



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Andreas Schlüter

Gurlitt, Cornelius

Berlin, 1891

Das Berliner Schloß. Aeltere Geschichte des Schlosses - Römische Vorbilder - Schlüter's Antheil - Portal I - Portal V - Zeitgenössisches Urtheil - Schlüter's Lebensstellung - Gegnerische Angriffe - ...

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77452](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77452)

gleiten und somit die Liebe, Hochachtung und Glückseligkeit seiner Bürger anzeigen. Denn diese ehren sich in seiner Herrlichkeit.

So lehrte einer der tüchtigsten Männer jener Zeit, der auch am Berliner Hofe geachtet war. Wartenberg machte sich die Lehre in seiner Weise zu nutze. Er ließ die Hintersätze von Loën's Aufgaben des Fürsten verschwinden und führte des Königs Geschäfte vom Standpunkt des Merkantilismus so, daß das „Geld unter die Leute bringen“ zur Hauptsache wurde. Somit hub in Berlin die Bauthätigkeit im Großen an, unter den Fittichen der damals allein giltigen Volkswirtschaftslehre: des Merkantilismus.

Aus diesem Geiste heraus erwuchs der Schloßbau, wie mir scheint, nach einem alten, noch vom Großen Kurfürsten durch italienische Meister festgestellten Plane. Denn es ist meiner, allerdings mehrfach bestrittenen Ansicht nach stilistisch undenkbar, daß Schlüter jene großartige Fassade entworfen habe, welche der heutigen Ansicht des Schlosses zu Grunde liegt. Aber der neue Hof mit seinem Prunksinn, mit jener Festlust, welche das Widerspiel unerhörter nationaler Leiden war, konnte unmöglich Behagen an dem trotzigen Ernst eines Palazzo finden, wie dieser ohne die meiner Ansicht nach von Schlüter eingefügten großen Portale gewesen wäre. Das Einordnen gleichwerthiger Theile zu einem in rücksichtsloser Größe alle Sondererscheinungen niederbeugenden Ganzen — dieses Grundwesen italienischer Barockfassaden — wollte sich nicht für den Hof Friedrich's I. schicken. Man brauchte prunkende Schaustücke auch in der Baukunst. Schlüter sollte sie schaffen!

In den Jahren 1698 und 1699 war er als Bildhauer am Schloß thätig, erst im Herbst 1699 wurde er an Stelle des künstlerisch bedeutungslosen Grüneberg leitender Architekt: Er änderte den italienischen Plan ab. Um diese Ansicht von der Entstehung des Schloßplanes zu beweisen, muß ich zunächst auf die Geschichte des Baues zurückgreifen.¹²⁴⁾



Gegen Ende des 17. Jahrhunderts bestand das Schloß noch aus einer Reihe unzusammenhängender Theile. Um den größeren westlichen Hof zogen sich niedrige, für den Hofdienst bestimmte

Bauten. Nur an der Nordwestecke erhob sich ein ziemlich ungeschlachter Thurm, in dem das Münzamt untergebracht war. Daher hieß er der Münzthurm. Die beiden Höfe trennte der noch heute erhaltene, formlose Flügel, von welchen ein Theil dem 16. Jahrhundert angehört, ein anderer, der Alabasteraal, das Werk Smids und eben vollendet war. Der schönste Theil des Schlosses war jener zwischen dem zweiten, östlichen Hof und dem Schloßplatz: Ein Bau in den reichen Formen der Frührenaissance, der dem Hauptflügel des Torgauer Schlosses stilistisch entsprach. Ein offener Treppenthurm erhob sich an der Hofseite, zwei Rund-erker schlossen die Schloßplatzfassade ab, welche weniger als die Hälfte der heutigen an Länge hatte. An diesen Flügel, nach dem Baumeister der Theiß'sche genannt, schloß sich gegen die Spree zu jene unregelmäßige Baumasse, welche wir heute noch erhalten sehen. Sie war an der Hofseite durch zwei Thürme ausgezeichnet, deren einer eine Wendeltreppe enthielt, während im anderen eine schneckenartige Wandelbahn aufstieg, eines der Kunstwerke, wie sie in der Gothik und Renaissance vom Markusthurm in Venedig bis in den Norden beliebt waren. Neu waren um 1685 ein hoher Baukörper an der Nordostecke und ein Galleriebau an der Spree, wieder Werke Smid's oder Nering's. Der Große Kurfürst hatte die Räume in diesen Flügeln einzurichten begonnen und namentlich ganz gegen die höfische Sitte jener Zeit im dritten Stock reiche Ausstattungen angeordnet. Sein Sohn setzte das Begonnene fort. Wie weit die Innendekoration fortgeschritten war, als Schlüter am Schloßbau Beschäftigung fand, hat sich bisher nicht feststellen lassen. Die erste sichere Kunde von erhöhter Bauhätigkeit erhalten wir vom Jahre 1696, indem eine Quelle¹²⁵⁾ von den neuerrichteten Säulenreihen spricht, d. h. von dem Umbau des Hofes nach dem Vorbilde jener, welche Borromini in S. Filippo Neri zu Rom angelegt und Bernini für den Louvre zu Paris geplant hatte. Es erhielten sich einige dieser Säulen, und zwar an den Treppenvorlagen, welche Schlüter in den Hof hineinbaute. Sie bekunden eine barocke Größe, welche weit über Alles hinausgeht, was bisher in Berlin geschaffen worden war, und mit den als dort lebend bekannten Künstlern nichts zu thun hat. Seit 1697 oder 1698 begann nun am ganzen Schloß, an der Schloßplatzfassade sicher erst seit Herbst

1698, ein Umbau nach einheitlichem Plane. Und zwar erstreckte sich dieser zunächst nur auf die südliche, östliche und nördliche Seite des zweiten Hofes, also auf die Ausgestaltung der vorhandenen Bautheile. Verschiedene Anzeichen lassen vermuthen,¹²⁶⁾ daß der erste Plan, welcher schwerlich erst 1698, also nach Schlüter's Anstellung, am Schloßbau entstand, jene großen Thorbauten, die jetzige Hofanlage und die Treppen in der heutigen Form noch nicht einschloß, sondern sich nur auf die Rücklagen erstreckte. Diese nun wurden in Formen gehalten, welche der deutschen Kunst ebenso fremd sind wie der belgischen oder französischen: Sie tragen unverkennbar die Merkmale römischer Herkunft und sind dem Palazzo Madama zu Rom bis in's Detail nachgebildet. Diesen Palast ließ Großherzog Ferdinand II. von Toskana 1642 durch Maroscelli errichten, angeblich nach einem Plan des Luigi Cigoli. Toskanisch an ihm sind die eigenthümlichen Fenster des Erdgeschosses, welche auf hohen Consolen sich vom Sockel aus aufbauen; römisch dagegen ist die mächtige Wucht des Stockwerksbaues, die Einheit des Bagedankens, die völlige Abgeschlossenheit in sich, die Vorherrschaft des Hauptgesimses, der Mangel jeder Ordnung. Ebenso römisch ist das Detail. Man betrachte das System desselben: mächtige Schattensmassen, starke Vorsprünge, feine Unterglieder, unbedingte Beherrschung der Wirkung der einzelnen Theile, völlige Sicherheit in der Vertheilung der Massen. Man vergleiche hiermit die einzelnen Motive an den Rücklagen des Berliner Schlosses: dieselben Erdgeschossfenster, dieselbe Steigerung der Gewändearchitektur bis zum dritten Geschoß, in dessen Verdachungen hier wie dort die Wappen angebracht sind, dieselbe eigenthümliche Verkröpfung des Architraves um die in das Gesims hineingezogenen Mezzanin Fenster; an gleicher Stelle Reliefs, hier Kinder, dort heraldische Adler; die gleiche Wirkung im Hauptgesims!

Und man schaue sich in Rom weiter um. Der Palast Doria Pamfili am Corso, ein Werk, welches etwa gleichzeitig mit dem Berliner Schloß von Gabrielle Valvassori gebaut wurde, zeigt wieder jenes Gesimsmotiv und, ähnlich der Anordnung am Berliner Schloß, allein in ganz Rom kleine Runderker an den Ecken. Valvassori aber war jener Künstler, der die Arbeiten des Borromini und seiner Zeitgenossen, auch der beiden Baratta, in Kupfer stach.¹²⁷⁾

Und blicken wir über Rom hinaus. Der herzogliche Palast zu Modena, ein Werk von großer Aehnlichkeit mit dem Berliner Schloß, ist wieder die Arbeit eines Römers, des Bartolomeo Avanzini, wieder mit — hier ovalen — Fenstern im Hauptgesimse. Es ist eine tiefe, innere Zusammengehörigkeit jener römischen Bauten mit dem Schloß an der Spree, aber auch nur der römischen, unleugbar. Wenigstens kenne ich in ganz Europa keinen Bau des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, der so römisch aussieht wie das Berliner Schloß und nicht auch von einem in Rom künstlerisch heimischen Architekten entworfen wurde.¹²⁸⁾



Ebenso klar wird es dem unbeeinflussten Auge des Fachmannes sein, daß wesentliche Theile des Schlosses und gerade jene, welche demselben den Anschein eines römischen Palastes nehmen, in Entwurf und Einzelheit durchaus unrömisch sind. Diese Theile entsprechen aber vollkommen dem, was wir bisher als Schlüterische Bauweise erkannten. Sie zeigen seine Vorneigung für große Pilasterordnungen, seine für die Barockzeit etwas schüchterne Behandlung derselben, seine Schmuckart mit kleinen Reliefs und mit naturalistischen Blattgehängen, kurz seine niederländische Schule, welche nur durch großartig entworfene plastische Werke in ihren etwas unfertigen Anordnungen durchbrochen wird.

Ohne freilich sichere Beweise dafür beibringen zu können, halte ich daher den Entwurf des Schlosses für das Werk verschiedener Meister, nicht nur, wie man bisher annahm, ausschließlich Schlüter's.

Zu dieser Annahme bestimmt mich namentlich auch die Achtung vor Schlüter's künstlerischer Individualität. Denn ich kann nicht glauben, daß der deutsche, vom Erfolg ausgezeichnete, in der Blüthe seines Schaffens stehende Meister etwa durch die kurze Reise nach Rom bestimmt worden sei, bei den beiden größten Bauaufgaben seines Lebens, an der Schloßfassade und am Dome (fig. 31) zum Kopisten herabzusinken. Die deutschen Künstler jener Zeit, welche fast alle Rom und Italien kannten, haben sich nirgends zu einer solchen Abhängigkeit erniedrigt, sie haben ihr Barock stets über das der Italiener gestellt, mit Bewußtsein nationale Werke geschaffen: Und

gerade der größte deutsche Künstler jener Zeit sollte allein seine Kunst aufgeben und sich Rom gegenüber als widerstandslos erwiesen haben?

Wie die römischen Pläne nach Berlin kamen, vermag ich nicht zu sagen. Vielleicht hat der König ein Machtwort gesprochen, vielleicht ist Schlüter selbst gezwungen worden, seine Hand der Nachbildung zu leihen, vielleicht waren die Baratta die Träger derselben. Mit dem mir vorliegenden Nachrichtenvorrath ist die Frage entscheidend wohl nicht zu lösen.



fig. 37. Entwurf für einen Dom zu Berlin.

Schlüter's eigenstes Werk am Aeußeren des Schlosses scheinen mir also nur die Portale I und V zu sein (fig. 32). Der Umbau der front gegen den Schloßbau wurde 1698 in Angriff genommen, Portal I dagegen nach der Inschrift erst im folgenden Jahre.¹²⁹⁾



Damals war das „große Dessen“ der Königskrönung der Erfüllung endlich näher gerückt, man hoffte auf die Erfolge der Verhandlungen in Wien und im Haag. Im November 1700 waren die letzten Schwierigkeiten fortgeräumt, am 24. erhob gelegentlich

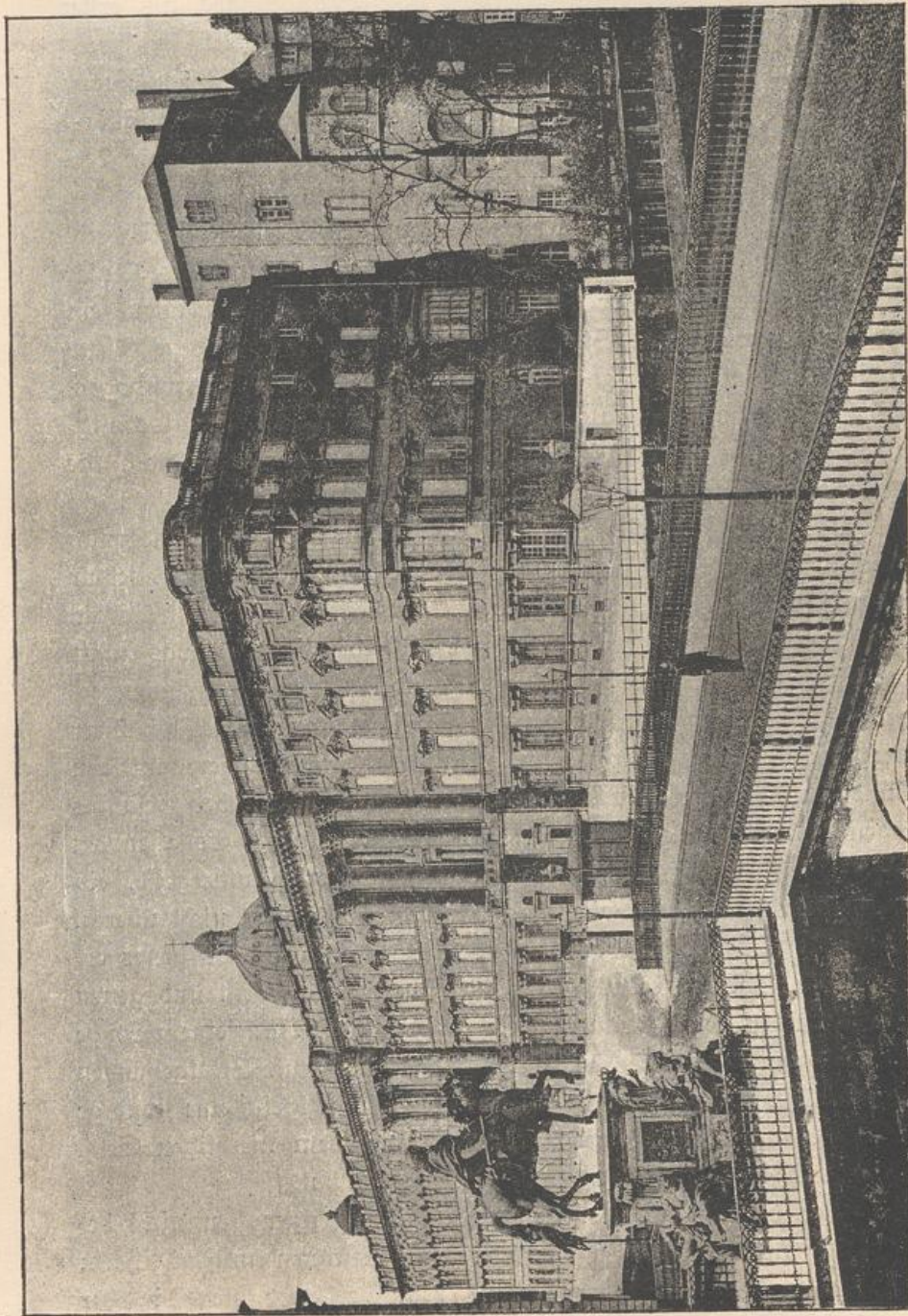


fig. 32. Das fgl. Schloß zu Berlin. Ansicht von der Kurfürstenbrücke.

einer Galatafel Markgraf Albrecht von Brandenburg als erster den Ruf „Es lebe der König in Preußen!“ „Allhier strotzt Alles von königlichen Gedanken,“ schrieb in den nächsten Tagen der sächsische Gesandte. Am 18. Januar 1701 erfolgte in Königsberg die Krönung; Eosander leitete die Festdekorationen. Am 6. Mai zog der König in seine Residenz Berlin ein.

Er traf die Stadt künstlerisch nicht unvorbereitet. Eine Anzahl von Triumphbogen war errichtet worden, von denen uns Pizler Skizzen hinterließ: mehr oder minder streng klassische Bauten, an welchen Eosander und Sturm den größten Antheil hatten. Auch Schlüter's Portal I (fig. 33 und 36) ist ein solcher Triumphbogen, eine Inschrift feiert ihn als rasche monumentale That und als königlichen Bau im Gegensatz zu der Palazzofassade, welche noch die kurfürstlichen Zeichen trägt.

Das neue Portal durchschneidet die Front gegen den Schloßplatz etwa in ihrer Mitte und ist in deren viergeschossige Architektur nicht eben sehr geschickt eingegliedert. Es besteht aus einem hohen, dem Erdgeschoß entsprechenden, aber für den Zweck etwas matt profilirten Sockel, über welchem sich zwei Paare Riesensäulen erheben. Die Form ihrer übermäßig stark geschweiften Schäfte, ihrer reich durchgebildeten Kapitäle, namentlich aber die schwere, mit den Linien der Rücklage nicht übereinstimmende Ausbildung des Gesimses lassen eine Hand von minderer Sicherheit erkennen. Es offenbart sich in dem Bau ein in's Große vorschreitender Künstlergeist, ein mächtiges Wollen, dem aber das thatsächliche Können nicht überall entspricht. Man merkt die fehlende Schule und die aus dieser ersprießende Gleichgiltigkeit gegen die überlieferte Form und gegen das Abwägen der Baumassen und der Profile. Nach einem Stiche Schenk's wollte Schlüter die Säulen sogar noch mit Blattgehängen in der Mitte umwinden. So offenbart sich ein Festgeist, eine freudige Heiterkeit in diesem Bautheile, welche mit dem wuchtigen Ernst Roms und der Palazzofassade nichts zu thun hat.

Aber dadurch wurde das Urtheil der Zeitgenossen nicht bestimmt. Die geschulten Palladianer unter ihnen müssen ihrem Systeme und ihrem akademischen Kunstverstande nach in der Architektur Schlüter's eine Reihe unverzeihlicher „Fehler“ gefunden haben. Diese fielen ihnen viel entschiedener auf als uns, die wir



fig. 33. Das kgl. Schloß zu Berlin. Portal I.

hinsichtlich der Beurtheilung des Barockstiles noch in den Kinderschuhen stecken. Die Laien aber werden dem Bau die höchste Bewunderung nicht versagt haben, als einem meisterhaften, wenn auch willkürlichen und rein malerischen Prunkwerke. Es steckt in dieser riesigen Ordnung ein hoher künstlerischer Muth, ein hinreißendes Selbstvertrauen. „Richtiger“ gebildet hätten diese Säulen vielleicht minder glücklich gewirkt. Damals standen sie vor der noch wesentlich kürzeren Fassade, welche nun mit einem Schlage an Stelle des italienischen ein ganz deutsches Eigenwesen erhielt. Nicht mehr herrschten die wagrechten Linien vor, nicht mehr war der Bau eine aus gleichwerthigen Theilen geschaffene Einheit: ein kühner Eingriff hat ihn zu einem dem deutschen Empfinden mehr entsprechenden, aufstrebenden, senkrecht gegliederten Ganzen gemacht, ihm das Ansehen eines römischen Herrenhauses genommen, um ihn zum preussischen Königsschloß zu erheben, zu einem Bau, der sich festlich dem Volke öffnet und der eine Steigerung der dienenden Theile zu einem herrschenden Gliede darstellt. Die „majestätische Simplizität“ ward beiseite geschoben und an ihre Stelle trat der Prachtsinn der deutschen Höfe des 17. Jahrhunderts, die erneute Schaffensfrische und Formenseligkeit deutscher Kunst.

Die Wirkung des Baues auf die Zeitgenossen muß eine außerordentliche gewesen sein. Blesendorf stach ihn für den Thesaurus Brandenburgicus, Decker und Broebes für ihre Werke, der Kunsthändler und Kupferstecher Peter Schenk aus Elberfeld, wohl ein Freund Schlüter's, jedenfalls einst sein Genosse im Dienst Johann Sobieski's, widmete ihm zwei Blätter, von welchen eines den Einzug des neuen Königs darstellt. Er huldigte in lateinischen Distichen auf einem dieser Stiche Schlütern als Danziger Bürger und erstem Baumeister der Zeit, als Fürsten der Künstler, welchem Pallas den Schlüssel der Architektur in die Hand gegeben, um eines großen Fürsten Würdiges zu schaffen.¹³⁰⁾



Inzwischen ging der Ausbau der Fassade gegen den Lustgarten nach den „gemachten Desseins“ fort. Es galt die Prachträume für den königlichen Hofhalt zu vermehren. 1701 war die Fassade bis

zum Hauptgesims wahrscheinlich fertig. So zeigt sie uns eine Abbildung im Thesaurus Brandenburgicus, dessen letzter Band 1701 erschien. Auf dieser sichtlich nach der Natur gezeichneten Darstellung war damals der Mittelbau anders gestaltet wie heute. Das bestätigen bei Pitzler erhaltene Skizzen der Thorbauten (siehe Fig. 36). Wenn seine Form auch nicht ganz klar zur Darstellung gelangt, so sieht man doch, daß die Wandpfeiler damals fehlten, welche jetzt sich dort befinden. Der Grund hierfür liegt wohl in einem Unfalle, den das hastige Bauen und das technische Ungeschick aller Beteiligten herbeiführte. Im August 1699 zeigte sich ein Riß „in der neuen Mauer des Schlosses, nach dem Lustgarten hin, bei dem mittelsten Saal in der zweiten Etage oben an dem Bogen des Seitenfensters“, so daß man fürchtete, der Fensterpfeiler werde einstürzen. Zwistigkeiten zwischen Schlüter und seinem Maurermeister Leonhard Braun und die Neigung Schlüter's, schnell ein fertiges Werk zu schaffen, das den König befriedige, war theilweise Ursache an dem Unglück. Noch ein Jahr darauf war der Schaden nicht geheilt. Schlüter hatte die Entfernung Braun's durchgesetzt, nachdem eine Kommission den Schaden besichtigt und über ihn an den König berichtet hatte (21. September 1700). Es ist bezeichnend, daß der hinter dem Risse liegende Raum, der Ritter-saal, erst 1706 fertig gestellt wurde.

An dem an der Lustgartenseite gelegenen Portal V (Fig. 34, 35 u. 36) zeigen sich die niederländischen Bauformen noch deutlicher. Das Häufen der an sich ziemlich trockenen Motive, die Verwendung der Blattgehänge, die gewandelosen, langgestreckten Fenster, die etwas nüchterne und nicht eben kraftvolle Form der Wandpfeiler — alles dieses erinnert an die polnischen Bauten aus der Zeit Johann Sobieski's und darüber hinaus an die Niederlande. Schlüterisch, ein Werk des Bildhauers, sind auch die heftig bewegten Schwebe-figuren, die er unter dem Balkon als Träger nach dem Stich von Decker plante, und jene, welche über dem Hauptgeschoß zu einer schwungvollen Gruppe vereinigt sind.

Dieser Decker'sche Stich von 1703 giebt nicht die Ausführung wieder, sondern Schlüter's Plan für dieselbe. Jener Riß an der Stelle der Fassade, wo jetzt das Portal steht, scheint Schlüter zur Verstärkung der Mauer und mithin zur Anlage des Portals ver-

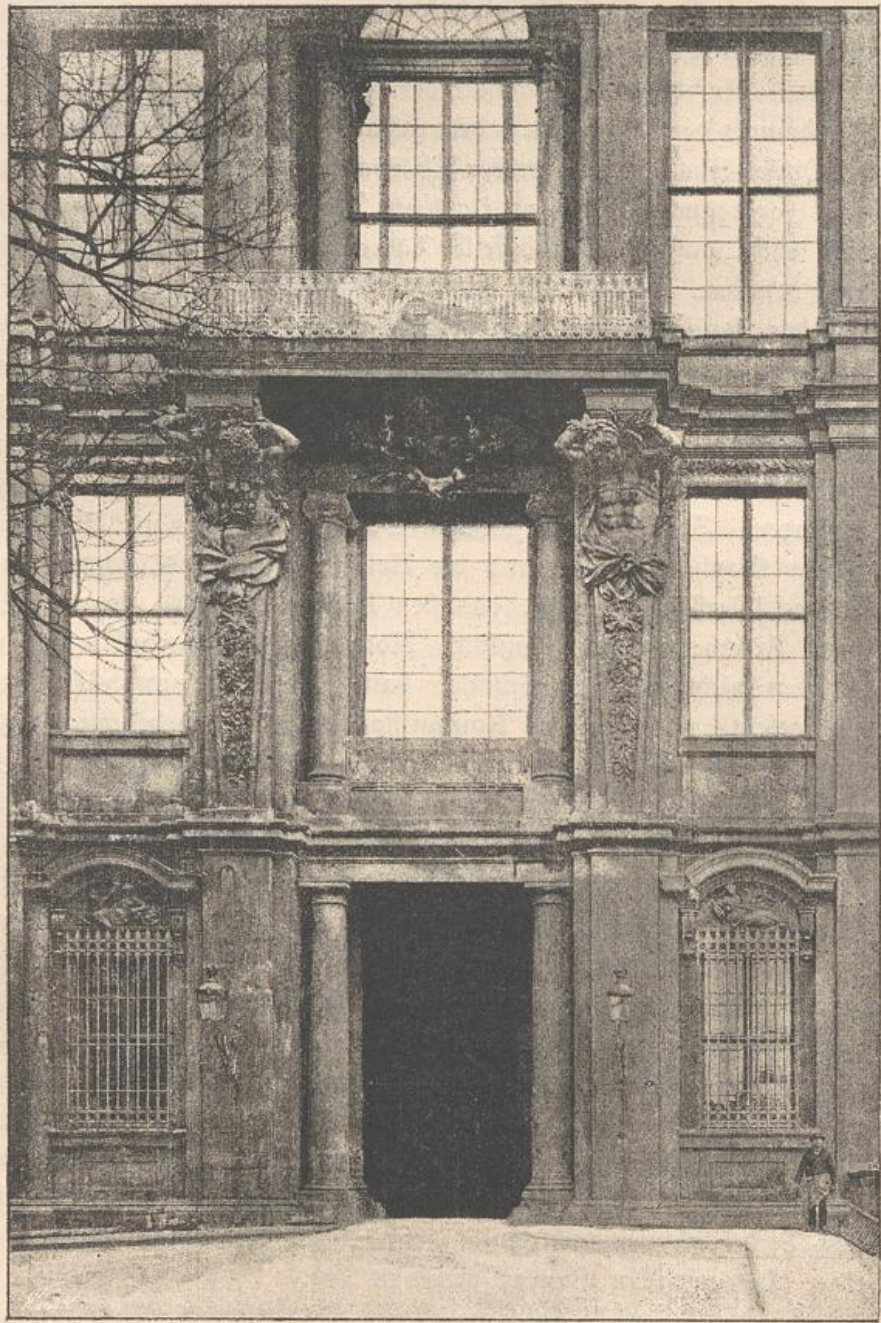


fig. 34. Das kgl. Schloß zu Berlin. Portal V.

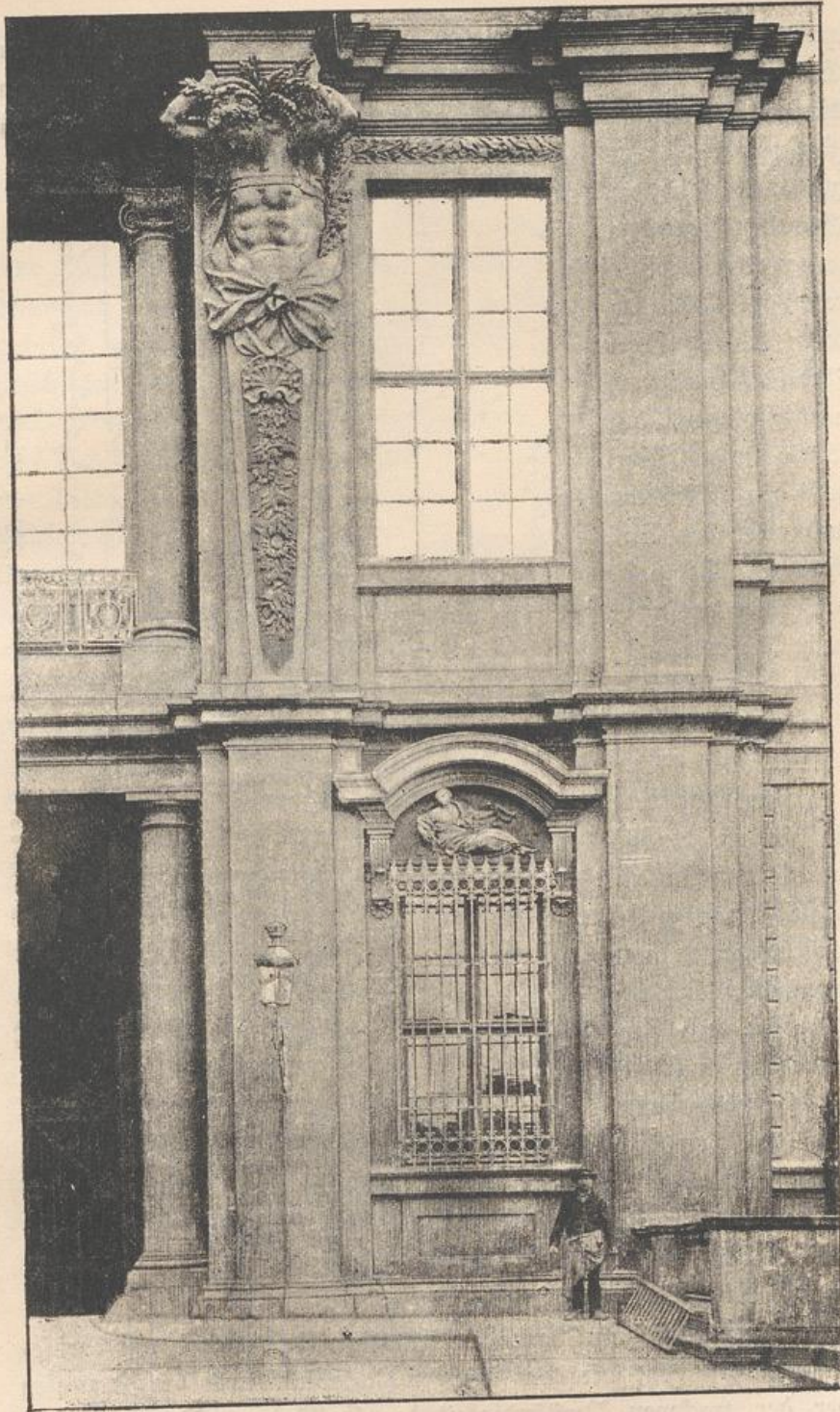


fig. 35. Das kgl. Schloß zu Berlin. Portal V, Detail.

anlaßt zu haben. Die Ausführung entsprach nicht überall dem Entwurfe. So brachte Schlüter an Stelle der Schwebefiguren Karyatiden unter dem Balkon an. Diese, absichtlich in komischen Formen, als untergeordnete, dienende Gestalten gebildet, zeigen eine so unverkennbare Ähnlichkeit mit ähnlichen Arbeiten am Dresdener Zwinger, daß ich sie für das Werk desselben Meisters, und zwar des Balthasar Permoser halte, der erst 1704 nach Berlin kam.

Um 1705 war die äußere Ansicht der östlichen Schloßhälfte, sowohl gegen den Lustgarten wie gegen den Schloßplatz, in dem Zustande, in welchem wir sie noch heute sehen. Gewaltig ragte die streng in Stockwerke getheilte Masse der Rücklagen auf, Bautheile, die dem Schmucksinne der damaligen deutschen Kunst ebenso wenig entsprachen, wie dem strengen Palladianismus der Franzosen oder der trockenen Verständigkeit der Holländer. Nur ein Bau

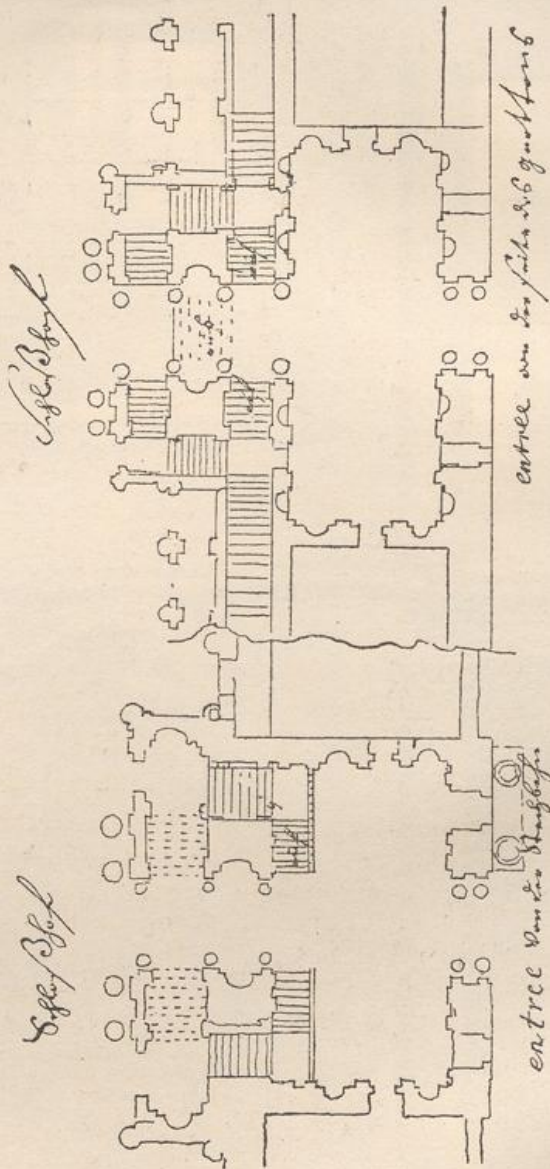


Fig. 36. Das östl. Schloß zu Berlin. Portal I u. V nach Pöppel's Skizze.

diesseits der Alpen besitzt gleiche, ächt römische Größe: das von Bernini's Schüler Tessin erbaute königliche Schloß zu Stockholm. Dieses stellt eine Architektur dar, die, wie das *Theatrum Europaeum* für 1707 sagt, „zwar simple, aber sehr reguläre und nach den Antiquen ihrem Genies angeordnet“ worden sei. Die Zeitschrift, welche erst 1710 im Handel erschien, wurde, wie schon gesagt, von Cosander beeinflusst. Ihr Inhalt stellt also ungefähr die Meinung der Königin dar, welche ja Cosander's Urtheil jedem anderen bevorzugte. Da heißt es weiter: „Man siehet an diesem prächtigen Gebäude gar keine verkröpften Pilaster, noch Kolonnen, noch Frontispice, aber dahingegen fällt die ganze Ordnung und ihre Schönheit mit eins in's Gesicht“; es zeige nach dem Vorbild der Alten, „daß die Simplicität in der Architektur für eine majestätische Pracht zu schätzen sei“.

Das *Theatrum* brachte nur ganz vereinzelt architektonische Notizen. Es scheint die Darstellung des Stockholmer Schlosses, welches sich vom Berliner Schloß gerade durch den Mangel jener „verkröpften Pilaster, Kolonnen und Frontispice“ unterscheidet, eine versteckte Anklage, weil man vom alten Plan abwich, von der großen Lehre des Bernini, durch Massen zu wirken, so daß der Bau als Ganzes Eindruck mache, „mit eins in's Gesicht falle“.

Aber auch an den italienischen Fassadentheilen zeigt sich Schlüter's Hand, und zwar in den bildhauerischen Einzelheiten. Die Verzierung der mächtigen Verdachungen, die ganz deutsche Art, in diesen aus den Buchstaben C. F. III. (Churfürst Friedrich III.) einen Schild zu bilden, die Gestaltung der Adler im Hauptgesims, all dies entspricht den Formen, welche die deutschen Meister am Zeughause anwendeten. Es macht den Eindruck, als seien die Ornamente an Ort und Stelle aus dem roh verletzten Steine herausgemeißelt, da ja jene des Erdgeschosses, als des zuletzt in Angriff zunehmenden Theiles, unvollendet blieben und noch heute die unbearbeiteten Bossen zeigen.¹³¹⁾



Wenn es also in der Urkunde vom 2. November 1699 heißt, Schlüter habe am Bau des Schlosses „gute Wissenschaft“ bewiesen, so kann sich dies wohl nur auf seine Ausführung des älteren italienischen

Planes beziehen. Heißt es doch ausdrücklich, er solle „fleißig Acht haben, daß Alles den gemachten Desseins und Abrissen gemäß zierlich und dauerhaft gefertigt“ werde; ferner sollte er „Abrisse und Vorzeichnungen, wenn wir einige neue Gebäude anrichten, seinem besten Verstande nach verfertigen,“ sonst aber nach der „Willensmeinung“ des Königs und den Befehlen des Schloßhauptmanns leben. Schlüter hatte die „erforderlichen geschickten und tauglichen Personen zum Zeichnen und Messen“ selbst zu unterhalten und mit dem Nöthigen zu versehen und erhielt zu seinem Gehalt als Hofbildhauer als Zulage 1000 Thaler jährlich, wieder mit Erlaß der Marinen-Jura.

Es gab also damals, als Schlüter angestellt wurde, bereits „gemachte Desseins“. Nichts deutet an, daß gerade er sie gemacht habe. Eosander erzählt, der König habe die geschicktesten Künstler, Maler und Bildhauer aus Italien und Frankreich verschrieben, denen er stattliche Pensionen gab. Nationale Bedenken, wie man wohl gemeint hat, beschränkten ihn hierin eben so wenig als die Königin. Sie lagen auch keineswegs im Geist der Zeit, selbst am Pariser Hofe dachte man nicht an nationale Abschließung. Als „erster Baudirektor“ erhielt Eosander 1702 die Aufsicht über die königliche Zeichnungskammer und den Auftrag, „die Desseins sowohl von Militär- als Civilgebäuden“, welche in dieser, „so von Einheimischen sowohl wie von Fremden vorhanden seien“, in Ordnung zu halten. Dort fanden sich also dauernd werthgeschätzte Zeichnungen auch fremder Künstler vor, auf deren Erhaltung man so großes Gewicht legte, daß man sie nur den höchsten Baubeamten des Landes anvertraute. Auf diese aber wurde Schlüter bei seiner Anstellung hingewiesen. Daß er von ihnen abwich, mag manchem seiner Kunstgenossen nicht eben löblich erschienen sein. Am entschiedensten mißbilligten es die Klassicisten.

Die Schilderungen des „Neides“, mit welchem die Kunstgenossen Schlüter verfolgt haben sollen, hat die Gerechtigkeit des Urtheiles über die Vorgänge unter Schlüter's Mitstrebenden vielfach getrübt. Es war nicht rein persönlicher Neid, wenn Eosander und Sturm Schlüter's Berufung auch noch lange nach dessen Sturz als einen Fehler, einen Ausfluß der Günstlingswirthschaft am Hofe ansahen. Denn das einmüthige Urtheil beider, daß Schlüter zwar

ein guter Zeichner gewesen sei und den Gebäuden auf dem Papier ein schönes Ansehen zu geben vermocht, im Aufbauen aber nicht dasselbe zu thun verstanden habe, wie Gosander noch im 1717, also nach Schlüter's Tod erschienenen XVI. Theile des *Theatrum Europaeum* sagt, ist von den Thatfachen überall bestätigt worden. Schlüter war nach Sturm's Urtheil im XVII. Theile derselben Zeitschrift¹³²⁾ von Profession ein guter Bildhauer und zeichnete dabei saubere, perspektivische Risse, „verstand über dem aber gar im geringsten nichts von der Mathesis, welches, um einen Bau zu führen, doch unumgänglich ist“. Und an anderer Stelle, im Vorwort seines „*Prodomus architecturae Goldmanni*“¹³²⁾ flagt er, daß man in Berlin, Dresden, Hannover und Wolfenbüttel Leuten, die noch keinen Kofen gebaut hätten, aber von der Reise in Italien kämen, Paläste anvertraue und sie „vor Praxismäßige Herren passire“, obgleich sie „groben Mangel in den Principiis litten“. Er meint hier in erster Linie die Architekten Korb im Welfischen und Pöppelmann in Sachsen.¹³³⁾ Nun aber wendet er sich gegen Korb und Schlüter, indem er sagt: „Anderen habe man die importantesten Werke zu bauen anbefohlen, die sich selbst nicht träumen lassen, daß sie sollten Baumeister werden, sintemal sie ehemals sich blos auf das Zeichnen und die Bildhauerkunst, einer (Korb) wohl gar nur auf das Tischlerhandwerk geleet.“

Somit war es Schlüter wohl nicht ganz leicht gemacht, sich in seiner neuen Stellung zu behaupten. Aber kräftig stützte ihn die Anerkennung, welche sein hohes Talent fand. Bald auch sammelten sich Schüler um ihn, mehrte sich der Kreis jener, welche seinem Geiste und der diesem entspringenden Stilrichtung huldigten.



Nicht nur die Außenarchitektur war im Entstehen, Friedrich drängte auch auf Vollendung der Innenräume. Es haben sich zwei Verfügungen erhalten, welche sich auf diese Frage beziehen: Nicht nur Stukkatoren seien für die Ausgestaltung der Festsäle nöthig, sagt eine von diesen, sondern auch Maler; der König forderte also, daß diese ungesäumt zu schaffen beginnen sollten. Schlüter erhielt deshalb am 11. Dezember 1700 den schriftlichen Befehl, am Schloß-

bau „absonderlich in den Gemächern mit allem Fleiß“ arbeiten und die Plafonds auf das Schleunigste fertigen zu lassen. Alle Maler, die am Hof und der Akademie angestellt seien, sollten ihm hierzu „unweigerlich an die Hand gehen und diejenigen Dessen, so er den Intentionen des Kurfürsten gemäß schriftlich anweisen wird“, in der Akademie bei einer Konferenz prüfen und schriftlich begutachten; wenn sie aber Genehmigung gefunden hätte, solle man sie „ohne allen Vollzug zum Effekt bringen“, damit die Arbeit schneller und besser gemacht werde. Um zu vermeiden, daß einer dem andern die Schuld zuschiebe, „wenn Fauten geschehen“, sollen die Gemächer vertheilt und jedem Maler seine Aufgaben gesondert angewiesen werden.

Unter den Malern der Akademie mochte nicht jeder den Anordnungen Schlüter's sich willig gefügt haben. Die Kunstwelt war damals von zu verschiedenartigen Strömungen durchzogen, als daß eine Einheitlichkeit des künstlerischen Zieles sich leicht ergeben hätte. Dazu hatten die Maler der Akademie fast ausnahmslos im Auslande ihre Kunstbildung erhalten und waren vielfach bereits zu der klassischeren Richtung hinübergezogen worden, deren theoretischer Lehrer Gerhard de Lairesse und deren Vorbild Maratti war. Wenn Joseph Werner, einer der Rektoren, d. h. Leiter der Ateliers der Berliner Akademie, aus der Lehre des Pietro de Cortona, des Ideals der barocken Grotteskenmacher, in jene des Maratti übergegangen war; wenn er vor Lebrun, dem Träger der Kunst Cortona's in Frankreich, aus Paris weichen mußte, so wird er wohl nicht eben mit Freuden dem Barock des Berliner Schlosses seinen Pinsel gewidmet haben. Augustin Terwesten, dessen Talent, jenem der Vanloo verwandt, italienische und niederländische Schule vereinigte, mochte williger sich der Schlüter'schen Architektur einfügen; Theodor von Lubienetzky, polnischer Ritter und Genosse Schlüter's im Dienste Johann Sobiesky's, war bei Lairesse selbst in die Schule gegangen und hatte dort sich die Neigung für strengere Formgebung geholt, nachdem er vorher sich die breite Pinselführung der älteren Schule angeeignet hatte; Paul Carl Leygebe, der Sohn des berühmten Eisenschneiders, folgte noch der Schule des Sandrart; Joh. Friedr. Wenzel, den Kurfürst Friedrich nach Rom sendete, erlernte dort die Historienmalerei im Sinne der Barockmeister, in

welche ihn sein Lehrer, der Theaternaler Harms, eingeführt hatte. Er ist es, der Schlüter's Kunst am nächsten gestanden zu haben scheint.

Die Kräfte, über welche Schlüter zu verfügen hatte, waren also sehr verschiedenartig; er bedurfte thatkräftiger Unterstützung, um sie sich willig zu machen. Fünf Tage, nachdem jener Befehl an ihn ergangen war, die Maler zur Arbeit anzutreiben, brach der König zur Krönung nach Königsberg auf: Er mußte demnach hoffen, daß bis zu seiner Rückkehr die Malergerüste wieder entfernt, die neuen Säle wieder benutzbar gemacht seien. Drängte er doch durch einen in ungnädigen Worten abgefaßten Befehl auch am 7. Februar 1701, daß die Maler keine „Preterte machen und schläfrig ihre Arbeit von statten gehen lassen sollten“, damit sie zu seiner Rückkunft fertig seien. Vorher also war die Stuckfiring der Räume bereits abgeschlossen. Diese ist, wie damals allgemein üblich, in wesentlichen Theilen nicht aus Formstücken zusammengesetzt, sondern an Ort und Stelle aus dem nassen Gyps heraus modellirt. Selbst bei einer großen Anzahl von Kräften wäre es nicht möglich gewesen, diese zeitraubende und schwertrocknende Arbeit in einem oder zwei Jahren zu vollenden. Es läßt sich also auch hiernach annehmen, daß die bereits 1700 von den Malern ausgeschmückten Säle nicht jene des 1698 von Grund auf gebauten Lustgartenflügels gewesen seien. Vielmehr weist die Inschrift an Portal I auf den gegenüberstehenden Schloßplatzflügel als auf den zuerst in Angriff genommenen.



Welche künstlerische Formen der Deckenstuck in Berlin vor Schlüter's Auftreten angenommen hatte, dafür giebt Schloß Köpenick guten Anhalt. Friedrich bewohnte dies Schloß als Kronprinz, die Herstellung der Stuckverzierung fällt nach den angebrachten Wappen theilweise noch in die Zeit seiner Ehe mit Elisabeth von Hessen-Kassel, welche 1683 starb, und wurde vor dem Tode des großen Kurfürsten 1688 vollendet. Der Stil des Stuckes ist derselbe, welcher sich in den älteren Theilen des Berliner Schlosses und in Charlottenburg findet. Dieselbe schwere Massenvertheilung, die gedunsenen Kinder- und Frauen-

leiber, die federigen Akanthusranken, die Gliederung um ein in Kurven begränztes Mittelbild, kurz jene leicht erkennbaren Formen der süddeutsch-italienischen Stukkatoren, welche, Deutschland durchwandernd, überall zu finden waren. Schwerlich wird es gelingen, die einzelnen Meister auseinander zu halten. Es sind uns Urkunden über verschiedene Italiener erhalten, welche schon unter dem großen Kurfürsten in Berlin und Umgebung arbeiteten. Da ist Gianbattista Novi 1667 Gypsmeister in Potsdam, Antonio Belloni, der 1682 abging, Giovanni Simonetti als Maurer und Gypser seit 1682 in den verschiedensten Schlössern thätig, da erscheinen noch 1701 Antonio Scala und Nicolo Cavian. Michel Dähler, † 1702, flagt 1674, daß ihm die Gesellen vom Bau entlaufen, unter denen Jakob Jakobsen van der Bruch genannt wird.

Mit Schlüter's dekorativen Arbeiten hat sich die geschichtliche Kritik bisher wohl etwas zu rasch abgefunden. Man hat ihm kurzweg alles das zugeschrieben, was 1699 und 1714 im Schlosse nach dieser Richtung gefertigt wurde, und dann von diesen Werken weiter auch auf die Einrichtung anderer gleichzeitiger Bauten geschlossen. Das scheint mir aber keineswegs berechtigt. Vor allem überträgt man moderne Anschauungen einer Bauleitung auf die am Hofe eines Fürsten wie Friedrich war und jener Zeit. Die Achtung vor den Absichten des Baumeisters war keineswegs so groß als heute, dem Einzelnen ward mehr freie Hand gelassen, sich künstlerisch geltend zu machen. Wir wissen z. B. mit Sicherheit, daß Cosander das Schaugestell für die Silberschätze des Rittersaales entwarf zu einer Zeit, in der Schlüter den Saal selbst ausstattete;¹⁸⁴) wir wissen die Namen einer Anzahl von Bildhauern, Grottirern und Stukkateuren, die mehr oder minder selbstständig am großen Werke mitschufen; wir können auch ungefähr berechnen, wie viel ein Mann, dem die Bauleitung eines so gewaltigen Werkes oblag, nebenbei selbst zu modelliren vermag. So müssen wir an den dekorativen Arbeiten des Schlosses Vieles abziehen, als nur mittelbar dem leitenden Künstler zugehörig. Die Akten schweigen fast gänzlich über diese Fragen.



Da man 1698 begann, die alte Schloßfassade gegen den Schloßplatz umzubauen, sind wahrscheinlich auch bald darauf oder wohl schon vorher Aenderungen im Innern dieser Bauthteile vorgenommen, namentlich die Säle des oberen Geschosses ausgebaut worden. Fünf haben sich dort noch in ihrem alten Zustande erhalten. Die Fertigstellung eines derselben ist durch die Jahreszahl 1703 beglaubigt, die sich auf dem Deckenbilde A. Terwesten's findet. Derselben Zeit gehören die Räume zwischen dem Treppenhaus und diesem Flügel an, von denen einer an gleicher Stelle und von gleichem Maler ein Bild von 1702 aufweist. Diese Dekorationen fallen also sicher in Schlüter's Bauthätigkeit am Schloß. Nur ein Raum dieser Flucht mit Fenstern gegen die Spree zeigt in den Deckenstuckaturen noch des Kurfürsten Monogramm, zugleich aber auch die älteren Schlüter nicht angehörigen Formen. Der Hauptraum der Flucht ist der Saal über Portal I, zu welchem Broebes Skizzen giebt.

Es ist ein merkwürdiges Stück Bildhauer-Architektur, das Schlüter hier schuf: Die Seitenwände sind durch breite Wandstreifen gegliedert; auf diesen hocken je acht kräftige, mächtig aus der Wandfläche vorladende männliche Gestalten in voller Rundbildung, stark bewegte, muskelkräftige Träger der nach unten volutenartig aufgerollten Archivolten; die Zwickel füllen Rundnischen, vor denen Büsten auf Consolen stehen; die Thürverdachungen zeigen stark gebrochene Barockformen und in diesen Puttenreliefs. Die ganze Wandtheilung ist zwar unarchitektonisch, aber so prachtvoll eigenartig als nur denkbar, ohne alles Vorbild, das Werk eines Mannes, der die Formen frei, ohne viel Schulung aus sich heraus schuf. Um so strenger gestaltet sich die Decke: Ueber dem reichen, aber unverknüpften Gurtgesims steht eine schlichte, fast trocken gezeichnete Attika. In ihren Füllungen sind Flachreliefs angebracht, die von merkwürdig klassischer Einfachheit sind, Züge von wandelnden Figuren, die an die Bellori'schen Aufnahmen nach der Antike erinnern und in denen der Archäologe leicht die klassischen Vorbilder erkennt. Erst der Maler, welcher das Gewölbe zierte, schuf die die architektonischen Linien überschneidenden Wolken und Körperteile, belebte diesen strengen Bauthheil in barockem Sinne. Niederländische Guirlanden umschlingen die Reliefs. Die Anlage zeigt ein merkwürdiges Tacten in das dem Bildhauer fremde Gebiet der Architektur, eine

Unsicherheit in den Bauformen, die durch die derbe Kraft des Bildnerischen nur theilweise verdeckt wird.

In dem gegen Westen anstosenden Raume sind Gesims und Attika von ähnlicher Bildung. Den Hauptschmuck schuf der Bildhauer, indem er weibliche Genien der Weisheit und des Ruhmes aus der Supraporte herauschweben ließ, so daß sie über das Gesims hinwegragen und nicht eben glücklich von diesem durchschnitten werden. Die Figuren aber sind, wie die nebenan stehenden, meisterhaft, vollsaftig, rundlich in den Formen, ächt vlämisch. Der folgende Raum, ähnlich ausgestattet, zeigt über den Thüren streng gehaltene Reliefs, auf dem Gesims dagegen naturalistische Gestalten — Sklaven —, deren Beine unbefangen in den Raum herabhängen. Aecht bildhauermäßig ist die Art, wie Schlüter den Vorsprung, welchen der Kamin bildet, gar nicht auszumitteln versuchte, sondern durch ein von Genien gehaltenes Tuch hinter einem Stuckgebilde versteckt. Die Eichenthüren jener Räume zeigen weiter in ihrer Abtheilung und ihrem virtuosen Schnitt den nordischen Meister. Die kleine hinter diesem Saale liegende vertäfelte Bibliothek, in der Friedrich der Große das Licht der Welt erblickte, ist durch jonische Pilaster gegliedert, die sich in ihrem über die Regel hinaus gesteigerten Höhenverhältniß und ihrer Capitälform mit jenen an der „alten Post“ vollkommen decken.

Die Stube östlich vom Saale und der große Vorsaal gegen den Schwarzensaal zu sind durch die Stuckdecoration der Decke bemerkenswerth: die Flächen sind durch langgeschwungene, reich gegliederte und durch Flachornament geschmückte Linien abgetheilt, in allen Theilen niederländisch, im Sinne der Rubens zugehörigen Barockschule.

Es ist zu beachten, daß Nicolai gerade bei diesen Räumen Schlüter's Namen, wohl einer Ueberlieferung folgend, als den des Verfertigers nennt. Ich kann ihm hierin völlig zustimmen. Sie zeigen Kunstformen, die sich mit der ganzen Schule unseres Künstlers stilistisch decken. Es sind nicht die reichsten, aber vielleicht die eigenartigsten im ganzen Schloß. Nach Broebes' kleinem Plane bildeten sie die Zimmer des Königs selbst und als solche eine in sich abgeschlossene Fürstenwohnung im Sinne der Zeit, die durch drei Treppen reichlichen Zugang hatte. Sie sind wahrscheinlich

diejenigen, welche zum Einzuge des Königs fertig gestellt werden sollten, aber, wie die Inschriften der Deckenbilder sagen, nicht ganz fertig wurden.

In den älteren Schloßtheilen, welche unter Smid gebaut worden waren, findet man von Schlüter's Hand nur die Ausschmückung einiger Kamine.

Die Ornamentation der eben beschriebenen Schloßsäle wiederholt sich in der etwa gleichzeitig ausgestatteten „alten Post“, Schlüter's Mitwirkung an beiden Stellen bestätigend: dieselben weit geschwungenen Hauptlinien, dieselbe Form der Reihenornamente in diesen und in den kräftig, manchmal etwas derb profilirten Gesimsen, dieselbe stachlige, deutsche Behandlung des Akanthus.

Ein Motiv, welches schon in den Schloßräumen an der Front gegen den Platz sich zeigt, ist das Einfügen von decorativen Reliefs in die durch die Ornamentzüge gebildeten Zwickel. Diese Reliefs gehören zum Geistvollsten, was Schlüter geschaffen: Augenblicks-Entwürfe voller Leben, mit einer erstaunlichen Sicherheit gezeichnet, stark manierirt im Sinne des Rubens, aber so schwungvoll, so reich im Spiel der wellenartig sich hebenden und senkenden Massen der Körper, daß sie ihren Zweck, die Flächen zu beleben, mustergültig erfüllen.



Als weiterer Raum, der deutlich Schlüter's Hand erkennen läßt, ist die „alte Kapelle“ zu nennen. Ihre erste Gestaltung sehen wir aus einer alten Handzeichnung des Berliner Staatsarchives (Fig. 37), aus Pitzler's Skizzen von 1704 und aus einem Stich (Fig. 38). Zunächst ist das protestantische Wesen in derselben festzuhalten. Sie war ein Predigtsaal, den an allen vier Seiten korinthische Säulengänge umgaben, ganz entsprechend verwandten Anordnungen in den Palastentwürfen Sturm's und Decker's. Zwischen den beiden Eingangsthüren befand sich das „Herrenstübchen“, die Loge für den Kurfürsten; gegenüber die Kanzel, davor hinter Schranken der Altar; gegen Süden war die Orgelempore angebracht, ein durch Draperien und fliegende Engel ächt Schlüterisch in die Architektur hinein componirtes Bildhauerwerk. Der Zugang zu dieser, wie zur Kanzel war von der kleinen Treppe aus ermög-

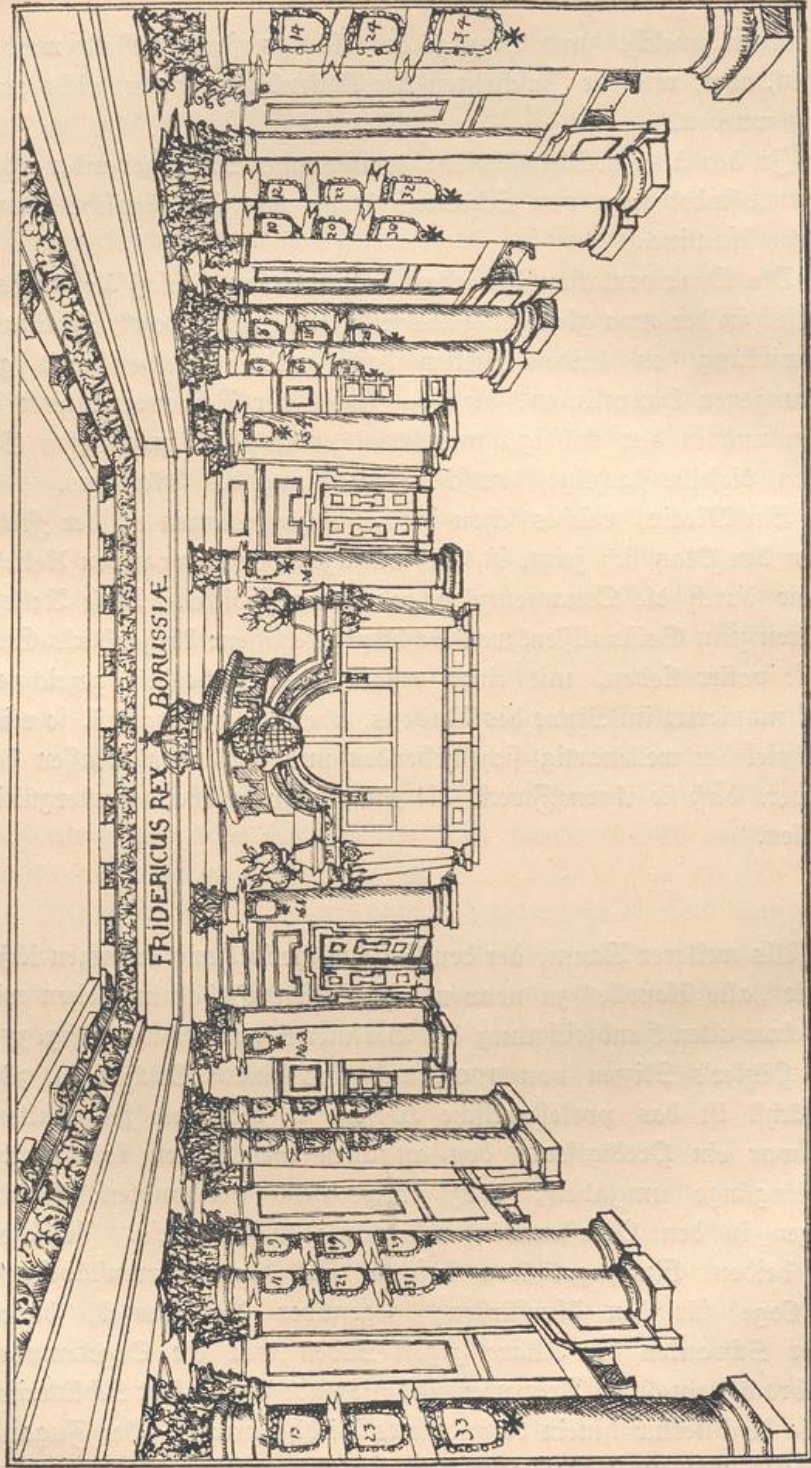


Fig. 37. Das kgl. Schloß zu Berlin. Innere Ansicht der alten Kapelle gegen Nordost.

licht, welche an den Mabastersaal anstößt. Man hätte sicher den Saal, dessen Fertigstellung nach den Emblemen im Ornament nach 1700 erfolgte, nicht in so reicher Weise ausgestattet, hätte man

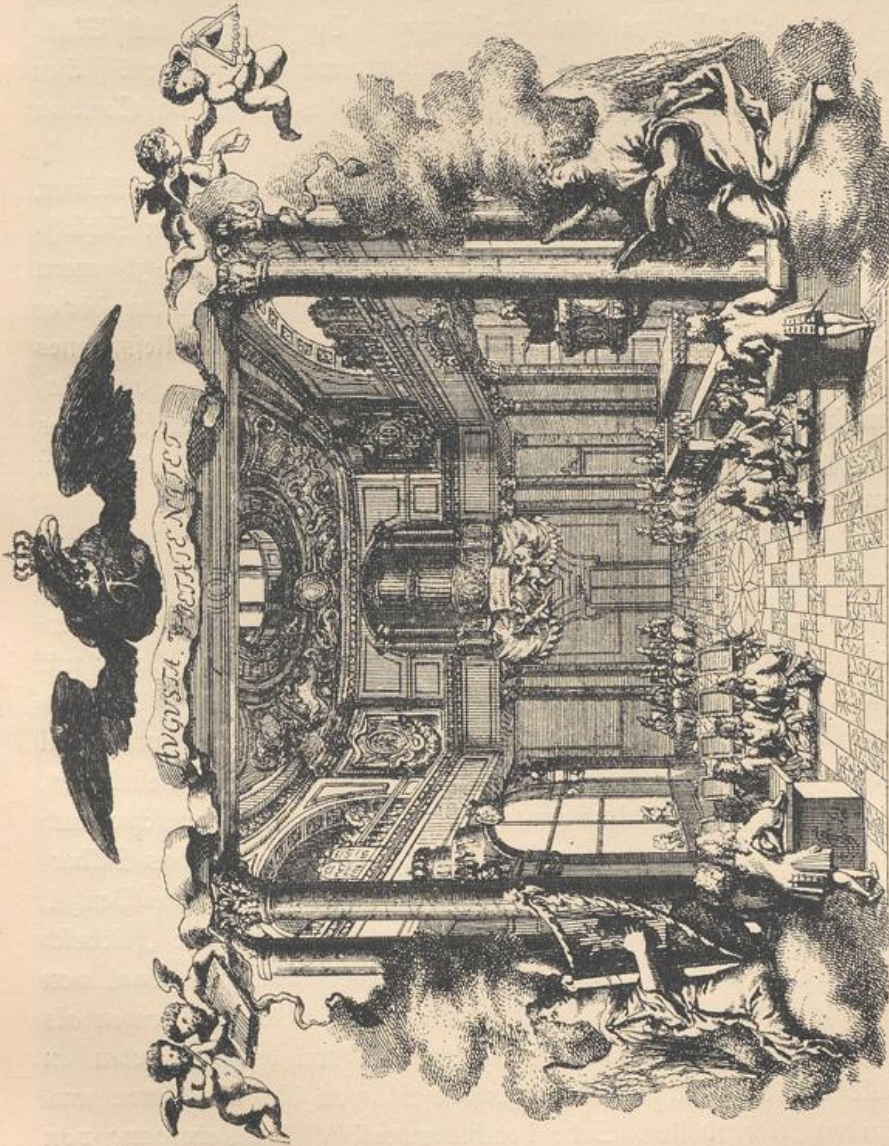


Fig. 38. Das fgl. Schloß zu Berlin. Innere Ansicht der alten Kapelle gegen Südwest.

damals schon an eine Vergrößerung des Schlosses gedacht. Vielmehr galt er ursprünglich als Schlufspunkt einer Enfilade; als solchen bezeichnet ihn auch die kleine Kuppel, welche dem Saale Oberlich zuführt. Sie wurde in einer Weise gelöst, welche sich eng an

ähnliche Arbeiten des großen Wiener Architekten Fischer von Erlach anschließt, z. B. an dessen Kurfürstenkapelle im Dome zu Breslau (1722—1727).¹⁸⁵) Die flachen Bogen über den Säulenreihen, welche Emporen bilden, die durch die Stuckornamente mehr verschleierte als dargestellte Kuppelform der Kappen. Der schlanke, mit Blattgehängen geschmückte Tambour offenbart eine vom zeitgenössischen italienischen Barock, also von der Schule des Pietro da Cortona wenig beeinflusste Hand.

Auch an dieses Ende des alten Schloßbaues legt sich ein kleiner, gegen den Hof zu gerichteter Flügel, welcher dem, an den Schloßplatzflügel anstoßenden, für die Treppe zu den Königszimmern bestimmten, entspricht. Man beachte die Außenarchitektur dieser Bautheile, die großen Giebel mit den unvollendeten Reliefs, jenes als niederländisch erkannte Motiv auch hier, das mit dem italienischen Fassadensystem und seiner unbedingten Vorherrschaft des Hauptgesimses so wenig übereinstimmt. Diese Bautheile entstammen dem italienischen Plane sicher nicht.



Als Schlüterisch im Einzelnen wie im Ganzen ist ferner der Ritteraal zu bezeichnen. Unserem Meister gehören zu: die Pilaster mit reichen korinthischen Kapitälern und schwachem Körper, das schlicht profilirte Gurtgesims mit seinen stacheligen Akanthusranken, die prachtvoll geschnitzten Thüren (Fig. 39), namentlich aber die vier „Welttheile“, große Reliefgruppen als Supraporten. Aber Schlüter herrschte auch hier nicht allein in dem Saale. Die Prunkgestelle für das Silbergeschirr machte, wie bereits gesagt, Cosander, die Decke malte Wenzel, den Musikantenchor baute ein deutscher Meister unter Friedrich Wilhelm I. in den Raum ein. Entkleidet man den Saal von diesen barocken Zugaben, so findet man ähnliche Grundformen als in jenem erstgeschilderten Saale hinter Portal I; nur treten an Stelle der die Archivolten tragenden Sklaven die von jenen umrahmten „Welttheile“. Sehr beachtenswerth ist der Uebergang von der Architektur zu der die ganze Decke zusammenfassenden Malerei. Die noch verhältnißmäßig einfache Bildung der Balustrade, das Auflösen der Ecken durch Figuren und körperliche Wolkenballen, die Linienführung an den Kartuschen, welche wie aus Teig geknetet

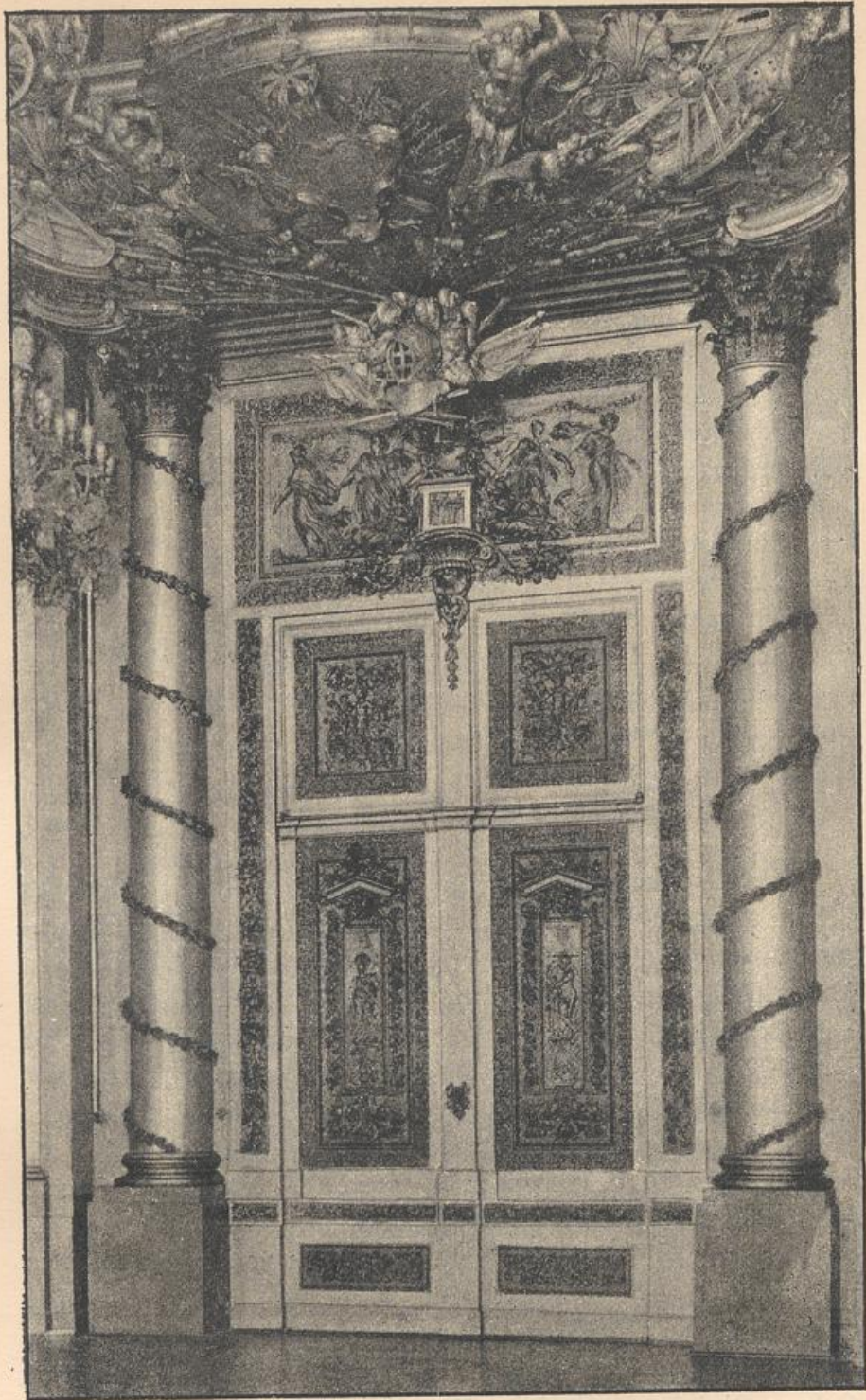


fig. 39. Das kgl. Schloß zu Berlin. Thüre im Rittersaal.

und gezogen erscheinen, der malerische Aufbau und endlich doch wieder die Einführung großer geradliniger Umrahmungen mit meisterhaft skizzirten Figurenzügen in Relief — das ist Alles Schlüter's Hand! Die dekorative Ausstattung des Raumes kann nicht vor 1703 entstanden sein, da von 1698 bis dahin Wentzel in Italien sich aufhielt. Sein Bild ist eine Apotheose Friedrich's I. Auf dieser erscheinen auch die von ihm geschaffenen Werke der Baukunst, Modelle, welche Engel emportragen. Das Schloß in der Form, wie Decker es uns 1703 im Plan darstellte, das Zeughaus noch ohne die Abänderungen de Bodt's, das Schloß Charlottenburg schon mit den Umbauten Eosander's wenigstens im Grundriß, die Kurfürstenbrücke u. s. w. Noch 1706 wurde in diesem Saale gearbeitet.

Ein weiterer Raum, welcher Schlüter unzweifelhaft angehört, ist der Schweizeraal. Um diesen als Vorzimmer zu kennzeichnen, ist er strenger architektonisch gehalten. Die Wandpfeiler, das Gesims, die ganze Haltung der Formen entspricht dem Gerippe des Thronsaales, der nur durch die dekorative Ausstattung seinem Zwecke entsprechend umgestaltet wurde.



Die Ausstattung der eben geschilderten Haupträume des Schlosses steht in scharfem Gegensatz zu all dem, was bisher in Berlin geschaffen worden war. Die älteren Stukkatoren schufen feste Rahmen für ein Bild, welches als solches ein Sonderdasein führte, sie behandelten die Decke als Fläche. Das ist die deutsch-italienische Form. Die an den Rittersaal beiderseitig anstoßenden „Kammern“ zeigen dagegen die fortgeschrittenste Schmuckart, welche über die jener Schlüter'schen Haupträume noch hinausgeht. Ihre Decken sind als raumbildende Darstellungen einer besonderen Architektur gedacht, stellen nicht mehr einen Abschluß, sondern eine ideelle Steigerung des Gelasses in seiner Höhenrichtung dar. Man nannte solche Decken in Paris „à la Romaine“. Sie waren aus dem italienischen Barockempfinden hervorgegangen und rasch bis zur völligen Umwandlung der Decke in eine Reliefperspektive fortgeschritten. Im Palazzo Pitti, dem unerreichten Vorbilde prächtigen Deckenschmuckes,

dem großen Hauptwerk des Pietro da Cortona, ist diese Kunstart schon zu einem System geworden, welches in den süddeutschen Barockmeistern und unter diesen auch in Pozzo seine eifrigsten Vertreter fand. Auch in Berlin kam sie namentlich durch die Maler zum Durchbruch. Sie wuchs z. B. in Charlottenburg selbst dem Eosander über den Kopf. Dort malte 1708 Peter de Cocky Bilder in Del auf den Kalk, über die Kapelle, im Porzellansaal, im Audienz-zimmer, welche an Keckheit der alle Architektur durchbrechenden Kompositionen, wenn auch nicht an Kraft der Farbe sich mit den gleichzeitigen süddeutschen Meistern messen können. Uehnlich ist die Malerei in der von Eosander eingerichteten großen Gallerie des Berliner Schlosses. Die Decken sind architektonisch gar nicht abgetheilt, bilden vielmehr eine Bildfläche, der Stoff ragt in das Gemälde hinein, verbindet sich mit dieser zu einem Entwurf, die Decke wird zu einem nach den Gesetzen malerischen Aufbaues einheitlich gegliederten Kunstwerke.

Diese Art der Dekoration konnte die Billigung der Klassicisten jener Zeit nicht finden: „Bei der Ornirung von Plafonds,“ sagt Sturm im XVII. Theil des *Theatrum Europaeum* 1718, „muß man allemal dahin sehen, daß das Auge eine Ruhe finde in Anschauung derselben, wozu ein solides Urtheil und ein guter Gusto gehöret.“ Ein Bildhauer werde gewöhnlich die Gebäude „mit Bildhauerei aus- und inwendig anfüllen, ein Maler wiederum alle Wände vollschmieren“; Beide begreifen nicht, „daß inwendig die Bildhauerei und Malerei mit der Architektur durch große Moderation müsse untermenget und mit einander vereinigt werden“. Diesen gewiß berechtigten Anschauungen entsprach das Schloß selbst keineswegs, wenigstens nicht in den nach Art des Pietro da Cortona eingerichteten Räumen, welche zwischen dem Schweizeraal und der alten Kapelle sich hinziehen: in der „Rothen Sammtkammer“, der „Schwarzen Adlerkammer“, der „Rothen Adlerkammer“ und dem absichtlich bescheidener gehaltenen „Königszimmer“. Diese Säle möchte ich im Entwurfe Schlüter nicht zuweisen, weil er nachweisbar noch an der letzten von ihm geschaffenen Dekoration, der des Kameke'schen Gartenhauses, diese stilistische Eigenart nicht hat. Schlüter verleugnet auch in dieser nicht den Schüler der Vlamen. Abgesehen von dem, was die neuere Zeit einfügte, sowohl Helle-

nistisches als Nachbildungen des Barock, haben unverkennbar auch andere Meister gleichzeitiger Schule als Schlüter mitgewirkt. Es möge z. B. auf Permoser, der im Palazzo Pitti selbst thätig war, und auf Friedrich Gottfried Herfort hingewiesen sein, der 1702 nach Däbeler's Tod Hofbildhauer wurde, in Rom gebildet war und 1708 starb. In den Profilen der Steingewände zeigt sich oft ein süddeutscher Ueberfluß an Kurven, an den in Holz geschnitzten eine Strenge, zwischen welchen Schlüter in seinen eigensten Werken mitten inne steht. Vieles Figürliche, namentlich unter den Kindergestalten, steht um ein Erhebliches unter dem, was wir Schlüter zutrauen dürfen. An einzelnen Theilen, namentlich an den kleinen Reliefs, welche hier und da auftreten, sieht man eine fast unmittelbare Anlehnung an Bellori's Kupferwerk, eine Stilmäßigkeit, welche zu dem ächt Schlüter'schen Naturalismus in der Wiedergabe der Pflanzen nicht recht sich schicken will.

Sehr Vieles auch in diesen Sälen trägt freilich völlig den Stempel Schlüter'scher Kunst. So die reichen Vasen mit ihrem naturalistischen Pflanzenwerk, über den Thüren die Reliefs, sowohl die Figurenreihen als die prächtig in den Raum geschaffenen Füllgruppen, die Kamin-Nischen mit ihrer theils zarten, theils schweren Architektur, die Sockelvertäfelungen, die Fachornamente in den eigentlichen Baugliedern. Aber diese letzteren selbst sind anders gestaltet, zeigen einen mehr architektonischen Aufbau, die Profile sind italienisch, das Detail, fast genau entlehnt vom Palazzo Pitti in Florenz, ist wuchtiger, einheitlicher, pomphafter. Nur eine ganz genaue Vergleichung der Motive wird völlige Klarheit darüber geben können, wie sich die Arbeit in diesen Räumen getheilt haben mag zwischen Schlüter als dem Bauleitenden und den ausführenden Kräften, deren Zahl sehr groß war und unter welchen dem Meister wenig nachstehende Kräfte sich befanden.



Zur Kennzeichnung der Kunstart des Meisters ist der schon erwähnte Bau der „alten Post“ von besonderer Wichtigkeit. Die Fassade (fig. 30) ist von überaus eigenartigem Entwurf. Ueber dem leicht gequadrerten Erdgeschoß erheben sich schlanke, mit fünf