschnell unterstellen könnte. Womöglich war solche patriotische Aufwallung schon von vornherein nicht Sache jener königlichen Familien, die sich als grenzübergreifend vernetzte Herrscherhäuser eher transnational wahrnahmen. Unter Umständen reichte es dem König vollauf, wenn in Chorin, bei den Gräbern, ‚Ordnung‘ im besten Sinne herrschte? Zumindest hatten er und sein Sohn offenbar nichts gegen Schinkels kühl-eleganten Entwurf für den Ostflügel in unmittelbarer Nachbarschaft der Grablege einzuwenden, dem, wie gesagt, nichts von einer vaterländischen Überhöhung anzumerken ist. Im Gegenteil: Hier erscheint eher der von Schinkel schon 1815 im Memorandum vorgedachte „schöne und bequeme Raum“⁶¹ mustergültig umgesetzt. 15-20 Jahre nach dem Ende der Befreiungskriege ist von nächtlich-visionären Entwürfen wie in Schinkels *Dom als Denkmal für die Befreiungskriege* in Chorin keine Rede (der patriotische „Dom“ wurde allerdings auch in Berlin nie gebaut). Schon der Vergleich des besagten Entwurfs mit dem tatsächlich auf dem Kreuzberg errichteten, um so viel demütigeren Denkmal ist beredt genug (Abb. 18 und 19). Im Zusammenhang mit der pathosgeneigten Dichtung der Befreiungskriege haben wir vielleicht zu oft das heldische Moment auch in der zeitgenössischen Bildenden Kunst und vor allem der Architektur gesucht und gemeint zu finden. Im Lichte solcher Betrachtung möchte man meinen, das Entscheidende an Schinkels Denkmalpflege- und Entwurfstätigkeit der zwanziger und frühen dreißiger Jahre in Chorin ist gerade das Einfache und Stille, nämlich dass dort an einer Ruine weitergebaut und dergestalt ein Denkmal erhalten wird. Das war damals keineswegs selbstverständlich, sondern, folgt man dem Urteil des Nutzers und Pächters als vox populi, unerhört und schon damit patriotische Handlung genug.

Schinkels Entwürfe für Chorin sind unverwechselbar nicht mittelalterlich, wiewohl er sich und seine Entwürfe von der schlichten und in ihrer Reduzierung auf geometrische Grundformen charismatischen Choriner Frühgotik stark ansprechen lässt. Bei Schinkel ist alles (noch) zarter, in den Querschnitten ausgedünnt. Antrieb ist für Schinkel ab 1816/17 der Erhalt der Ruine: Seine Fenster und Giebel am Ostflügel und am Ostgiebel des Infirmariums vor allem der 1830er-Jahre sind die notwendigen Ergänzungen, die er im originalen beziehungsweise dem angepassten Baumaterial zurückgenommen, doch selbstbewusst einsetzt. Schin-



19 Friedrich August Calau: Das Monument auf dem Kreuzberg zum Gedächtnis an die Freiheitskriege (nach dem Entwurf von Karl Friedrich Schinkel von 1814/1815), um 1825

kel baut, wo er Verlorenes ersetzt, eine elegante Replik auf das Mittelalter, er rekonstruiert nicht – der Kapitelsaal wird da, wo er über die Flucht des Ostflügels hinausragt, in seinen Resten endgültig abgebrochen, das Obergeschoss mit dem ehemaligen Dormitorium unwiderrufflich aufgegeben. Es wird vereinfacht, der Nutzung angepasst, ursprünglich backsteinerne Maßwerke in Holz beziehungsweise in der Kapelle in Eisen paraphrasiert und verschlankt, dem eigenen Stilwollen, vermutlich aber auch dem Gebot der Sparsamkeit folgend. Im Vergleich zu seinen Nachfolgern gelingt Schinkel eine gut austarierte Balance zwischen der Akzeptanz von Verlusten, da, wo er verlorene Teile des Ostflügels, wie Obergeschoss, Dormitorium und Kapitelsaal, nicht rekonstruiert, und der Ergänzung, wie den neuen Südgiebel an der sogenannten Amtskirche (vgl. Abb. 11). Er hat damit auch eine neue Kubatur definiert und deren Haut seinen eigenen Stempel erkennbar eingebrannt. Das ist eine Form der Aneignung, kein Zweifel.

Beide, Schinkel und Schleyer, dienen auf ihre Art dem Denkmal, beide tragen zu dessen Erhaltung als Ensemble bei, doch die Zeit der starken, freien und sich zugleich kongenial einordnenden Entwürfe im Schinkelschen Sinne ist in Schleyers Wirken auch in Chorin vorbei. Die von ihm in die 1880er-Jahre zu verantwortenden Restaurierungen, vor allem die der

Klosterkirche und des Westflügels, bleiben viel näher am Original, sie konservieren – viel stärker im heutigen Sinne – tatsächlich überwiegend die mittelalterliche Substanz. Das Freie, fast Spielerische der Schinkelzeit scheint vergangen, das Kreative wird zurückgestellt zugunsten eines stärker substanzbewahrenden, aber auch freilegenden Ansatzes, der der Frage ‚wie es wirklich war‘ stärker auf den Grund gehen will. Das konnte im Extremfall auch zur Verbissenheit führen, wenn man an den Fürstensaal und sein Schicksal denkt. ‚Befunde‘ werden von Schleyer als solche erkannt, im Prinzip geschätzt, dokumentiert und archiviert; so ist ein von ihm entdeckter Formstein mit mittelalterlicher Inschrift heute an einem zugänglicheren und zugleich sichereren Ort als ‚Spolie‘ neu verankert.⁶² Von solchen Dokumentationen und direkten Befundsicherungen im Zusammenhang mit Schinkels Interventionen wissen wir nichts – es kann der Eindruck entstehen, dass Schinkel ‚die Idee‘ einer Architektur stärker interessierte (vergleiche die Außenfarbfassung des Ostflügels), als der einzelne Stein als Träger des überlieferten Befunds. Hingegen erfolgten bei Schleyer Ergänzungen an der Kirche in der Regel nur da, wo sie statisch notwendig waren, und sie suchten stets die originale Form, das originale Maß. Das Konzept der ‚Ruine unter Dach‘, das bis heute die offizielle denkmalpflegerische Ansprache für das Kloster darstellt, hat die

tiefsten Wurzeln in seiner Ägide. Das spannungsreiche Spiel zwischen Entwurf und reiner Bestandserhaltung begleitet mit wechselnden Konjunkturen die Denkmalpflege im Prinzip bis heute.

Ein zu Unrecht wenig bekanntes Beispiel für die erneuerte Entwurfsfreude in der Denkmalpflegergeneration nach Wilhelm Schleyer ist der 1927 nach Einsturz wiederaufgebaute Südturm der Marienkirche in Frankfurt (Oder) – ein gelungener Wurf des Architekten und Denkmalpflegers Hans Berger-Schäfer im Geist eines gotikbegeisterten Expressionismus, der keine 20 Jahre nach seiner Errichtung leider erneut Opfer der Zerstörung und dann des anschließenden Vergessens wurde (Abb. 20).⁶³

Da, wo Schleyer jedoch sein angestammtes Metier, das Bauen, verlässt und sich selbst zum Restaurator für Wandmalerei ernennt, erscheint sein Ansatz in einem anderen Licht, er wirkt dann willkürlicher und eigenmächtiger. Ergänzungen und Rekonstruktionen im Geiste einer ‚Erzählung‘ vermögen es, wie Schleyers Bearbeitung des Fürstensaals zeigt, eine Eigendynamik zu entwickeln. Er legt frei, er *copirt* (sic!, so die eigenhändige Inschrift Schleyers in der Wandmalerei im Fürstensaal), vor allem aber interpretiert er. Noch schwerer wiegt als Eingriff das Vernichten von Befunden, denn er zerstört all jene Putz- und Maleirefragmente an den Wänden im gesamten übrigen Fürstensaal, die er für seine Erzählung nicht braucht, weil sie ihm vermutlich nicht repräsentativ genug und damit nicht erhaltenswürdig erschienen. Dann lässt er sich auch als Architekt mitreißen und rekonstruiert, gegen die sonstige Regel im Kloster, auch das Gewölbe im Fürstensaal (die beiden Rundpfeiler waren noch erhalten).

Als entscheidend für den Unterschied zwischen dem ersten und dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, zwischen Schinkel und Schleyer, um es zu verkürzen, erscheint der Verzicht⁶⁴ beziehungsweise das starke Stützen auf ein Narrativ im denkmalpflegerischen Handeln. Letzteres beruht auf Voreingenommenheit und hat die Tendenz zur Eigendynamik: Der Denkmalpfleger und Restaurator als ‚Erzähler‘ lässt sich mitreißen von seinem Erzählfluss und verliert dadurch nicht nur nach und nach die Distanz zu seinem Gegenstand, sondern legt falsche Fährten für zukünftige ‚Leser‘, wie das Fürstensaal-Beispiel zeigt. Die Ironie dieser Geschichte ist, dass ein im Nachhinein als richtig erwiesenes Faktum (die Nutzung als Aufenthaltsraum der Markgrafen in ihrem Haus- und Begräbniskloster, vulgo als ‚Fürstensaal‘) mit gefälschten beziehungsweise zumindest fälschungsanfälligen Beweisen herbeigezwungen werden sollte, was langfristig der Verwirrung, nicht der Aufklärung diene. Man darf

darin, auch für die Denkmalpflege und Restaurierung der Gegenwart, ein warnendes Beispiel sehen.

Anmut und Würde: Quellen für ein preußisches Mittelalterbild im 19. Jahrhundert

Welches Mittelalterbild steht hinter Schinkels Entwürfen für Chorin? Hier liefert sein Memorandum von 1815 viel Erhellendes: „[...] dass diese verlorenen Schätze wieder ans Licht gezogen würden, [um] [...] sie auf geschickte Weise, so weit es bei diesem sehr schwierigen und für den Werth der Sachen selbst gefährlichen Geschäft möglich ist, wieder in ihrem alten Glanz herzustellen, und dann sämtliche Schätze würdig aufzubewahren in einem schönen und bequemen Raume, wo sie genießbar, belehrend und erbauend für das Volk werden können.“⁶⁵

Sucht man nach den Quellen für Schinkels ethische und ästhetische Prämissen, wird man zuerst die beiden



20 Frankfurt (Oder), Marienkirche, Westfassade mit (reduzierter) Ergänzung des verlorenen Südturms nach Entwurf von Hans Berger-Schäfer, Postkarte Verlag Rubin & Co. aus Dresden-Loschwitz.

Leitsterne der deutschen Klassik, Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller befragen. Zentral ist ohne Zweifel Goethes *Von Deutscher Baukunst*. Die ursprüngliche Wortbedeutung von ‚gotisch‘ als – vom betreffenden Germanenstamm abgeleitetes – pejoratives Adjektiv im Sinne von ‚barbarisch‘, war in Goethes jungen Jahren noch wirkmächtig, er bezieht sich explizit darauf. Daher war es keine Selbstverständlichkeit, dass Goethe so für die Architektur des späten Mittelalters, besonders des Straßburger Münsters und dessen Baumeisters, Erwin von Steinbach, entflammen konnte. In Bezug auf die kommende Denkmalpflege erscheint Goethes Argumentation festhaltenswert, ein ursprünglich von ihm favorisiertes Denkmal für Steinbach sei verzichtbar („Was brauchts dir Denkmal! Und von mir!“⁶⁶), da das Münster selbst als Denkmal für seinen Schöpfer bereits unübertrefflich sei. Im Vergleich zum attestierten prometheischen Genie Steinbachs erscheinen aus Goethes Sicht die schöpferischen Leistungen ‚der‘ Italiener und ‚der‘ Franzosen (vorerst) als nur nachahmende Schöpfungen – der ältere Klassiker sollte noch Geschmack auch an den hier geschmähten Werken ‚à la Greque‘ finden. Das Arbeiten mit scharfen Antithesen gehörte einfach zum Denken des Sturm und Drang und der frühen Klassik. Diese Sicht hat in Goethes Werk keinen ewigen Bestand, auch dies stammt aus einem Herzen, „jünger, wärmer, töriger und besser als jetzt“;⁶⁷ zum Nationalisten fehlen Goethe nahezu alle Voraussetzungen. Dennoch darf man den Einfluss der *Deutschen Baukunst* auf das kommende 19. Jahrhundert nicht unterschätzen: Goethe schlägt mit der starken Betonung von Kategorien wie Seele und Empfindung im Zusammenhang mit ‚wahrem‘ Kunstschaffen einerseits und deren enger Verknüpfung mit ‚deutschem‘ Kunstschaffen andererseits eine Stimmgabel an, die noch lange nachklingen und dabei, vor allem je weiter man sich vom Zeitpunkt des Anschlagens entfernt, ins Schrilte wechseln sollte.

„Unter die Rubrik gotisch [...] häufte ich alle synonymische Mißverständnisse, die mir von Unbestimmtem, Ungeordnetem, Unnatürlichem, Zusammengestoppeltem, Aufgeflicktem, Überladnem jemals durch den Kopf gezogen waren.“⁶⁸ Im Text zeichnet Goethe nichts anderes nach als seine Bekehrung vom Antigotiker zum Gotiker, und bekanntermaßen sind Konvertiten die glühenderen Vertreter einer Überzeugung. Die Überwindung dieses Missverständnisses fällt in die Zeit der Geistesbildung Schinkels; dieser wächst in einer sich in Goethes Sinne ‚gotisierenden‘ Epoche auf. Wie auf ihn gemünzt wirkt Goethes Segensspruch gegen Ende des Textes: „Heil dir, Knabe! der du mit einem scharfen Aug für Verhältnisse geboren wirst, dich mit Leichtigkeit

an allen Gestalten zu üben.“⁶⁹ In den Zerrspiegel, in dem das Bild mittelalterlicher Baukunst in Form eines „mißgeformten krausborstigen Ungeheuers“⁷⁰ erschien, musste Schinkel auf seinem Weg zum Architekten jedenfalls nicht mehr schauen – diesen hatte Goethe schon zerschlagen.

Schiller schlägt in seinen philosophischen Schriften zwar nicht den prometheischen Ton Goethes an, ringt dabei gleichwohl nicht weniger mit den moralischen Voraussetzungen für das Kunstschaffen. Schillers Konzept von ‚Anmut und Würde‘ als Voraussetzung zur Verwirklichung von ‚Schönheit‘ steht einer Inanspruchnahme der Denkmäler für politische Ambitionen diametral gegenüber. Welche Bedingungen nennt Schiller, damit Schönheit respektive „Schönheit des Spiels“ erfolgen kann? Es müsse dafür „derjenige Zustand des Gemüts“ erreicht werden, wo „Vernunft und Sinnlichkeit – Pflicht und Neigung zusammenstimmen“⁷¹, und damit hören wir, wenn wir nur Vernunft und Ordnung in eins setzen sowie Sinnlichkeit und Neigung auf Schönheit zusammenlaufen lassen, gleichsam Schinkels preußische Maximen vorklingen. Und Schiller weiter: „Eine schöne Seele gießt auch über eine Bildung, der es an architektonischer Schönheit mangelt, eine unwiderstehliche Grazie aus, und oft sieht man sie selbst über Gebrechen der Natur triumphieren.“⁷² Zwei Begriffe im vorliegenden Duktus erscheinen erklärungsbedürftig, so ist mit ‚Bildung‘ bei Schiller hier etwa eine ‚entstandene Form‘ im Sinne von ‚das Herausgebildete‘ gemeint – mit ‚architektonisch‘ in heutiger Lesart am ehesten ‚physisch‘. Die vielschichtigen Bedeutungen der Begriffe schwingen mit, wenn sie vor dem Hintergrund des Bauens und des Umgangs mit dem baulichen Erbe gelesen werden, und so dürfte auch und gerade Schinkel von Gedanken dieser Art nicht unberührt geblieben sein. Folglich erscheint es naheliegend, in einer „Bildung, der es an architektonischer Schönheit mangelt“, unter anderem auch die Ruine wiederzuerkennen und in der Grazie mit ihren Vorbedingungen „Vernunft, Sinnlichkeit, Pflicht und Neigung“ den Weg, diese von den „Gebrechen der Natur“ zu erlösen. An einem weiteren Punkt seiner Gedanken über die ‚Schöne Seele‘ nutzt Schiller ein Bild aus der Sphäre der Bildenden Künste, um seine Überlegungen in Richtung der Tugend zu illustrieren: „Das Leben des Letztern [des schulgerechten Zöglings] wird einer Zeichnung gleichen, worin man die Regel durch harte Striche angedeutet sieht [...]. Aber in einem schönen Leben sind, wie in einem Titianischen Gemälde, alle jene schneidenden Grenzlinien verschwunden, und doch tritt die ganze Gestalt nur desto wahrer, lebendiger, harmonischer hervor.“⁷³ Auch die mit diesem Satz evozierten Schwingungen sind

geeignet, mit dem Handeln der frühen preußischen Denkmalpfleger auf der Marienburg, in Chorin und anderswo in Bezug gebracht zu werden, ohne dass dies hier weiter ausgeführt werden müsste. Goethes wilde Feuer für die Baukunst der Vorväter brannte wohl kraftvoll in ihnen weiter, gleichwohl durch Kants Strenge, Herders Vernunft und Schillers – vielleicht manchmal etwas steife – Grazie gebündelt und gerichtet. Das ist ein straffer moralischer und ästhetischer Rahmen, den die Aufklärung den Protagonisten des Folgejahrhunderts, des 19. Jahrhunderts, mit auf den Weg gegeben hat; in seiner Wirkung auf die Künstler – und nur da – den tiefen religiösen Überzeugungen des Mittelalters vielleicht nicht unähnlich. Ein letztes Mal wurden in der Kunst – bevor der genialische Regelbruch zur Regel wurde – allgemeinverbindliche, deutliche Grenzen zwischen dem Möglichen und dem Unmöglichen gezogen. Es scheint, als habe Schinkel durchaus Schillers Worte im Hinterkopf, wenn es ihm in seinen Entwürfen auch am Denkmal scheinbar mit Leichtigkeit und ohne spürbare tugendhafte Willensanstrengung gelingt, die „Affektation des Erhabenen“ und somit dessen

Perversion zu „Schwulst“ zu vermeiden.⁷⁴ Nichts anderes als Schwulst wäre aber die Inanspruchnahme der Denkmäler für politische Zwecke (wofür es genügend Anschauungsbeispiele gibt). Dafür, was eine schwülstige, letztlich triebhafte Affektation mit den Menschen macht, hat Schiller ein überraschendes Bild bereit: „[...] der feine Inkarnat der Wangen verdickt sich zu einer groben und gleichförmigen Tüncherfarbe [...].“⁷⁵

So lässt sich behaupten, dass eine Instrumentalisierung der Denkmäler und der sie ausschmückenden Wandmalereien für die Repräsentation von Macht oder auch nur eine Verwertung zu Zwecken rückwärtsgewandter Utopien sich in Chorin für das frühe 19. Jahrhundert nicht und für das mittlere zumindest keinesfalls durchgehend belegen lässt. Die Bilder vom Mittelalter, die einzelne Akteure im Kopf mitbrachten und die sie mit dem ganz unterschiedlich bearbeiteten Bestand erzeugten, waren gleichwohl heterogen (Abb. 21 und 22). Definitiv gab es zwischen den Polen der Bestandsdokumentation und -erhaltung auf der einen beziehungsweise der historisierend gestaltenden Res-



21 Unbekannt, nach J. H. Strack: Ansicht der Kirche zu Corin von der Nordwestseite, 1845/46.

Die Klosterkirche von Nordosten (originale Bildunterschrift hier falsch) wird in dieser Darstellung mit Hilfe einer so nichtexistierenden, mit ihren schräg gestellten Kanten als Sockel wirkenden Mauer, monumental überhöht als ‚Denkmal‘ inszeniert.



22 Unbekannt: Giebelansicht von der Klosterkirche zu Chorin. Eine wenig bekannte, das Fragmentarische stark in den Fokus nehmende Darstellung, die wie ein Versuch wirkt, die Zeichnung des Westgiebels von Paul Rudolph Brecht aus dem Atlas zur Zeitschrift für Bauwesen von 1854, Jg. 4, H. 1, Bl. 43, etwas unbeholfen ‚ins Perspektivische‘ zu übersetzen, wohl nach 1854.

taurierung auf der anderen Seite schwankende Konjunkturen.

Franz Kugler beklagt beispielsweise schon in den 1830er-Jahren, wie ein „an sich so edles und ruhmwürdiges Streben“, wie die Restaurierung beziehungsweise, in seinen Worten, „Restauration“, in eine „verwerfliche Neuerungs sucht umarten“ kann, die den Monumenten vielerlei Schaden zufügt, wenn sie „vom Princip eines eingebildeten Schönheitsgefühls ausgehend“, an einer Stelle umzugestalten beginnt, „wo noch Werthvolles vorhanden war“. Solches, in Neuerungs sucht „umgeartetes“ Streben, schaffe letztendlich gerade da „Missordnung, [...] wo die Farbe der Geschichte [...] gerade den mächtigsten Eindruck auf das Gemüth des Beschauers hervorbrachte“.⁷⁶ Was Kugler in einem Atemzug mit ‚Geschichte‘ anspricht, ist weniger ‚Farbe‘ sondern vielmehr ‚Patina‘.

Die Hinwendung zur Gotik am Beginn des 19. Jahrhunderts in Preußen hat ihren Ursprung im Elend der katastrophalen Niederlage Preußens, in der Trauer. Die rückwärtsgewandte Utopie eines starken, in sich selbst ruhenden Vaterlandes entstand im Schmerz um den Verlust, nicht im Rausch des Sieges. Somit konnten

die Ruinen einst stolzer mittelalterlicher Anlagen, wie Burgen oder Klöster, geradezu idealtypisch als Projektionsfläche dieser Denkweise und Gemütsverfassung dienen, transportieren diese doch gleichzeitig ein Traumbild einstiger Größe und ein reales Bild von Untergang und Verfall. Ein solches Gebräu von Trauer und Nationalstolz klingt für uns heutige Deutsche geradezu ‚toxisch‘. Bei einem so allseitig musisch, übrigens auch musikalisch, gebildeten Mann wie Schinkel leitet sich daraus aber kein auch nur ansatzweise kitschig-verquaster Umgang mit dem Erbe ab. Seine Annäherung an die Gotik ist eher tastend und zart, wie seine Zeichnungen, die er um 1816 in Chorin anfertigt (Abb. 23). In diesen hingestrichelten und -getuschten Blättern kann man, so man will, eine leichte Trauer mit-schwingen spüren, ohne dass diese je zum Schwulst ausartete. Schinkels triumphale patriotische Aufwallung von 1814/15 war wohl von eher kurzer Dauer, seine diesbezüglichen Entwürfe sind überwiegend Arbeiten auf dem Papier, nicht mehr und nicht weniger, und es ist fraglich, ob er sich im Innersten ernsthaft Illusionen über die Aussichten einer baulichen Umsetzung gemacht hat.

Schinkels Gemälde und Entwürfe im Zusammenhang mit der napoleonischen Herrschaft und den Befreiungskriegen sind die eine Ebene; seine Arbeit in der Oberbaudeputation an der Erhaltung realer Bauwerke ist eine vollkommen andere. Wie das Kloster Chorin, speziell sein Ostflügel zeigt, kommt Schinkel auch hier ‚ins Entwerfen‘, jedoch was für ein Unterschied zur nächtlichen Vision seines Denkmaldoms! Zusammen mit Schinkel zeichnet der Kronprinz in Chorin und auch er vergönnt es sich, auf dem Papier ins Schwärmen zu geraten, wenn er die Klosterkirche auf dem Grundriss mit einem „Wald von Türmen“ versieht (vgl. Abb. 7). Aber wie Schinkel wusste auch der Kronprinz, künstlerische Phantasie und reales Arbeiten am Denkmal gut zu trennen – dass sein ‚Entwurf‘ einer fabelhaften Sphäre angehört, bezeugt der spätere König Friedrich Wilhelm IV. schon durch die Verschlüsselung der Bildunterschrift in märchenhaft-indischer Devanagari-Schrift sowie in dem fiktiven Salvator-Patrozinium, das auf die – zudem turmlose – Choriner Kirche, wie er wohl wusste, nicht zutreffen konnte, da Zisterzienserkirchen in aller Regel der Muttergottes geweiht sind.

Man darf im heutigen ‚Schauer‘ über alles Vaterländische nicht vergessen, dass sich die patriotische Aufbruchsstimmung vielfach mit der Hoffnung auf gesellschaftliche Erneuerung verband – in dieser Tradition stand Schinkel mit seinen reformerischen Ansätzen innerhalb der preußischen Verwaltung fest verwurzelt und so findet er zu einem pragmatischen Ansatz, seine



23 Karl Friedrich Schinkel: Hinter:Seite des Chors am Kloster Corin. Ansicht der Klosterkirche von Osten, um 1816/1817.

künstlerischen und ästhetischen Ideale umzusetzen. Selbstverständlich will er die Gotik nicht wiedererstehen lassen, arbeitet jedoch, wie in Chorin im Wortsinn, mit ihrem Material und formt dieses dabei zu etwas durch und durch Neuem. Er ‚erwirbt es‘, um es, ganz im Geiste Goethes, ‚zu besitzen‘. Und dabei ist ihm das bauliche Erbe kein Arkanum, mit welchem er sich im Studierzimmer einschließt, sondern er sieht darin ein Lehrmaterial, vortrefflich geeignet zur Weiterbildung der Baumeister der Provinz.⁷⁷

Es wäre außerdem eine unzulässige Verengung, die gesamte Romantik und die mit ihr verbundene Mittelalterrezeption nur durch die preußische Brille zu betrachten. Auch in den anderen Ländern Deutschlands, ja in ganz Europa findet diese Strömung ihren künstlerischen Niederschlag, obwohl es heute so gern als deutsches und in erster Linie preußisches Phänomen vorgeführt wird.⁷⁸ Denken wir beispielsweise an die britische Landschaftsmalerei des ausgehenden 18./frühen 19. Jahrhunderts, denken wir unter anderem an John Constable, Alexander Cozens und vor allem William Turner! ‚*The Sublime and the Picturesque*‘ sind zwei Schlagworte jener Jahre, die unabhängig vom preußi-

schen Befreiungskrieg europaweit ihre Wirkmächtigkeit in der Ethik und Ästhetik entfalteten.

‚Das Erhabene und das Schöne (beziehungsweise ‚Malerische‘) kann ich ohne Probleme denken, ohne dabei vaterländische Gefühle zu hegen. Im preußischen Binnenflachland mit seinem Mangel an himmelstürmenden Felsmassiven und an donnernden Küstengestaden, vermag eine steil gegen den Himmel ragende gotische Ruine durchaus etwas Erhabenes zu vermitteln.⁷⁹ Wiewohl sie menschengemacht ist, haben die Jahrhunderte des Verfalls ihr für den Betrachter etwas Naturgegeben-Zeitloses verliehen, nämlich da, „[...] wo die Farbe der Geschichte [...] gerade den mächtigsten Eindruck auf das Gemüth des Beschauers hervorbrachte“.⁸⁰ Gleichwohl trägt sie im zufälligen Splittern der Kanten und dem im Gegenlicht bizarren Ornament gebrochener Maßwerke auch das Gegenständliche, das Menschlich-Unvollkommene, kurz das ‚Malerische in sich, somit beide Pole, wenn nicht vereinnend, so doch einander annähernd. Es finden sich übrigens auch auf Darstellungen Chorins der Schinkelzeit noch die Schäferhütten und all das übrige ‚malerische‘, also klassisch ‚pittoreske‘ Inventar der Landschaften

des 18. Jahrhunderts, das dem Beobachter „den Widerstand gegen das Sinneninteresse“⁸¹ überwinden helfen und so die Annäherung an das Erhabene ermöglichen will (vergleiche unter anderem Abb. 8).

Die Zeichnung und die Malerei vermochten diesen Dualismus wohl herauszuarbeiten und ihn, wo die Realität mangelhaft erschien, in bewährter künstlerischer Tradition zu verstärken. Was Schinkel jedoch als Visionär etwa eines ‚Denkmaloms‘ kreiert, ist seine Sache als Denkmalpfleger nicht. Pflicht, Ordnung und Schönheit sind ihm Leitmotiv genug – die Inszenierung des Denkmals in einer übersteigerten Erhabenheit kommt für ihn nicht in Frage: „Um ein wahrhaft historisches Werk hervorzubringen, ist nicht abgeschlossenes Historisches zu wiederholen, wodurch keine Geschichte erzeugt wird, sondern es muß ein solches Neues geschaffen werden, welche imstande ist, eine Fortsetzung der Geschichte zuzulassen.“⁸²

Erst Jahrzehnte nach Schinkels Wirken begann ein retrospektiver wilhelminischer Historismus, einzelne Denkmäler durch purifizierende oder ergänzende Umgestaltungen einem auf Macht und Repräsentation bauenden Weltbild anzuverwandeln. Auf Schinkel und die Denkmalpflege des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts konnte er sich dabei gerade nicht berufen. Davor schützte Schinkel und seinen Kreis nicht nur das ästhetiktheoretische Rüstzeug, das ihnen ihre Zeit und mit ihr vor allem Kant und Schiller zur Verfügung gestellt hatten. Schinkel vermochte in seinem Entwerfen in der Denkmalpflege einem inneren Kompass folgend vor allem eines: ästhetischen Gewinn als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“⁸³ zu schaffen. Aber Schinkel ist als Künstler nicht ausreichend beschrieben, nicht als Ästhet, nicht als Vertrauter des Kronprinzen und nicht als Patriot, wenn er dies alles zweifellos auch war. Schinkel wirkte vor allem auch als überzeugter Staatsdiener und als solcher eben nicht als Untertan, sondern als aufgeklärter Bürger. Eine wichtige Voraussetzung für Schinkels Entwerfen und denkmalpflegerisches Handeln sind die Diskurse seiner Zeit zu Fragen der Ethik. Friedrich Schiller, um zum Abschluss noch einmal auf ihn zurückzukommen, hat in seinem Aufsatz *Ueber Anmuth und Würde* in der Zeitschrift *Thalia* im Jahr 1793 die Begriffe und Inhalte von Ästhetik und Ethik zusammen gebracht. Die Anmut stellt Schiller als Privileg und Pflicht des aus der überlegenen Position heraus handelnden Subjekts dar – die Würde als das, was – soll Schönes entstehen – notwendig dem Objekt des Handelns bewahrt bleiben muss.⁸⁴ Für jede Denkmalpflege ergibt sich daraus – bis heute! – die Prämisse, dass der Denkmalpfleger in seiner Annäherung an das Bauwerk der Anmut bedarf, um dem Denkmal als dem passiven, ja, unterlegenen Objekt die Würde zu bewahren. Umso

mehr gilt dies übrigens auch für die Restaurierung und deren Umgang mit den Kunstwerken! In Schinkels Denkmalpflege finden wir das Credo konsequent umgesetzt. Die Frage ‚Patriotismus und Anmut, wie geht das zusammen?‘, dürfen wir Heutige uns stellen – für einen Mann des frühen 19. Jahrhunderts von Schinkels Geistes- und Herzensbildung bestand, da dürfen wir sicher sein, darin keinerlei Widerspruch.⁸⁵

Ein aus heutiger Sicht gänzlich unproblematischer Denkmalpfleger wird Schinkel damit dennoch nicht. Begriffe, wie ‚Ruine unter Dach‘ oder ‚der gewachsene Zustand‘, die die denkmalpflegerische Haltung der Choriner Klosteranlage gegenüber seit Jahrzehnten charakterisieren, hätten Schinkel nicht ferner liegen können. Schinkel konnte, wie zum Beispiel im Chor der Frankfurter Marienkirche geschehen, gelegentlich gnadenlos mittelalterliche Substanz opfern,⁸⁶ wenn es ihm ästhetisch geboten erschien. ‚Würde‘ in seinem Sinne musste nicht identisch sein mit konsequenter Substanzerhaltung. Denn was Schinkel wollte, war eine Fortsetzung, keine Konservierung der Geschichte. Sein Anspruch besteht nicht im Zurücktreten hinter ein gegebenes, sondern in der Hervorbringung eines eigenen ‚wahrhaft historischen Werks‘. Dabei will er nicht bei der Bewahrung von Geschichte stehenbleiben, sondern – als zukunftsgläubiges Kind eines im Aufbruch begriffenen jungen Jahrhunderts – zur Erzeugung von Geschichte weiterschreiten. Was das Verhältnis der frühen und späten preußischen Denkmalpflege des 19. Jahrhunderts anbelangt, soll mit einem Verweis auf Günter Bandmann geendet werden. Sein Vergleich zum ‚Kultraum am Kirchenbau‘ in dessen Sicht- und Wirkweise im Mittelalter und im Barock sei hier angerissen: „Dieser symbolische Raum, der für das Mittelalter bezeichnend ist, unterscheidet sich von dem [...] barocken Bildraum [...] durch die *unbewußte* [Hervorh. d. Verf.] Handhabung seiner künstlerischen Möglichkeiten [...]“.⁸⁷ Schinkel war noch in der Lage, das ‚Mittelalterlich-Unbewusste‘ in seinen Entwürfen für Chorin zum Klingen zu bringen. Diese Unbewusstheit, die man im besten Sinne auch als ‚Naivität‘ oder ‚Unschuld‘ bezeichnen könnte, schwindet in Bezug auf die denkmalpflegerische Annäherung im Laufe der Folgedekaden und steht dem ausgehenden 19. Jahrhundert so nicht mehr zur Verfügung. Dadurch entsteht der Raum für eine bewusstere, explizit wissenschaftlich grundierte Annäherung an die Denkmale. Doch nur wenn diese dem Objekt gegenüber nicht dogmatisch, sondern in einer angemessenen Demut erfolgt, wird es auch in der Gegenwart und Zukunft eine Chance für Anmut im Umgang mit dem Denkmal geben.

- 1 Schinkel, Karl Friedrich: Entwurf für einen Bericht an eine hochlöbliche 6te General Verwaltung des Finanz-Ministeriums, vom 8.12.1816, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, GSPK Rep. 93 D Lit. E Nr. 68.
- 2 Feldtkeller, Julia: Wandmalerei restaurierung. Eine Geschichte ihrer Motive und Methoden, Berlin 2010, S. 30.
- 3 Vgl. ebd., S. 30. Die Autorin führt verschiedene Quellen für die zeitgenössischen Schwierigkeiten bei der Rezeption freigelegter mittelalterlicher Wandmalereien an, so u.a. bei Kugler, Franz: Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden Spanien, Frankreich und England, Berlin 1837 und Kugler, Franz: Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1848.
- 4 Schinkel, Karl Friedrich: Memorandum zur Denkmalpflege, 1815, zit. nach Huse, Norbert: Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, München 2006, S. 72.
- 5 Hier ist wohl zuerst Franz Kugler als Autor zu nennen, der mit dem Betonen des Wertes der Spuren der Geschichtlichkeit als Vorbote einer modernen Restaurierungsauffassung gesehen werden kann, Kugler 1837 (wie Anm. 3), S. 351; auch Koester, Christian Philipp: Ueber Restauration alter Oelgemälde, 3 Hefte, Heidelberg 1827, S. 22: „Patina“; vgl. auch Bandmann, Günter: Der Wandel in der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, hg. V. H. Koopmann, J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Bd. 1, Frankfurt am Main 1971, S. 129-157, hier S. 148, S. 154.
- 6 Vgl. Feldtkeller 2010 (wie Anm. 2), S. 31. Selbst heute ist, nach den Erfahrungen des Verfassers vor Ort, bei den gegebenen natürlichen Lichtverhältnissen beispielsweise die Wandmalerei im ‚Fürstensaal‘ des Klosters Chorin für die Mehrzahl der Besucher schlicht nicht rezipierbar, sie wird daher entweder übersehen oder aber, fast mit Unwillen, als ‚unlesbar‘ wahrgenommen.
- 7 Vgl. ebd., S. 32.
- 8 Ebd., S. 33 mit Verweis auf Schlegel, Friedrich: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst (Kritische Schlegel-Ausgabe 4), Paderborn/München/Wien 1959.
- 9 Vgl. Feldtkeller 2010 (wie Anm. 2), S. 55.
- 10 Kugler 1837 (wie Anm. 3), S. 351.
- 11 Vgl. Ermländische Ansichten. Ferdinand von Quast und die Anfänge der Denkmalpflege in Preußen und Ermland (Ausst. Kat. Altes Rathaus Potsdam 27.04.-2.07.2006, Museum fürs Ermland und Masuren Allenstein 6.09.-31.10.2006), hg. v. C. Herrmann, A. Rzempoluch, Münster/Olsztyn 2006, S. 18.
- 12 Vgl. ebd., S. 60-81.
- 13 Vgl. ebd., S. 142 f.
- 14 Quast, Ferdinand von: In Bezug auf die Erhaltung der Altertümer in den Königlichen Landen, 1836/37, zit. nach Kohte, Julius: Ferdinand von Quast (1807-1877), Konservator der Kunstdenkmäler des Preußischen Staates, in: Deutsche Kunst- und Denkmalpflege 35, 1977, S. 114-138, hier S. 133.
- 15 Vgl. Ermländische Ansichten 2006 (wie Anm. 11), S. 72.
- 16 Feldtkeller, Julia: ‚In Täuschungen Trost suchen sollen wir nicht‘. Zur frühen Restaurierungsgeschichte des Berliner Totentanzes, in: Der Berliner Totentanz. Geschichte – Restaurierung – Öffentlichkeit, hg. v. M. Deiters, J. Raue, C. Rückert, Berlin 2014, S. 171-178, hier S. 174.
- 17 Die Begriffe stammen in der Reihenfolge von Wilhelm Lübke, Wilhelm Bode und Johann Rudolf Rahn, vgl. Lübke, Wilhelm: Das Restaurationsfieber, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 22.12.1861, 5829-5830 sowie 23.12.1861, 5845-5846; Bode, Wilhelm: Neue Opfer des Restaurationsfiebers, in: Kunstchronik 8, 1873, S. 665 f., hier S. 665. Lübke spielte übrigens eine entscheidende Rolle bei der Aufdeckung, Dokumentation und Publikation des Berliner Totentanzes, s. im Folgenden.
- 18 Christian Philipp Koester und Johann Jakob Schlesinger begannen bereits 1824 am Königlichen Museum in Berlin, sich um eine gezielte Ausbildung von Restauratoren zu bemühen, vgl. Stehr, Ute: Johann Jakob Schlesinger (1792-1855). Künstler – Kopist – Restaurator (Jahrbuch der Berliner Museen, N.F. 53, 2011, Beiheft), Berlin 2012, S. 53-58.
- 19 Beispielhaft hierfür nochmals der Verweis auf die Situation Ferdinand von Quasts, der als Inventarisator der preußischen Denkmale viele Jahre praktisch allein und schmerzhaft unterfinanziert – und trotz alledem beeindruckend produktiv! – arbeitete.
- 20 Feldtkeller 2010 (wie Anm. 2), S. 55.
- 21 „Heinrich, der erste anhaltische Fürst und selbst Minnesänger, benutzt in einer 1213 ausgestellten Urkunde erstmals die Form ‚comes Ascharie‘.“; vgl. Assing, Helmut: Askanier, in: Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Ein dynastisch-topographisches Handbuch, Tl. 1, hg. v. J. Hirschbiegel, J. Wettlaufer, W. Paravicini, Stuttgart 2003, S. 31. Es ist davon auszugehen, dass auch die Askanier ihre Herkunftssage aus dem Trojastoff schöpften: „Auch die Askanier definierten, wie fast alle anderen Dynastien des Mittelalters, die Abstammung ihres Hauses von Ascanius her, Sohn des Aeneas, des sagenhaften Gründers von Rom. Über die latinisierte Schreibform Aschariae – für Aschersleben, den anhaltinischen Stammsitz der Familie – ließ sich der Bogen zu Ascania schlagen, wie es wahrscheinlich erstmals eine Urkunde von 1323 praktizierte.“ Briese, Olaf: Ursprungsmythen, Gründungsmythen, Genealogien. Zum Paradox des Ursprungs, in: Genealogie – Fiktion und Realität sozialer Identität, hg. v. M. Fitzenreiter, London 2005, S. 11-20, S. 15.
- 22 Vgl. Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam, Pr. Br. Rep. 32 Joachimsthalisches Gymnasium 2511.
- 23 Vgl. Nisch, Gunther: Frühe Denkmalpflege. Das Kloster Chorin zur Zeit von Amtmann Peter Hinrich Meyer (Choriner Kapitel 139), Chorin 2002, S. 4.
- 24 Vgl. ebd.

- 25 Entstanden als Illustration zu Becmann (Beckmann), Johann Christoph: Historische Beschreibung der Chur- und Mark Brandenburg, 3. (ungedruckter) Band, Kapitel Kloster und Amt Chorin, 1717.
- 26 Vgl. Nisch 2002 (wie Anm. 23), S. 5.
- 27 Der Kapitelsaal bestand noch 1771 und wurde in der Zeit von Pächter Karbe als Kuhstall genutzt; erst dann wurden die Ostteile abgebrochen, die Baulichkeiten nach Westen hin bis zum Kreuzgang geöffnet und als großer Pferdestall umgewidmet, vgl. dazu ebd.
- 28 Vgl. Schinkel 1816 (wie Anm. 1).
- 29 Schinkel, Karl Friedrich: Bericht an eine hochlöbliche 6te General Verwaltung des Finanz-Ministeriums, vom 08.01.1817, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, GSPK Rep. 93 D Lit. E Nr. 68 (Hervorheb. im Original).
- 30 Vgl. Dokument vom 28.01.1817, Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam, Pr. Br. Rep. 2A III D 4925.
- 31 Vgl. Dokument vom 14.08.1817, wie Anm. 31, vgl. auch Nisch 2002 (wie Anm. 23), S. 7.
- 32 Zit. nach Nisch 2002 (wie Anm. 23), S. 7.
- 33 „Wie Schinkel gibt auch Friedrich Wilhelm mit seiner Zeichnung längst verlorene Bauteile, wie den Kreuzgang und die Chorsakristeien, wieder. Er hat aber keine Rekonstruktion, sondern eine phantasievolle Neuschöpfung im Sinn. Besonderen Wert scheint Friedrich Wilhelm auf die Türme gelegt zu haben, die sämtlich farbig hervorgehoben sind. Die Ansicht zeigt dann auch einen wahren Wald von Türmen, der sich von den Flankentürmen der Ostannexe hinaufschwingt zum isolierten Dreiturmbau im Westen. [...] Der Grundriss könnte daher auch im weitesten Sinne auch im Zusammenhang mit den Planungen für den Berliner Dom gesehen werden, die der Kronprinz in der Zeit von 1825-1840 verfolgte und wo es ebenfalls eine Grablege (Camposanto) der Hohenzollern geben sollte.“ <https://vikusviewer.fh-potsdam.de/fw4/vis/> (23.02.2021).
- 34 U.a. wurde die Schnapsbrennerei aus dem sog. Fürstensaal an das Südende in die ehem. Klosterküche verlagert; Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, 1. HA Rep. 87 C Nr. 2618, zit. nach Nisch 2002 (wie Anm. 23), S. 8.
- 35 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Rep. 93 D Lit. Hd Tit. XII Nr. 7 und Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam, Pr. Br. Rep. 2A III D 4904 und 4927; zit. nach ebd., S. 9.
- 36 1830 endet die Ägide Nobbes in Chorin; sein Grab befindet sich auf dem Klosterfriedhof nördlich der Kirche.
- 37 Vgl. Nisch 2002 (wie Anm. 23), S. 11.
- 38 Peter Hinrich Meyer, Bericht an eine Kgl. Regierung in Potsdam, Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam, Pr. Br. Rep. 2A III D 4904. Gesamtdokument als Faksimile und im Wortlaut transkribiert bei Nisch 2002 (wie Anm. 23), S. 36-41 und 57 f.
- 39 A.a.O., zit. nach Nisch 2002 (wie Anm. 23), S. 13.
- 40 Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam, Pr. Br. Rep. 2A III B 4905.
- 41 Zit. nach Nisch 2002 (wie Anm. 23), ohne weitere Quellenangabe.
- 42 Vgl. Karl August Schwieger: *Zeichnung / zu den einzurichtenden Fenstern der neuen Gerichtsstube zu Chorin*, 1832, Feder, Tusche, Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam, Pr. Br. Rep. 4938.
- 43 Vgl. Karl Friedrich Schinkel: *Südgiebel des Ostflügels und Südgiebel des Westflügels mit Detail des Plattenfrieses*, 1816, Bleistift, Tusche, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz – Kupferstichkabinett, Mappe XVII b.
- 44 Zit. nach Nisch 2002 (wie Anm. 23), S. 15.
- 45 Ebd., S. 14.
- 46 Ebd.
- 47 Vgl. Semper, Gottfried: *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*, Altona 1834.
- 48 Hier etwa Carl Schäfer mit seinen zahlreichen Untersuchungen und Publikationen, vgl. Schäfer, Carl: *Von Deutscher Kunst*, Berlin 1910.
- 49 Zuerst zu nennen wären Otto Stiehl (u.a. Stiehl, Otto: *Das Rathaus zu Frankfurt an der Oder*, in: *Zeitschrift für Geschichte und Architektur* 5/6, 4, 1911, S. 99-123) und Hermann Phleps (Phleps, Hermann: *Die farbige Architektur bei den Römern und im Mittelalter*, Berlin 1930); vgl. aber auch Quast, Ferdinand von: *Denkmale der Baukunst im Ermeland*, Berlin, 4 Lieferungen 1852-1864 und Friedrich Adler (u.a. Adler, Friedrich: *Mittelalterliche Backstein-Bauwerke des Preußischen Staates*, Bde. 1-2, Berlin 1862-1898), wenn letztere vorerst stärker die Baukonstruktion und Gestalt als deren etwaige polychrome Oberfläche in den Fokus nahmen.
- 50 Vgl. Kgl. Regierung und Oberamtmann Meyer: *Vertrag über die Ausführung der Herstellung und Decoration des Giebels der Amtskirche zu Chorin*, Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam, Pr. Br. Rep. 2A A 422.
- 51 Ebd.
- 52 Nisch 2002 (wie Anm. 23), S. 15.
- 53 Vgl. ebd., S. 20.
- 54 Vgl. ebd.
- 55 Vgl. Eichholz, Paul/ Hoppe, Willy: *Kloster Chorin (Die Kunstdenkmäler des Kreises Angermünde 3; Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg 3,3)*, Berlin 1927, S. 96 sowie Schmoll gen. Eisenwerth, Joseph Adolf: *Das Kloster Chorin und die askanische Architektur in der Mark Brandenburg 1260-1320*, Berlin 1961, S. 150.
- 56 Schmoll 1961 (wie Anm. 55), S. 150; vgl. Raue, Jan: *Architekturfarbigkeit des Backsteinbaus. Eine vergleichende Studie an Stadt- und Klosterkirchen in der Mark Brandenburg (Forschungen und Beiträge zur Denkmalpflege im Land Brandenburg 9)*, Worms 2008, S. 117 f.
- 57 Schmoll 1961 (wie Anm. 55), S. 149.

- 58 Vgl. Raue, Jan: Restauratorische Untersuchung des Fürstensaals im Kloster Chorin, Untersuchungsbericht, Typoskript 1995, Archiv Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Sig. 2.00-05/173.
- 59 Vgl. Schumann, Dirk: Mauerwerk und Dekor. Die ornamentale Aufwertung der märkischen Architektur um 1300, in: Licht und Farbe in der mittelalterlichen Backsteinarchitektur des südlichen Ostseeraums (Studien zur Backsteinarchitektur 7), hg. v. E. Badstübner, G. Eimer, E. Gierlich, M. Müller, Berlin 2005, S. 326-347 und Wittkopp, Blandine: Ausgrabungen im Ostflügel, in: Zeitschichten. Denkmalpflege in Brandenburg (Choriner Kapitel 140), hg. v. Kloster Chorin, Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege, Archäologisches Landesmuseum, Chorin 2005, S. 67-70.
- 60 Vgl. Nisch, Gunther: Urkunden der ehemaligen Zisterzienserabtei Chorin: Askanierzeit 1258-1319 (Choriner Kapitel 10), Chorin 2007.
- 61 Schinkel 1815 (wie Anm. 4).
- 62 Vom Traufgesims der Langhaus-Nordfassade stammender Formstein mit Inschrift auf seiner flachen (im verbauten Zustand nicht sichtbaren) Seite, seit den 1960er-/1970er-Jahren, wohl nach der darüber hinaus weitgehend spurlosen Auflösung des Formsteinarchivs bzw. ‚Lapidariums‘, eingemauert im Fürstensaal.
- 63 Vgl. Berger-Schäfer, Hans: Die Frankfurter Marienkirche 1921 bis 1927 (Mitteilungen des Historischen Vereins für Heimatkunde 27), Frankfurt am Main 1927, S. 31-36.
- 64 „Verzicht“ auf eine Erzählung ist dabei noch nicht einmal das passende Wort, denn Schinkel dürfte es nicht ansatzweise erwogen haben, als Denkmalpfleger zu fabulieren.
- 65 Schinkel 1815 (wie Anm. 4).
- 66 Goethe, Johann Wolfgang: Von Deutscher Baukunst (1773), in: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe, Bd. 1.2, hg. v. Gerhard Sauder, München 1987, S. 415-423, hier S. 415.
- 67 Ebd.
- 68 Ebd.
- 69 Ebd., S. 418.
- 70 Ebd.
- 71 „... so wird derjenige Zustand des Gemüths, wo *Vernunft* und *Sinnlichkeit* – Pflicht und Neigung – *zusammenstimmen*, die Bedingung seyn, unter der die Schönheit des Spiels erfolgt.“ Schiller, Friedrich: Ueber Anmuth und Würde, Leipzig 1795, S. 66.
- 72 Ebd., S. 77.
- 73 Ebd., S. 76.
- 74 Ebd., S. 115. Vgl. auch: „[...] Tugend ist nichts anders ‚als eine Neigung zu der Pflicht‘.“, ebd., S. 68.
- 75 Ebd., S. 64.
- 76 Kugler 1837 (wie Anm. 3), S. 351.
- 77 „[...] und besonders in Rücksicht auf Construction mit gebrannten Steinen unserer Zeit als Muster dienen können.“ Schinkel 1816 (wie Anm. 1).
- 78 Wertvolle Anregungen in diesem Zusammenhang lieferte in jüngerer Zeit u.a. die Ausstellung „Der Britische Blick. Deutschland – Erinnerungen einer Nation“ (Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin 8.10.2016-9.01.2017), hg. v. N. MacGregor, München 2017.
- 79 „Im Gegensatz zu dem Schönen, zieht uns das Erhabene gerade durch seinen Geschmack am Formlosen, Unbegrenzten, Unendlichen, mithin durch seinen Widerstand gegen das Sinneninteresse an. Es ist daher auch nicht, wie die Empfindung des Schönen, mit einem Gefühl der Lebensförderung, sondern eher der Lebenshemmung, jedoch mit ‚unmittelbar folgender desto stärkerer Ergießung‘ verbunden. Es geht nicht aus dem Bewußtsein der Harmonie, sondern eher aus dem des Kontrastes hervor. Mit Reizen unvereinbar, rührt und erschüttert das Erhabene das Gemüt, ruft mehr Bewunderung als Lust hervor, ist deshalb auch in höherem Grad als das Schöne mit dem moralischen Gefühl verwandt; man empfindet in seiner Nähe einen heiligen Schauer. [...] Das Erhabene liegt daher auch weniger als das Schöne in den Gegenständen, mehr in unserem eigenen Gemüte.“ Vorländer, Karl: Immanuel Kant. Der Mann und das Werk, III.1. Die Begründung der neuen Philosophie, 5. Die Kunst, 4. Die Begründung der Kunst, Das Schöne und das Erhabene, Leipzig 1924, abgerufen unter: <https://www.textlog.de/35772> (12.1.2021).
- 80 Kugler 1837 (wie Anm. 3), S. 351.
- 81 Vorländer 1924 (wie Anm. 79), S. ebd.
- 82 Schinkel in einem Antwortbrief an Kronprinz Maximilian von Bayern, 1834 (1835?), zit. nach Bauer, Hermann: Architektur als Kunst. Von der Grösse der idealistischen Architektur-Ästhetik und ihrem Verfall, in: Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert, hg. v. H. Bauer, Berlin 1963, S.133-171, hier S. 134.
- 83 „Die objektive Zweckmäßigkeit kann nur vermittelt der Beziehung des Mannigfaltigen auf einen bestimmten Zweck, also nur durch einen Begriff erkannt werden. Hieraus allein schon erhellet: daß das Schöne, dessen Beurteilung eine bloß formale Zweckmäßigkeit, d. i. eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck, zum Grunde hat, von der Vorstellung des Guten ganz unabhängig sei, weil das letztere eine objektive Zweckmäßigkeit, d. i. die Beziehung des Gegenstandes auf einen bestimmten Zweck, voraussetzt.“ Kant, Immanuel: Kritik der Urteilkraft, Kapitel 23, § 15, Berlin/ Libau 1790, abgerufen unter: <https://www.projekt-gutenberg.org/kant/kuk/kukp151.html> (12.01.2021).
- 84 „Man fordert Anmuth von dem, der verpflichtet, und Würde von dem, der verpflichtet wird.“ Schiller 1795, (wie Anm. 71) S. 100.
- 85 Eine – vermutlich überraschende – Anmerkung zum Schluss: Bertolt Brecht dichtete rund 110 Jahre nach Schin-

kels Tod in einem Land, in dem zwischenzeitlich nahezu alles zur Ruine geworden war, die *Kinderhymne*: „Anmut sparet nicht noch Mühe/ Leidenschaft nicht noch Verstand/ daß ein gutes Deutschland blühe/ wie ein andres gutes Land.“ (Brecht, Bertolt: *Kinderhymne*, in: *Sinn und Form* 6, 1950, S. 44-46). Ich empfinde es als außerordentlich bemerkenswert, dass er dem ‚Neuen Preußen‘ namens DDR damit fast wortgleich Schillers klassischen Katalog – Vernunft, Sinnlichkeit, Pflicht, Neigung –, abfordert, um diesem eine Zukunft in Würde und Schönheit abzuringen. (Wir wissen, wie letztlich alle vorhergehenden diesbezüglichen Versuche, scheiterte auch dieser.)

- 86 Ein Beispiel: Von den ehem. ca. 64 polychrom gefassten Konsolköpfen an den Kapitellen der Chorpfeiler in der Marienkirche in Frankfurt (Oder) haben nur zwei (!) die nach Schinkels Entwurf 1828-30 ausgeführte Stuckierung überstanden; der Rest ist, bis auf geringe Fragmente, Totalverlust, vgl. Raue 2008 (wie Anm. 56), S. 80.
- 87 Bandmann 1971 (wie Anm. 5), S. 253.

Abb. 20: Frankfurt (Oder), Stadtarchiv – 3-310-V1637

Abb. 21: Potsdam, Stadt- und Landesbibliothek Potsdam – SLB 80/51018 (Lösener, *Chronik*, Tafel 9)

Abb. 22: Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten – GK II (1) 11676 / Wolfgang Pfau

Abb. 23: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett – SM 17b.3 / Dietmar Katz

Bildnachweis

Abb. 1: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv – A II 13

Abb. 2: Warschau, Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk Warszawa / Piotr Jamski – ISPAN 6094

Abb. 3: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett – A J 2023

Abb. 4: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Kartenabteilung – SBB IIC, Kart-Y, 12469, Blatt 12

Abb. 5: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett – SM 17b.6 / Dietmar Katz

Abb. 6: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett – SM 17b.21 / Dietmar Katz

Abb. 7: Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten – GK II (12) IV-D-26

Abb. 8: Berlin, Stiftung Stadtmuseum Berlin – VII 97/398 w

Abb. 9: Jan Raue, 2017

Abb. 10: Potsdam, Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam – BLHA Rep. 2A III D Nr. 4938 (vgl. Abb. 12)

Abb. 11: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett – SM 17b.9 / Dietmar Katz

Abb. 12-14: Jan Raue, 2017

Abb. 15: Potsdam, Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam – BLHA 2A II A Nr. 122

Abb. 16-17: Jan Raue, 2017

Abb. 18: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett – SM 20a.248 / Wolfram Büttner

Abb. 19: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett – TOP. Berlin. I B 3a Blatt 26 / Jörg P. Anders