

**Jörg Trempler. *Karl Friedrich Schinkel, Baumeister Preussens. Eine Biographie.* C.H.Beck**

Karl Friedrich Schinkel, Pruisens beroemdste architect, heeft zich letterlijk doodgewerkt. Toen hij in 1841 op 60-jarige leeftijd overleed, had hij al ruim een jaar lang thuis gezeten, nauwelijks aanspreekbaar, volkomen uitgeblust. Een weinig passend einde voor iemand die juist bekend stond om zijn onvermoeibare dadendrang. De resultaten daarvan zijn nog altijd in het centrum van Berlijn te bewonderen. De *Neue Wache* aan Unter den Linden, het *Konzerthaus* (voorheen *Königliches Schauspielhaus*) op de Gendarmenmarkt, het *Altes Museum*, de *Schlossbrücke*, de *Friedrichwerdersche Kirche* en pal daarnaast de simulatie van de tijdens de DDR afgebroken *Bauakademie* - geen architect heeft méér zijn stempel gedrukt op het 19e-eeuwse Berlijn.

Schinkel wordt gewoonlijk gerekend tot het Duitse classicisme; wat dat betreft is hij te vergelijken met Leo von Klenze, die voor München deed wat hij voor Berlijn heeft gedaan. Beiden hadden gestudeerd bij vader en zoon Gilly, de architecten met wie dit nieuwe classicisme in Duitsland begon. Friedrich Gilly's ontwerp van een grafmonument voor Frederik de Grote zou aan de jonge Schinkel zijn roeping als architect hebben geopenbaard. Een reis naar Italië versterkte de klassieke invloed vervolgens, evenals de omgang met Goethe.

Maar het Duitse classicisme van rond 1800 is een lastige zaak: voor hetzelfde geld kun je het *romantisch* noemen. Schinkel is een mooi voorbeeld van de verwarring, die overigens vooral in de hoofden van de kunsthistorici bestaat. Letten we allereerst op zijn schilderijen en tekeningen, dan springt juist het romantische karakter daarvan in het oog. Al die prachtige middeleeuwse kathedralen aan de rivier en bij zonsondergang. Friedrich en Runge moeten voor de allround kunstenaar Schinkel minstens zo belangrijk zijn geweest als de beide Gilly's.

In zijn recente Schinkel-biografie speelt kunsthistoricus Jörg Trempler de romantische schilder uit tegen de classicistische architect, met als gevolg dat er van de tegenstelling romantisch-klassiek niet veel meer overblijft. Terecht, maar belangrijker is dat Trempler zo het voornaamste - romantische - motief achter Schinkels imposante klassieke bouwvormen weet bloot te leggen. In feite heeft Schinkel als *Baumeister Preussens* (zoals de ondertitel van Tremplers biografie luidt) zich zijn leven lang maar met één reusachtig kunstwerk beziggehouden: het kunstwerk van de Pruisische staat.

Toen Schinkel zijn carrière begon, was er van Pruisen niet veel meer over. In 1806 had het na de slag bij Jena en Auerstedt zijn onafhankelijkheid verloren aan Napoleon. Daarop volgden jaren van Franse bezetting. Pas na de zogenaamde 'Bevrijdingsoorlog' kon een begin worden gemaakt met de Pruisische wederopbouw; het gebouw van staat, inmiddels hervormd door ministers als Stein en Hardenberg, moest opnieuw verrijzen. Van Schinkel kreeg het zijn zichtbare gestalte in steen en marmer.

Kunstenaars en vooral architecten hebben van oudsher bijgedragen aan de representatie van de staat in de vorm van kunst- en bouwwerken. Maar modern aan

Schinkels bouwen is volgens Trempler dat bij hem niet zozeer de representatie van de staat voorop stond, als wel de burger die zo werd uitgenodigd zich in dit staatsgebouw thuis te voelen. Dat moest gebeuren via wat Schiller een 'esthetische opvoeding' had genoemd. Alleen door middel van de kunst kon de mens een moreel wezen en vrij staatsburger worden. Schinkel zou dit programma in zijn architectuur hebben uitgevoerd.

Het klinkt goed, maar of Schinkel zich echt door Schiller heeft laten inspireren, kan Trempler niet bewijzen. Van de mens Schinkel weten we bijna niets, behalve dan dat hij getrouwd was en vier kinderen had. Hij gaat bijna volledig schuil achter zijn even geniale als veelzijdige vakmanschap. Ook zijn schaarse theoretische uitingen geven geen uitsluitend, en dus is Trempler gedwongen zich op *circumstantial evidence* te beroepen.

Hij wijst bijvoorbeeld op Schinkels vroege activiteiten als schilder van panorama's (denk aan het panorama Mesdag) en andere *Schaubilder*, die het grote publiek tegen betaling kon bezoeken, om zich te vergapen aan kolossale schilderijen van de Zeven Wereldwonderen, Palermo of de Brand van Moskou. Ook toen al bekommerde Schinkel zich om het publiek, is de suggestie, en voor enig effectbejag deinsde hij evenmin terug.

Enigszins paradoxaal lijkt in dit verband Tremplers inspanning om aan te tonen, tot in de meest speculatieve details, dat Schinkel tevens het grootste belang hechtte aan het autonome karakter van het kunstwerk. Weliswaar ging ook Schiller uit van de esthetische autonomie, maar juist bij architectuur is dit een heikele kwestie, want een gebouw is zelden alleen maar 'kunst', het moet ook nog gebruikt worden en heeft dus tegelijk een functioneel karakter. Volgens Trempler probeerde Schinkel deze beide aspecten in zijn architectonische kunstwerken op listige wijze te combineren.

Zo had de *Neue Wache*, bestemd voor de lijfwacht van de koning, een eind van de straat moeten staan, geflankeerd door kastanjabomen en standbeelden, om de afstand tot de stad te onderstrepen - maar de koning, die Schinkel de opdracht had gegeven, gooide roet in het eten. Bij het *Schauspielhaus* op de Gendarmenmarkt zijn het de 'sokkel' en de monumentale trap, die het gebouw als het ware in de hoogte tillen en tot iets apart maken. In het huidige *Altes Museum*, destijds het eerste en enige staatsmuseum van Berlijn, lopen artistieke verhevenheid en functionaliteit helemaal door elkaar, omdat de bouw volkomen zou zijn afgestemd op de beoogde 'esthetische opvoeding' van het publiek: kunst was hier dus zowel doel als middel, en staat en samenleving profiteerden daarvan.

Tremplers speculaties vergen het nodige van de goede wil van de lezer, maar zijn hoofdstelling dat Schinkel, die in 1810 in overheidsdienst kwam, met zijn bouwwerken meehielp een bepaald idee van de Pruisische staat te verwezenlijken, klinkt alleszins plausibel en komt overeen met hoe romantici toen over de kunst van de politiek dachten. Idee en werkelijkheid vielen alleen niet altijd samen. In de praktijk heeft Schinkel ook het nodige uitsluitend voor de veeleisende koninklijke familie ontworpen, waaronder meubels, lampen, gordijnstof en complete interieurs. Wat tegenwoordig *design* heet, behoorde immers ook tot zijn creatieve competentie.

Schinkels staatkundige kunstwerk was een waarachtig *Gesamtkunstwerk*, zou je ook kunnen zeggen. Volgens hem zelf moest een architect zich met het 'geheel van de schone kunsten' bezighouden. Daarbij was het zaak steeds weer nieuwe dingen te creëren. Zo zag hij ook de band met de geschiedenis, de Griekse oudheid evengoed als de middeleeuwen: het verleden was voor hem geen uitnodiging tot kopiëren, maar een inspiratiebron om aan het bestaande iets nieuws toe te voegen. Geschiedenis was werk in uitvoering, in dienst van het vaderland.

Het heeft Schinkel tot een geestelijk vader van het moderne bouwen gemaakt. Dankzij zijn 'klassieke' gestrengheid, maar vooral ook dankzij zijn sobere *Bauakademie* uit 1836, een vierkante blokkendoos zonder veel opsmuk, die al bij voorbaat leek te beantwoorden aan Mies van der Rohe's modernistische parool: *less is more*. In deze *Bauakademie*, Schinkels meest naar de toekomst wijzende creatie, woonde hij de laatste jaren van zijn leven en hij is er gestorven. Symbolisch gesproken: in zijn eigen testament.

(NRC *Handelsblad*, 11-1-2013)