



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Andreas Schlüter

Gurlitt, Cornelius

Berlin, 1891

II.

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

II.

Im Jahre 1694 kam Schlüter nach Berlin. Die Ursachen, warum er nicht in Sobieski's Dienst eintreten wollte, erfahren wir nicht. Es dürfte die Unsicherheit des Königs selbst und die Gehässigkeit der katholischen Kirche gegen den Protestantismus gewesen sein. Konnte sich Schlüter doch nach polnischen Gesetzen in Warschau nicht einmal ansässig machen. Bald nach seinem Fortgang starb der Befreier von Wien und verfiel Polen auf's Neue trostlosen politischen Wirren.

Am 25. Juli (4. August) 1694 trat Schlüter in kurbrandenburgische Dienste. Das Diplom und die sonstigen dazu gehörigen Acten bringt Klöden⁴⁹⁾ im Wortlaut. Wir ersehen aus denselben, daß dem Kurfürsten Schlüter's gute Wissenschaft und Erfahrung in der Bildhauerkunst gerühmt worden sei. Daß er Beweise seiner Kunst vorher schon dem Fürsten gegeben, ist mithin nicht gesagt. Er wurde als Bildhauer und als Lehrer in der zu gründenden Bildhauer-Akademie mit 1200 Thalern jährlich angestellt. Am 13. (25.) August wurde bestimmt, dem „Hofbildhauer Schlüter“ solle „das Bestallungs-Patent ohne Bezahlung der Marinen-Jura“ gestempelt werden, d. h. er solle jene Abgaben nicht zu zahlen haben, welche der große Kurfürst 1686 angeordnet hatte, daß nämlich Jeder, der eine Bedienung, Versorgung, Standeserhöhung oder Gnadenbezeugung erhielt, einen bestimmten Theilbetrag zur Erhaltung der afrikanischen Compagnie und der derselben dienenden Flotte zu entrichten habe.

Schlüter hatte durch die Anstellung seine Wünsche fast vollständig erreicht, denn aus einem undatirten Schreiben, welches er

vor seiner Anstellung an den Kurfürsten richtete, geht hervor, daß dieser ihn zwar aus Polen „verschrieben“ hatte, daß Schlüter aber ohne feste Anstellung vom Hofe Johann Sobieski's abgereist war. Dort waren ihm 1000 Thaler Gehalt geboten. Aber er hatte sich „aus gewissen Ursachen“ nicht verbindlich machen wollen, hatte wegen des theureren Lebens in Berlin 200 Thaler Zulage zu dem polnischen Angebot gefordert und auch noch für die Reise und Zehrung in Berlin eine Auslösung erbeten. All dies war ihm erfüllt worden.



Der große Kurfürst war am 9. Mai 1688 gestorben, sein Sohn, Friedrich III., war ihm auf dem Throne gefolgt. Dieser stand in den letzten Jahren nicht eben in guten Beziehungen zu seinem Vater. Der Rath seines Vertrauten Eberhard von Danckelmann brachte es aber dahin, daß der neue Fürst sich bewog, „das Unrecht, so ihm als Kronprinz widerfahren, zu vergessen“. Die ernstesten Erlebnisse seit seiner Flucht im Herbst 1687, die ergreifenden Vorgänge der letzten Wochen am Sterbebette des großen Begründers der brandenburgischen Macht hatten ihn befestigt und erkennen gelehrt, wie wichtig es sei, dessen Bahnen weiter zu wandeln, wie schwierig, den Staat auf jener Höhe zu erhalten, auf die ihn ein weiser und starker Herrscher gebracht hatte. Danckelmann wurde bald zum Geheimen Rath ernannt, sein wachsender Einfluß bestärkte die Stätigkeit der politischen Entwicklung; die Thaten, die Absichten des großen Kurfürsten bildeten die von ihm in immer neuen Wendungen in den Vordergrund gestellten Wegweiser für die neue Regierung. Dem ausgezeichneten Staatsrechtslehrer Samuel von Pufendorf eröffneten sich die geheimsten Schreiben der Archive, damit er, die Gedanken des verstorbenen Fürsten ergründend, sie zur Richtschnur für die Folgezeit mache. Das Buch von den „Thaten des Großen Kurfürsten“ ist als ein Bild der Vergangenheit des Staates und als solches als ein Vorbild der Zukunft geplant und durchgeführt. Der Kurfürst und Danckelmann waren sich bewußt, daß sie sich selbst ehrten, indem sie die glanzvolle Erscheinung Friedrich Wilhelm's ehrend der Nachwelt vor Augen führten.

Als Schlüter nach Berlin kam, befand Brandenburg sich noch im Kriege mit Frankreich. Das Jahr 1694 war aber arm an Ereignissen gewesen. Ueberall griff die Politik hemmend in die Bewegung der Truppen ein. Schon damals, vielleicht schon seit 1686, regte sich in dem Kurfürsten ein geheimer Wunsch, welchen er nur Dankelmann mittheilte, der aber seine ganze Handlungsweise beeinflusste.

Bei einem Festessen im „Haus am Busch“ im Haag war es zu ärgerlichen Rangstreitigkeiten zwischen König Wilhelm III., als dem Wirth, und Friedrich III. gekommen. Die Krone Englands auf dem Haupte des Oraniers mußte des Brandenburgers Neid erwecken. Schon hatte der Herzog von Savoyen sich den Titel Königliche Hoheit beigelegt. Der toscanische Gesandte besaß am Wiener Hofe, als Vertreter eines Großherzogs, vor dem brandenburgischen den Vortritt, Hannover war als neue Kur ebenbürtig geworden. Es lag im Geiste der Zeit, auf die Neußerlichkeiten der Ceremoniells großes Gewicht zu legen. Glanz und Macht wurden leicht miteinander verwechselt in einem Jahrhundert, in welchem das Geld eine so unerhörte Gewalt auf die Politik gewann, in welcher der prunkende Schein einer großen Hofhaltung als der Beweis für die finanzielle Kraft des Landes genommen wurde. Im Jahre 1693 begannen die ernsthaften Verhandlungen darüber, daß Brandenburg sich „zur königlichen Würde erheben und sie auf sein souveränes Herzogthum Preußen gründen wolle“. Das Jahr 1694 ging unter Versuchen hin, den Wiener Hof diesem Bestreben geneigt zu machen, man opferte den Kreis Schwiebus und seine protestantische Bevölkerung an Oesterreich, um dem Ziele näher zu kommen.

In diese Zeit der Vorbereitung für die Königswürde fällt die Berufung Schlüter's. Dankelmann's Bemühungen hatten 1695 den König zum zweiten Male nach dem Haag geführt. In Belgien und Holland stand die Mehrzahl der gegen Frankreich aufgestellten brandenburgischen Truppen. Die ganze Politik des allmächtigen Ministers richtete sich nach den Beziehungen zu den Niederlanden. Wilhelm III. sagte später mit Recht, daß dessen Sturz seinen Grund in der Anhänglichkeit für ihn habe. 1696 traf der Kurfürst wieder

in Cleve mit Wilhelm zusammen, um bei diesem seine Pläne auf die Königskrone zu betreiben.



Friedrich III. folgte in der Freundschaft für den Oranier der überlieferten Politik seines Vaters. Diese Nachfolge erstreckte sich auch auf sein künstlerisches Wollen. Unter dem Großen Kurfürsten war auch dieses zumeist abhängig von Holland gewesen.

Schon die Namen der Künstler an seinem Hofe beweisen dies. Die Architekten waren fast ausnahmslos Niederländer oder doch Refugié's. Der Schwarm tüchtiger Franzosen, welche die Aufhebung des Edicts von Nantes und die vorhergehenden Wirren aus der Heimath verdrängt hatte, wendete sich mit Vorliebe Brandenburg zu. Schon als 1669 Chappuzeau, der Lehrer des Prinzen von Oranien, also Wilhelm's III., des Befreiers von England aus der Herrschaft der Stuarts, die protestantischen Höfe Deutschlands bereiste, um seinen Volksgenossen und den aus Frankreich einwandernden Glaubensbrüdern die Stätten zu schildern, in welchen sie Zuflucht finden würden, traf er in Brandenburg fast nur stammverwandte Bauleute thätig.⁴⁴⁾ Der Schwerpunkt ihres Wirkens lag im Technischen und im Festungsbau. Noch aus der Zeit der Freiheitskämpfe des 16. Jahrhunderts hatte Holland sich den Ruhm hoher Vollendung im Festungsbau, namentlich der Tiefebene, erworben. Die Ummauerung von Antwerpen hatte die ältere italienische Weise dorthin verpflanzt, die schnell vielseitige Erweiterung und Fortbildung erfuhr. Während des großen Krieges waren die holländischen Ingenieure den protestantischen, wie die italienischen den katholischen Heeren gefolgt.

Ganz Norddeutschland war im 17. Jahrhundert in geistige Abhängigkeit von den Niederlanden gekommen. Der Handel, die hervorragenden Lehranstalten, die Kunst begründeten diese. Die Stellung der großen Mächte zu einander brachte es dahin, daß Holland, als das Zünglein in der Waage der europäischen Politik, eine ganz außerordentliche Wichtigkeit erlangte. Das Herz Europas schien in dem kleinen Tieflande zu liegen, das sich heldenmüthig der spanisch-habsburgischen Macht gegenüber behauptet und in bürgerlicher Tüchtigkeit eine feste Widerstandskraft bewährt hatte.

In der Kunst nahm Holland bald eine eigenartige Stellung ein. Hier fand das Bedürfniß, aus der Gestaltungsfülle der nordischen Renaissance zu klaren, einfachen, geregelten Formen zu gelangen, zuerst und am entschiedensten Boden. Die Grundsätze der Zweckmäßigkeit traten bei dem Volke in den Vordergrund, das in seiner stätigen, derbsicheren Lebensweise, seiner trockenen Verständigkeit, seiner ächt seemännischen Klarheit des Willens sich zuerst von jener stilistischen Kunst, welche Rubens vollendete, zum sicheren Individualismus Rembrandt's hinübersand, das auch von diesem bald, als für das Wesen der Nation von Handelsleuten und Handwerkern zu geistreich, zu jener systematisch durchdachten, kühlen und von Verstandesgesetzen geleiteten Kunst des Lairesse und Adriaen van der Werff übergang.



In der Baukunst Hollands stehen zwei Namen am höchsten, jener Campen's und Coehoorn's. Campen war der Mann der classischen Ordnungen, des neu erstandenen, aber wesentlich verdünnten Palladianismus. Er dachte, wie die Maler seiner Zeit, durch gewissenhaftes Nachbilden der Formen italienischer Hochrenaissance, durch die Hinzugabe einer verdoppelten Aufmerksamkeit auf die Einzelheiten, durch Hinweglassen jeder dem festen Schönheitsgeföhle der Zeit unbequemen Linie ein Meisterwerk entstehen lassen zu können, welches die Vorzüge aller Künstler früherer Zeit vereinige, ohne ihre Fehler zu zeigen. Bei dieser Abklärung der Form blieb freilich ihr Geist in den Maschen der Siebe hängen. Was an Campen's berühmtestem Werke, dem Rathhaus zu Antwerpen, heute uns noch anzieht, sind die Bildnereien, die Arthus Quelljin schuf, ein Mann, der die Schule Rubens' und ihre kräftige Einseitigkeit nicht zu verläugnen trachtete, der auch in Holland ein Belgier geblieben war.

Dann aber zeichnet das Rathhaus, wie bereits bemerkt, noch Eines aus: die vollendete Zweckmäßigkeit seines Grundrisses, die völlig auf der Gleiche mit heutigen Anlagen steht, d. h. aus einem Italien stets fern gebliebenen Zug von Sparsamkeit mit dem Raum und daraus sich ergebender Sparsamkeit für die Zeit der Benutzer des

Baues sich ergibt. Dies Rathhaus ist eben in weit stärkerem Sinne ein Geschäftsgebäude, als etwa der Dogenpalast in Venedig oder auch die Uffizien in Florenz, der planende Architekt hat nicht Raum an Raum aus vorwiegend künstlerischen Zwecken geordnet, sondern nach praktischen Grundsätzen die Planbildung vorgenommen und sie erst in zweiter Linie den Forderungen der Schönheit anbequemt.

Coehoorn war der große Festungsbaumeister der Holländer, der glücklichste Nebenbuhler Vauban's. Die Natur seines Vaterlandes wies ihn auf Anlagen in der Ebene. Nicht Bergzüge und Hügel hatte er zu vertheidigen, sondern er schuf seine Bollwerke in der Fläche, mit den Mitteln der Geometrie. Alles wies ihn auf planmäßige, systematische Anlage, da die Gelegenheit nur selten andere natürliche Stützpunkte für seine Festungen bot. In dem Lande, in welchem der Canalbau seit lange gepflegt wurde, in welchem man sich gewöhnt hatte, weite Landstrecken durch diesen planmäßig zu gliedern, kam man auch zuerst darauf, den Städten eine geregeltere Form zu geben. Bei den Holländern und den sich ihnen anschließenden Refugiés beginnen diese sich nach vorher wohlerrwogenen Plänen einzurichten, beginnen die geraden, breiten Straßenzüge, die behäbigeren, lichtreicheren, aber nüchternen Wohnungsanlagen in zweistöckigen, mit der Breitseite den Straßen zugekehrten Häusern, offenen Höfen, beginnt der moderne Stadtbau in seiner Zweckmäßigkeit, praktischen Verständigkeit — und Nüchternheit. Coehoorn's Name war in Brandenburg hoch geachtet. Nach der Belagerung von Bonn (1689)⁴⁵⁾ bot man ihm die Stellung eines General-Majors in brandenburgischen Diensten an, die er jedoch zu Gunsten seines Vaterlandes ablehnte.



Der große Kurfürst erkannte sehr wohl die Bedeutung der Holländer für sein neu belebtes Reich. Es ist uns überliefert, daß er sich eifrig bemüht habe, einen Baumeister aus dem Lande Campen's und Coehoorn's für seinen Dienst zu gewinnen. Gegen das Ende seiner Regierung befand sich eine ganze Anzahl solcher in Berlin und dem ganzen Kurfürstenthum. Es fehlte nicht an weiltläufigen Arbeiten. War es doch ganz im Geiste des ausgezeichneten Fürsten, vorsorglich zu planen, seinen noch kleinen Staat

auf glänzendere Verhältnisse einzurichten, den Boden aufzulockern und zu besäen, froh in der Hoffnung, wenn auch erst kommende Zeiten ernten zu lassen.

Die überwiegende Mehrzahl der Arbeiten, welche unter dem Großen Kurfürsten entstanden, haben nicht den Glanz des Hofes, sondern die Förderung des Staates zum Zwecke. Jener Wallone de Chieze, welcher das Potsdamer Schloß in den einfachen Formen holländischer fester Landsitze anlegte, war ausgezeichnet als Ingenieur, der Leiter des Canalbaues zwischen Spree und Oder. Jener Niederländer Memhard, welcher einige Bauwerke in Berlin auf führte, setzte seine Kraft für die neue Befestigung Berlins und die mit derselben in Verbindung stehende Neuanlage von Stadttheilen ein. Ueber den künstlerischen Werth seiner Hochbauten sind wir wenig unterrichtet, da das Meiste zerstört wurde; aber wir sehen nirgends, daß sie sich über die mittlere Gleiche der Bauten seiner Landsleute erhoben hätte. Die praktische Tüchtigkeit und Erfahrung im Bauwesen gab auch dem Rotterdamer Zimmermeister Smids eine gewisse Bedeutung. Er kam zu angesehener Stellung und führte am Berliner Schloß einige Neubauten auf, in welchen die holländische Kunstweise, ein anständiger, aber trockener Classicismus hervortritt. Von ihm ist der Alabasteraal des Schlosses errichtet, der an dem Bürgeraal zu Amsterdam sein Vorbild fand und durch den holländischen Bildhauer Bartholomäus Eggers seine Ausschmückung erhielt. Im Allgemeinen läßt sich aber doch ein Fortschreiten in der Tüchtigkeit der nach Brandenburg berufenen Baumeister erkennen. Cornelius Ryckwaerts, der dem brandenburgischen Staate als Baumeister in Küstrin diente, dabei aber für den in Berlin ansässigen Fürsten Johann Georg von Anhalt-Dessau, den Schwager des Großen Kurfürsten und Statthalter der Mark, wie auch für den Prinzen Moritz von Nassau, den Komthur des Johanniter-Ordens in Sonnenburg, also für die beiden glänzendsten Männer am Kurhofs haute, zeigt bereits eine gewisse Selbstständigkeit der Formen und höhere künstlerische Absichten. Arnold Nering,⁴⁶⁾ den die irrthümliche Annahme des Nicolai, als habe er das Zeughaus, und die zweifelhafte, als habe er das Fürstenhaus zu Berlin entworfen, zu Ruhm über Verdienst gebracht hat, besaß immerhin eine Schulung in der Behandlung der classischen Formen, welche

sehr bemerkenswerth ist. Es wäre wünschenswerth, daß die so vielfach sich widersprechenden Nachrichten über Nering einmal von einem Localgeschichtler nachgeprüft würden, der es sich nicht zur Aufgabe machte, wie Nicolai, alles Gute, das zu jener Zeit in Berlin entstand, womöglich Nering zuzuweisen. Dann würde wohl auch sein Nachfolger Martin Grüneberg zu größerer Anerkennung gelangen, der sich namentlich die Ausgestaltung des Kirchenbaues in protestantischem Sinne angelegen sein ließ.

Sachkundigen machten die neuen Theile von Berlin damals ganz den Eindruck des Niederländischen. Chappuzeau schildert die Straßen Berlins an beiden Ufern der Spree als geradlinig und stets reinlich, ebenso wie die Häuser. Einzelne Grundbesitzer haben, wie er sagt, ganz nach holländischer Weise schöne Häuser erbaut, die man für Palais gelten lassen konnte. Sie stehen nahe am Schloß, von dem sie nur durch einen Canal getrennt sind, wodurch dieser Stadttheil zu einem der lachendsten und schönsten Berlins wird. Das Augenfälligste, ein Bau von schöner Anordnung und Einrichtung, ist das Werk des Herrn Martitius, kurfürstlichen Secretär des Commandements. Ich weiß nicht zu sagen, welcher Bau hier gemeint ist.

Wie sehr man in Berlin empfand, daß der allgemeine Stand des Bauwesens ein hilfsbedürftiger war, das beweisen die Anstrengungen, welche man auch in theoretischer Hinsicht machte, die Kenntniß der Kunst zu heben. Zunächst fanden zwei Franzosen in Berlin Boden für ihre Wirksamkeit, welche aus der Schule des François Mansart kamen, also jener Richtung huldigten, die, an classischer Strenge der holländischen verwandt, an Feinheit und Kraft in Behandlung der Einzelformen, wie an Geist hinsichtlich des Entwurfes ihr aber entschieden überlegen war. Es zeigen sich in diesen Männern die Vorboten des von den Réfugiés bald mit Uebermächtigkeit ausgeübten Einflusses auf die deutsche Kunst. Der eine von ihnen, Charles Philippe Dieussard, war aus mecklenburgischen Diensten um 1683 nach Berlin gekommen. Später zog er zu den fränkischen Hohenzollern, nach Bayreuth. Er ist der Verfasser einer »Architectura civilis«, die er 1682 in Güstrow herausgab.⁴⁷⁾ In dieser zeigt er sich als classisch gebildeter oder doch classische Bildung anstrebender Mann. Im gleichen Sinne arbeitete

Jean Baptiste Broebes, der sich als Schüler Marot's dessen Gewandtheit im Kupferstich angeeignet hatte und zugleich jene Stilsicherheit in der entwickelten Schulrichtung Mansart's, die ihn jede Aufgabe leicht und mit gewissem Erfolg lösen lehrte, ohne daß er gerade ein mit Gedanken besonders reich begabter Mann gewesen wäre. Es wird auf die Bestrebungen dieses und Anderer, den baukünstlerischen Unterricht zu heben, noch zurückzukommen sein.



fehlte es demnach nicht an Praktikern und Theoretikern im Kurfürstenthum, so fehlte es doch gänzlich an wirklichen Künstlern. Einem Manne von so weit blickendem Geiste, so umfassender Weltkenntniß, wie der Große Kurfürst, einem Fürsten, von dem Chappezeau sagt, er sei ein bewundernswerther Kenner der Malkunst und aller schönen Dinge gewesen, konnte unmöglich der Unterschied entgehen, der zwischen der Kunstübung in der Mark und jener etwa in Paris und Rom bestand. Hier tüchtige Soldaten und Festungsbauleute, welche aber in die architektonischen Formen nur so weit eingedrungen waren, um einer künstlerischen Aufgabe nicht rathlos gegenüber zu stehen, dort Meister, deren Namen in ganz Europa in Aller Munde waren, welchen selbst ein Ludwig XIV. zu huldigen nicht unter seiner Würde fand, welchen ihr Können Adel und Stellung in der so streng sich abschließenden Hofgesellschaft jener Zeit verlieh.

Als erste Kunststadt der Welt galt damals unbezweifelt Rom. Dort wirkten in der Baukunst zwei Männer neben einander, deren Persönlichkeit bestimmend die Gestaltung der Ideale in der ganzen Welt beeinflusste: Bernini und Borromini. Der Schwerpunkt ihrer Bedeutung liegt in der Kraft ihrer künstlerischen Individualität. In dieser Beziehung sind sie das volle Gegentheil etwa des François Mansart und seiner in Anlehnung an die Alten erstarrten Kunst. Bernini war zugleich der gefeiertste Bildhauer jener Zeit; nur Algardi rang mit ihm um die Palme des Ruhmes. Kein Gebildeter entzog sich damals dem Einfluß jener denkwürdigen Blüthe der Barockkunst. Sie erweckte ihrer Zeit eine Begeisterung, welche nur an dem Hasse der folgenden Periode richtig gemessen werden kann.

Wir besitzen wenig Andeutungen, aus welchen man ein ästhetisches Glaubensbekenntniß des Großen Kurfürsten entnehmen könnte. Als solches mag aber gelten, daß er seinen General-Quartiermeister Joachim Ernst Blesendorf zur Ausbildung in der Architektur 1666—1668 auf Staatskosten nach Italien und vorzüglich nach Rom sendete. Auch sein Obersthofmarschall von Dobrszanski war zu jener Zeit, wie aus den Berichten im preuß. Staatsarchiv hervorgeht, zunächst in politischer Sendung in Rom. Auch er war ein Mann, der auch für die Fragen der Kunst nicht unzugänglich war. Schon gab es in Berlin italienische Künstler, welche jener so gefeierten Schule angehörten.

Der erste bedeutende Ankömmling scheint Giovanni Maria Baratta gewesen zu sein, der 1660 als Grotescator, d. h. als ein Künstler, welcher Innenräume mit Grottesken zu schmücken hat, in Berlin angestellt wurde. Im Jahre 1675 hatte er die Aufsicht über die kurfürstlichen Malereien, 1687 starb er. Dieser Baratta ist vielleicht derselbe, welcher in Rom unter Algardi gearbeitet und für ihn die Villa Pamfili und die Kirche St. Nicola Tolentino ausschmücken geholfen hatte. Er scheint nicht lange allein in Berlin geblieben zu sein und bald seinen Bruder Francesco dahin nachgezogen zu haben, anscheinend jenen ihm an Bedeutung überlegenen Meister, dessen Namen auch die römische Kunstgeschichte nennt. Denn ein Francesco Baratta hatte für Bernini eine jener großartigen Flußgötter gemacht, welche dessen Brunnen-Obelisk auf Piazza Navone zu Rom umgeben, und zwar den Laplata, anerkannt die beste unter den riesigen Figuren. Er hatte ferner in die Thürme von St. Agnese, welche dem Denkmale gegenüber stehen, von Carlo Rainaldi und Francesco Borromini begonnene Meisterwerke geschaffen, deren Einfluß auf die Welt ein bleibender wurde; er hatte um 1680 für Dresden eine reiche Thätigkeit entfaltet und unter einer Anzahl Marmorstatuen für den Großen Garten auch eine Lucretia geschaffen, die, zur büßenden Magdalena umgeändert, heute noch in der katholischen Hofkirche steht, in jenem Bau, dessen berühmter Thurm eine Studie nach dem von St. Agnese ist. Ob aber die beiden Baratta wirklich ihr ganzes Alter in Berlin verlebten, ob sie nur zeitweise sich dort aufhielten, wissen wir nicht. Es ist, wie gesagt, nicht einmal sicher, ob sie dieselben Männer

sind, die in Rom arbeiteten, wenn es gleich als wahrscheinlich gelten kann. Freilich berichtet eine Quelle davon, daß Francesco schon 1666 in Rom gestorben sei.⁴⁸⁾ Aber gerade die Genauigkeit, mit der dort alle Umstände seines romanhaften Todes 120 Jahre nach demselben beschrieben sind, und die Erkenntniß, daß außer diesen Nachrichten der Berichterstatter nichts Neues über den Künstler wußte, lassen die Todesbeschreibung als Dichtung oder doch als zweifelhaft erkennen.

Die Annahme, daß die Berliner Baratta dieselben seien wie die römischen, hat neuerdings eine überraschende Bestätigung gefunden: Dr. Dohme entdeckte⁴⁹⁾ die Nachbildung eines Entwurfes für den Berliner Dom, welche, wie er nachweist, vom Kurfürsten um 1698, also schon zu jener Zeit, in welcher Schlüter in voller Thätigkeit am Berliner Schloßbau war, zur Ausführung genehmigt worden war. Diese Ansicht ist eine bis in die Einzelheiten gehende Nachbildung nach Francesco Baratta's Hauptwerk, der Kirche S. Agnese in Rom. Namentlich der Grundgedanke, das Verhältniß der Kuppel zu den etwas vorgezogenen Thürmen, ist in Rom und Berlin von einer alle Zweifel fern haltenden Gemeinschaftlichkeit.



Man hat sich in Deutschland daran gewöhnt, Bernini's Plastik nach dem gänzlich abfälligen Urtheile der Classiciſten und im besten Falle nach jenem Burckhardt's zu messen.⁵⁰⁾ Der ausgezeichnete Kunstgelehrte, der für das Verständniß der italienischen Renaissance mehr that als irgend Einer, steht der späteren Zeit zwar minder abweisend als die Kunstgelehrten anderer Nationen, doch wenig freundlich gegenüber. Es kann natürlich nicht die Aufgabe dieser wenigen Zeilen sein, seine meisterhafte Schilderung der Barockbildhauer verbessern zu wollen. Aber Manchem wird es wie mir ergangen sein, daß er in den Werken Bernini's oder Algardi's doch sehr viel mehr gefunden hat, als man ihnen gemeinhin zutraut, sobald er über die uns fremdartige Schale in das Wesen der Kunstwerke dieser Männer eindrang. Freilich sind die Geberden oft gespreizt, ist das Gewand flatterig und mit Absicht in Flächen gehalten, um die Rundung der geglätteten Fleischtheile um

so schärfer heraus zu heben, überschreiten die Grundgedanken des Entwurfes überall jene Lehrsätze, welche Lessing später im Laokoon aufstellte; nach der Richtung des Malerischen wie des Dramatischen entwickelt, haben alle Bewegungen etwas Aufgebauschtes, Schwülftiges, ist der Ausdruck nach Regeln der Etikette, nach einem unwürdig erscheinenden, damals aber allgemein gültigen Gesetz der Schönheit geformt.

Wer aber von der Erscheinung der Kunstwerke das abzuziehen weiß, was ihnen an Zeiteigenart anhaftet, was aus der stilistischen Form, die sie einst den Zeitgenossen nahe führte und deshalb uns, den Spätergeborenen entfremdet, wer den Kern an Natur und Gemeingültigem herauszuschälen vermag, eine Arbeit, ohne die nur einige wenige Werke aller Zeiten völlig verständlich sind, der wird sehr wohl erkennen, warum Bernini und seine römischen Kunstgenossen einst so hoch geschätzt wurden, der wird bemerken, daß sie an Schwung der Gedanken, an Größe der Gesamtauffassung, an Kühnheit der Planung und an Eigenart der künstlerischen Absicht die Vollender der von Michelangelo und auch von Rubens angebahnten Richtung waren, daß ihren Gestalten zwar ein fremdartiges, in gewissem Sinne unwahres Wesen innewohnt, aber zugleich eine freie Größe, eine hoch gesteigerte Würde, eine mächtige Leidenschaft oder doch eine starke Leidenschaftlichkeit. Bernini's Bildnisse aber sind an Geist und innerer Wahrheit, ja selbst an Einfachheit in der künstlerischen Behandlung Werke, die zu den besten aller Zeiten gehören. Es ist eine Ungerechtigkeit der Kunstgeschichte, Bernini so tief unter Rubens zu stellen! Vergewenwärtigt man sich daneben noch Algardi's die Schulung in Bologna ankündigende Anmuth, die zwar nicht jene der Griechen, sondern eben die seiner Zeit war, etwas Bewußtes, Gemachtes in sich trug, dem Hofstone der Zeit entsprechend, der selbst die Besten beherrschte, aber nicht mehr als eine Fessel, sondern als ein gesellschaftliches Machtmittel — so wird man die Hochschätzung begreifen, welche Rom als Mittelpunkt der Bildnerei genoß. Auch die Malerei wurde damals durch Pietro da Cortona zu einem zwar einseitigen, aber doch von der Zeit gefeierten Höhepunkt geführt. Seine Art der Raumausschmückung gelangte gleichzeitig zum Abschluß, indem Pietro den Palazzo Pitti und zahlreiche

römische Kirchen in seiner glänzend geistvollen, formgedanken sprudelnden Weise ausstattete.



Aus den engsten Beziehungen zu diesen ersten Meistern der Zeit kamen also wahrscheinlich die Baratta, von denen Giovanni Maria 1687 starb und dessen Bruder bis zu seinem 1700 erfolgten Tode in Berlin angestellt war. Bei dem außerordentlich bescheidenen Stand an Nachrichten über die Kunst jener Zeit wissen wir nichts über die künstlerischen Thaten der beiden Bildhauer. Sie werden Grottirer genannt, dürften also bei der Stuccirung der Decken des Schlosses, der Ausstattung derselben mit „Grottesken“, d. h. Ornamenten, thätig gewesen sein. Man bedenke wohl, daß gleiche Arbeiten der viel gefeierte Pietro da Cortona machte, daß zu jener Zeit der Beherrscher der höfischen Kunst von Frankreich, Lebrun, sie nach Versailles übergeführt hatte, so dem römischen Geschmack am Hofe Ludwig's XIV. eine Heimstätte bereitend.

Jedenfalls wußte man auch in Berlin sehr wohl die Macht der italienischen Kunst zu würdigen. Wenn der Große Kurfürst daran dachte, sich ein Schloß in seiner Hauptstadt zu errichten, welches seiner Machtstellung mehr entspräche, als die aus dem Elend des 30jährigen Krieges geretteten Bauthteile des alten Fürstensitzes, so ist anzunehmen, daß er einen hinreichend weiten Blick besaß, sich den Entwurf, für den es geeignete deutsche Kräfte damals nicht gab, nicht in dem an baukünstlerischer Bedeutung armen Holland, sondern aus dem Mittelpunkt der architektonischen Entwicklung jener Zeit, aus Rom selbst zu holen. War doch gerade damals durch die Berufung Bernini's nach Paris, durch seinen überschwänglichen Empfang daselbst, seine Auszeichnung vor allen Künstlern Frankreichs, in der zweiten Hauptstadt der Kunst, die Ueberlegenheit Roms auf's feierlichste anerkannt worden. Und wirklich deutet ein freilich sehr schwaches Anzeichen darauf hin, daß der Kurfürst sich von Bernini's großem Rivalen, von Francesco Borromini, einen Plan entwerfen ließ, der dann im Bauarchive niedergelegt wurde, nachdem die Ungunst der Zeit seine völlige Durchführung verhindert hatte.⁵¹⁾ Als dann in der ersten Zeit der Regierung Friedrich's III. die Meinung

vorherrschte, den Plänen des Großen Kurfürsten in allen Theilen der Regierung zur Durchführung zu verhelfen, scheint man auch hinsichtlich des Schlosses, wie hinsichtlich des Domes, als einer Nachbildung von St. Agnese, auf den Entwurf des gefeierten römischen Meisters zurückgegriffen zu haben, so wenig derselbe auch den Idealen des holländischen Baubeamten entsprochen haben mag. Jedenfalls wurde eine große Hofarchitektur mit mächtigen korinthischen Säulen und zwischen dieselben gestellten Arkaden an zwei Seiten des inneren Schloßhofes vor Schlüter's Anstellung am Baue vollendet, jene Architektur, aus welcher nur die Säulen an den drei Treppenvorbauten sich bis heute erhielten.⁵²⁾ Diese aber giebt Kunde von einer architektonischen Kraft, von einem barocken Empfinden und einer gebändigten Wucht, die ganz dem Wesen römischer Baukunst, keineswegs aber jenem der brandenburgischen Baubeamten oder überhaupt deutschem Kunstempfinden jener Zeit entspricht.⁵³⁾ Ebenso zeigt die Schloßfacade in vielen Theilen unverkennbar die Formen der römischen Paläste, wie dies auch von den sachverständigen Beurtheilern des Baues zu allen Zeiten anerkannt wurde.⁵⁴⁾ Wir werden auf diese Eigenthümlichkeit zurückzukommen haben.



Über die Baratta waren nicht die einzigen in Berlin thätigen Künstler, welche auch in den Heimstätten des höheren Schaffens jener Zeit Anerkennung gefunden hatten. Von ungleich größerer Bedeutung noch mußte es sein, daß wenig Jahre nachdem der Kurfürst nur mit Mühe einen bisher namenlosen holländischen Architekten in seine Hauptstadt zu ziehen vermocht hatte, einer der gefeiertsten Baumeister von Paris an seinen Hof kam, ein Mann, dem nicht zum kleinsten Theil seine viel bewunderte Kunst es ermöglicht hatte, zu hohen Staatswürden zu gelangen: François Blondel.

Dieser Mann war nachweisbar zweimal in den Staaten des Großen Kurfürsten.⁵⁵⁾ Das erste Mal hatte er sich durch ein verliehtes Abenteuer in Königsberg unmöglich gemacht. Trotzdem nahm ihn Friedrich Wilhelm freundlich auf, als er 1657—1658 als Gesandter Ludwig's XIV. zum zweiten Male an seinen Hof kam. Nicht drei Tage, schrieb Blondel nach Paris, ließ der Kurfürst

vergehen, ohne ihn einzuladen. Dann brachte Blondel, wie es scheint, im Herbst 1659, im Auftrage Mazarin's Pathengeschenke an den Kurfürsten nach Berlin, wohin er auf Befehl des Königs — diesmal ohne diplomatischen Auftrag — reiste. Humbert, ein Schriftsteller, welcher 1733 dafür eintrat, daß Blondel den Zeughausentwurf geschaffen habe, wußte noch aus mündlicher Ueberlieferung, daß dieser mehrfach in Berlin gewesen sei.⁵⁶⁾ Es steht nichts der Annahme im Wege, daß dies auch in späteren Jahren geschehen wäre.⁵⁷⁾ Blondel wurde 1671 Director der eben begründeten Pariser Bauakademie. Er war Architekt im Dienste der Stadt Paris und der gefeiertste Bautheoretiker seiner Zeit. Sein „Cours d'architecture“ blieb lange das beste Lehrbuch seiner Kunst. Den Mann, welchen Colbert an die Spitze der neuen Lehranstalt stellte, dem er mithin die Leitung des Baugeschmackes im Allgemeinen anzuvertrauen geneigt war, in Berlin zu besitzen, mußte dem Kurfürsten von hohem Werthe sein.

Vergleicht man alle jene Werke, welche unter dem Großen Kurfürst geschaffen wurden, z. B. das schwerfällige und in allen Gliederungen rohe Schloß Köpenick oder etwa das Stallgebäude in Berlin mit dem Entwurf des Berliner Zeughauses, so erkennt man alsbald den ungeheuren Vorsprung an Schulung, welchen die Franzosen und besonders ihr damaliger Führer in der Baukunst besaßen. Es ist daher nicht zu verwundern, daß der Große Kurfürst sich an den ihm bekannten Pariser Architekten wendete, als er einen Plan für einen Prachtbau in seiner Hauptstadt wünschte.

Und diesen Wunsch hatte er schon früh. Spricht er ihn doch selbst in seinem politischen Testamente vom 16. Mai 1667 aus.⁵⁸⁾ „Weil die Residenz, sagt er dort, nunmehr fortifiziret ist, so ist es nöthig, daß allda das große Magazin sei, derhalben ein schön Zeughaus allda angelegt werden muß, da dann alle große schwere Stücke aus den andern Zeughäusern hinein gebracht werden müssen.“

Im Geheimen Staatsarchiv zu Berlin findet sich eine Sammlung von Plänen verschiedener neuerer Zeughäuser jener Zeit: aus Warschau, Memel, Wolfenbüttel, Danzig und anderen Städten. Das Danziger zeichnete der Steinmetz Caspar Gockheller, Ende Februar 1668. Damals also scheint der Kurfürst mit der Planung seines Arsenalles begonnen zu haben, damals war er sich schon über

die Nothwendigkeit des Baues und wohl auch angesichts jener Pläne darüber klar, daß alles im Osten bisher Geschaffene künstlerisch ihm nicht genügen könnte, daß er in Deutschland nicht den Künstler finden würde, welchen sein großer Geist zur Durchführung eines „schönen“ Zeughauses suchte.

Und die Ungunst der Verhältnisse verhinderte die Ausführung des damals von Blondel geschaffenen Planes durch fast dreißig Jahre. Erst als Danckelmann in allen Gebieten des Staatslebens die Absichten des Großen Kurfürsten zu friedlicherer Zeit wieder aufnahm, kam dessen Wunsch zur Durchführung.



Der Entwurf Blondel's zum Zeughause entsprach den von diesem ausgesprochenen künstlerischen Grundsätzen: Er erstrebte eine feste Regel der Schönheit, welche er in der genauen Einhaltung der Gesetze für die Verhältnisse der Formen erblickte, wie sie der antike Theoretiker Vitruv in seinem Lehrbuch der Nachwelt übermittelte hatte. Nicht mehr und nicht weniger zu geben als einen streng vitruvianischen Bau, schien ihm das höchste Ziel aller Baukunst. Als er den Plan schuf, war Boileau auf der Höhe seines Ruhmes. »L'art poetique«, das berühmte Lehrgedicht der Poesie, war erschienen, Horaz für den ersten Dichter der Welt erklärt, die Gesetzmäßigkeit als Maasstab für die Größe der Kunst festgestellt. Aus diesem Gedankengange heraus, aus der Verehrung für die Alten, dem liebevollen, zergliedernden Studium ihrer Schaffensweise, der Neugestaltung der oft irrthümlichen, aber immerhin für die Zeit der Verwirrung des Kunstgeschmackes schöpferischen Aesthetik heraus entstand der Entwurf des Zeughauses: In seiner vorsichtigen Formenreinheit, seiner abgeklärten, bescheidenen Kunstweise ein lebendiger Widerspruch gegen das Barock der gleichzeitigen Italiener und Niederländer, der erste Schritt der Baukunst Ludwig's XIV. auf deutschen Boden! Daß es dort noch als etwas fremdes erschien, beweist die Umgestaltung des Planes durch die ausführenden Architekten. In dieser Mitwirkung Blondel's an den größten Bauaufgaben des Staates bekundet sich der steigende Einfluß Frankreichs auf die Kunst Berlins. Es be-

ginnt das geistige Uebergewicht sich geltend zu machen, welches der Hofhalt von Versailles über ganz Europa gewann.



Niemand hat stärker für den Sieg der französischen Richtung gewirkt, als die Gemahlin Friedrich's III., die „philosophische“ Kurfürstin und Königin Sophie Charlotte.⁵⁹⁾

Diese war 1668 zu Iburg im Hochstift Osnabrück geboren und die Tochter jenes Fürsten, der 1619 mit dem Herzogthum Hannover durch Erbschaft das Glück gewann, daß ihm und seiner geistvollen Gemahlin Leibnitz angehörig wurde. Der große Philosoph wirkte mit Eifer und treuer Anhänglichkeit auch durch seinen Ruhm zur Erhebung des Welfischen Hauses. Dabei waren es nicht zum kleinsten Theile die Frauen des Hofes gewesen, welche den Gelehrten anzogen. In ihrem Kreise war geistige Regsamkeit ein überliefertes Gut. Elisabeth, die Tochter der Maria Stuart und Jacob's von Schottland, die Gemahlin des Kurfürsten Friedrich von der Pfalz, des Winterkönigs von Böhmen, also eine Frau, welche die Schwere des Schicksals hatte tragen lernen müssen, führte den männlichen, wissenschaftlichen Ernst in die Familie ein. Sie lebte in Holland, mitten in dem geistigen Leben des Landes, ehe sie nach dem damals mächtig aufstrebenden England übersiedelte. Ihre Töchter waren sämmtlich geistig hervorragende Frauen. Elisabeth, später Aebtissin zu Herford, war die nahe und verständnißvolle Freundin des Descartes und die Beschützerin der Labadisten, Louise Hollandine wurde Aebtissin von Monbuisson; eine trotzige und durchaus weltlich gesinnte Natur, dabei eine nicht unbedeutende Malerin; Sophie, die Mutter Sophien Charlotten's war es, die in Hannover Leibnitz's Beschützerin wurde. Ihr vertraute Kurfürst Karl Ludwig von der Pfalz seine Tochter Elisabeth Charlotte an, welche bei der munteren und flugen Tante mehrere Jugendjahre verlebt, ehe sie den Herzog von Orleans heirathete. Der frische und klare Geist der „Eise Lotte“, dieser ausgezeichneten Frau, mag auf die sechzehn Jahre jüngere Base Sophie Charlotte auf das Wohlthätigste eingewirkt haben. Ihr Leben hindurch blieben beide in einem lebhaften Briefverkehr, von dem mir leider

nur jener Theil von Briefen bekannt geworden ist, welche vom Pariser an den Berliner Hof gingen.⁶⁰⁾

Wir werden sehen, daß diese Beziehungen auch von kunstgeschichtlicher Bedeutung waren. Denn der Hof der Kurfürstin Sophie Charlotte war ein modischer im besten Sinne. Die Mode aber leitete Paris mit internationaler Gewalt. Dorthin neigte die Fürstin in der ganzen Gestaltung ihres Denkens, obgleich sie in Italien ihre ersten Kunsteindrücke gewonnen hatte. Im Jahre 1680 begleitete sie als Dreizehnjährige ihren Vater Herzog Ernst August von Hannover über die Alpen. Ein gelehrter Italiener Hortensio Mauro, dem sie dauernd ihre Gunst zuwendete, hielt die Beziehungen zur Kunst, namentlich zum Theater seiner Heimath aufrecht, er dichtete die Worte für die Opern, welche Utilio Ariosti in Musik setzte und für die Tomaso Giusti den Saal und die Dekoration entwarf. Bis an's Lebensende der Fürstin behielten die Italiener die Oberhand auf dem Theater auch Berlins.

Von ungleich größerer Bedeutung war eine zweite Jugendreise der Fürstin. 1683 ging sie mit ihrer geistvollen Mutter nach Paris, wo sie über ein Jahr, bis zum Frühjahr 1684, blieb. Sie feierte also ihren fünfzehnten Geburtstag in der Stadt und am Hofe Ludwig's XIV. Dort traf sie ihre Base als Herzogin von Orleans, als eine inmitten des geistig bedeutenden, aber sittlich verworfenen Lebens des Hofes in ihrer klaren, schlichten Weise unverdorrene deutsche Frau wieder, die ihr eine Stütze und ein Halt bei den die junge Fürstentochter bestürmenden gesellschaftlichen Ansprüchen sein mußte.

Der Einfluß dieses Pariser Besuches auf die lebhaft empfindende Sophie Charlotte machte sich bald geltend, als sie einen selbstständigen Hof einzurichten berufen wurde, seit ihrer Vermählung mit dem Kurprinzen von Brandenburg (1684). In ihrer Umgebung herrschte das französische unbedingt vor. Sie verkehrte in ihren vertrautesten Briefen mit ihren Hofdamen stets in der Sprache des Racine, wenn sie dieselbe auch keineswegs fehlerfrei schrieb. Die Refugiés waren ihr willkommene Gäste. Als im Jahre 1685 der tapfere Marschall von Schomberg mit zahlreichen französischen Adelligen nach Berlin kam, um hier Dienste zu suchen, glaubten diese noch in ihrer alten Heimath zu sein, so gut wurde hier fran-

zöfisch gesprochen. Ja, ein angesehenener Hugenotte richtete ganz unbefangen an den gelehrten Italiener Gregorio Leti die Frage, ob die Kurprinzessin auch Deutsch verstehe?

Aber die Fürstin sah Versailles nicht mehr in voller Blüthe. Als sie die galanten Huldigungen des Sonnenkönigs entgegennahm, war dieser bereits 45 Jahre alt, übersättigt vom Glanz, begann die Frau von Maintenon ihren Einfluß zu begründen. Schon vollzog sich bei ihm die Schwenkung, die ihn von der Hingabe an die Pflichten königlicher Darstellung zu einfacherem Dasein hinüberleitete. Nachdem die Kunst der Ceremonie auf's Höchste ausgebildet worden war, begann ihre Uebung den König zu ermüden. Er schuf sich Marly, um den Prunkhallen von Versailles zu entfliehen. Diese Richtung der Lebensart entsprach am meisten den Wünschen der schönen Frau, welche nun auf den brandenburgischen Thron gekommen war.

Sie selbst hatte stets eine Abneigung gegen das ceremonielle Wesen gehabt, welches Kurfürst Friedrich's III. einzige Leidenschaft war. Jene Prieße Tabak, welche sie sich während der Königsfrönung zum Entsetzen ihres Gemahles zu nehmen erlaubte, sagt besser als eine Urkunde, wie sie über die großen Staatsactionen dachte. Wenn sie nur immer konnte, hielt sie sich denselben fern, um in ihrem damals noch bescheidenen Schlosse Lützelburg ein schöngeistiges Leben in der Mitte gewandter Gesellschafter zu führen, die sie weniger nach ihren Adelsbriefen als nach ihrer Begabung auswählte. Sie liebte es, Komödien aufzuführen, in welchen ihre nächste Umgebung, ja sie selbst mitwirkten. Leibnitz, der auch ihr nahe stand, hat uns in einem Briefe eine Schilderung solcher „Diversissements“ hinterlassen. Indem man sich unterhielt, förderte man die Künste. Diese sollten nicht den Großen dienen, sondern umgekehrt die Großen suchten die Kunst zu heben, indem sie sich ihr näherten. Die Fragen der Religion, der Wissenschaft waren der Königin geläufig. Sie fand ihren Ruhm, ihre Pflicht darin, die besten Männer an sich zu fesseln. So durchbrach sie die Strenge der Etiquette, indem sie sich dem allgemein Menschlichen erschloß, sich ihm hingab. Ein Zug von absichtlicher Einfachheit durchbrach damals bereits den Wust pomphaften Daseins bei den Edelsten unter den Fürsten, der sich zunächst in neckische Unmuth hüllte,

um beim Sohne Charlotten's, dem Könige Friedrich Wilhelm I., mit starrer Gewalt zum Durchbruch zu kommen.



So sehr sich zu jener Zeit unter den Besten der Nation das Bestreben geltend machte, sich vom französischen Einfluß los zu reißen, so wenig gelang es. „Diese niederträchtige Nachahmung der Franzosen macht uns Deutschen fürwahr wenig Ehre,“ sagt v. Loën,⁶¹⁾ ein am Hofe der Kurfürstin gern gesehener Mann. „Unsere Tafeln düngen die Weingärten der Franzosen, unsere Kleidungen treiben die Räder ihrer Fabriken. Die Mode ist ein ordentlicher Zoll, welchen Frankreich von den Deutschen ziehet und welcher diesem Staate jährlich ungeheure Summen einbringt.“ Trotzdem wagte dieser Schriftsteller, dessen Werke sich durch grundsätzliche Vermeidung aller Fremdworte auszeichnen, es nicht, für die deutsche Baukunst jener Zeit einzutreten: „In Ansehung der Baukunst,“ sagte er, „muß man den Franzosen den Vorzug zuerkennen. Sie bauen so schön, so natürlich, so gemächlich, daß wir ihnen darin billig nachahmen sollten. Wir verfallen im Gegentheil noch immer auf gekrauste gothische Bilderwerke und fehlen in der Zusammensetzung der Theile im Ganzen. Wir lassen der Natur zu wenig Ehre, wo die Kunst nur dazu dienen soll, ihre Annehmlichkeit ins Auge zu setzen und Alles durch Ordnung und Bequemlichkeit zu beleben.“

Jene „gothischen Bilderwerke“ sind aber im Sinne des französischen Classicismus, dem für „gothisch“ alles Veraltete galt, die barocken Ornamente, der Formenreichtum der Deutschen. Als „Natur“ aber galt Loën die Antike, weil ihre Formen aus dem Bau der Hütte, des ersten menschlichen Bauwerkes, hervorgegangen seien. So hatte Vitruv gelehrt. Da nun Alles, was von den Römern kam, für unumstößliche Wahrheit galt, so glaubten alle Gebildeten an die Lehre der Pariser Akademie, welche ihre antike Strenge für den Ausdruck der Natur in der Baukunst erklärte, so glaubte man sicher auch am Hofe der geistvollen Kurfürstin an diese Lehre, deren Verkünder Blondel war.



Man muß das, was in Berlin damals gebaut wurde, namentlich Friedrich's III. eigenste Schöpfung, Schloß Köpenik, in seiner Kunstarmuth und Formenunsicherheit sehen, um zu begreifen, welcher Schritt etwa von der Kapelle dieses Schlosses, dem besten, aber immer noch aller Feinheit der Empfindung entbehrenden Theil, bis zu den ins letzte Glied durchdachten Bauten der Pariser Akademiker, von Nering zu Blondel noch zu machen war.

Die französische Schule und deren wohlausgebildetes Lehrsystem vertrat, wie gesagt, in Berlin Broebes. Wir wissen von diesem sehr mit Unrecht lange Zeit als Fälscher verschrieenen Manne wenig. Er hatte in Bremen gebaut und, wie so Viele seiner Zeit, technische Fehler dabei begangen.⁶²⁾ In Berlin machte er sich als Lehrer des architektonischen Kupferstiches verdient. Nach dieser Richtung kennzeichnet er sich als ächter Schüler Marot's, dessen flüssige, überall bequem verwendbare Formen ihm ziemlich geläufig waren. Er schuf im Wettbewerb eine Reihe von Plänen zu den gerade in Berlin auftauchenden Bauaufgaben, Arbeiten, die nie einen besonderen Geist, nie eigenartige Gedanken, immer aber jene schulmäßige Gewandtheit verrathen, welche die Zöglinge der Pariser Akademie vor den der Deutschen voraus hatten. Es ist vielleicht der beste Ruhm dieses Mannes, daß man seine Arbeiten zum Theil für Werke Schlüter's und ihn nur für einen Streber hielt, der sich dieselben widerrechtlich zugeeignet habe: So täuschte seine Fertigkeit auch tüchtige Kunsthistoriker neuerer Zeit über den inneren Werth seiner Gebilde.

Wie sehr man in Berlin die Vorgänge an der Pariser Akademie als vorbildlich betrachtete, beweist auch der Umstand, daß man an die Bestrebungen anknüpfte, welche den Ausbau der Kunstgeschichte zum Ziele hatten. Felibien's berühmtes Werk *Recueil historique de la vie et des ouvrages des Architectes*, welches 1705 in London erschien, fand hinsichtlich der deutschen Architekten in einem Mitgliede der Berliner Akademie der Wissenschaften J. P. Marperger einen Bearbeiter. Dieser Mann, dessen Bestreben es vorzugsweise gewesen ist, in das Handelsgetriebe literarisch einzugreifen, durch Belehrung über volkswissenschaftliche Dinge dem Staate zu nützen, machte sich daran, eine Geschichte der Architektur in Deutschland zu schreiben, von der das 1711 in Hamburg erschienene Bändchen „Leben der Baumeister“

nur ein Vorbote sein sollte. Leider unterblieb sein Unternehmen, das eine wichtige Ergänzung von Sandrart's „Deutscher Akademie“ abgegeben haben würde. Seine Urtheile über die einzelnen Meister stehen freilich nicht auf der Höhe der thatsächlichen Nachrichten, welche er beibringt. Das Bestreben, jedem Architekten Rühmendes nachzusagen, bringt seinen Sprachschatz in's Gedränge, so daß er oft zu nicht ganz zutreffenden Bezeichnungen greift, namentlich aber bei gleichmäßigem Lobe der richtigen Steigerung in der Werthschätzung vielfach entbehrt. Zu rühmen ist an seinem Werke der Quellennachweis, welcher belehrt, in wie hohem Grade in Berlin dem Strebsamen alle bisher erschienenen Werke zugänglich waren. Die kostbarsten Kupferwerke der Italiener und Franzosen ermöglichen das Studium ihrer Kunst auch an den Ufern der Spree. Marperger beweist somit, daß das Aufnehmen einzelner Motive pariser oder römischer Kunst noch keineswegs eine Reise des Schöpfers derselben nach fernen Landen voraussetzt, daß die literarischen Mittel der Uebertragung auch zu seiner Zeit in voller Wirkung waren, in der Architektur namentlich durch Falda's, Sandrart's und Mariette's fruchtbare Thätigkeit.



Der wichtigste Vertreter der literarischen Richtung im Bauwesen war jedoch Leonhard Sturm. Es ist beachtenswerth, daß außer an der Akademie zu Berlin auch an der Universität Frankfurt a/D. ein Lehrstuhl eingerichtet worden war, der zwar als ein solcher der Mathematik galt, an dem aber ein in erster Linie als Bauthoretiker bedeutender Mann wirkte. Man folgte hierin dem Beispiele der Universität Leyden, an welcher Sturm's von ihm viel gepriesener Lehrer, Nicolaus Goldmann, von Geburt ein Breslauer, die Baukunst vorgetragen hatte. Beide waren in erster Linie Vitruvianer. Sturm's flopflechterischer Geist ließ während seines ganzen Lebens nicht nach, für die Durchbildung und die Vorbereitung der Lehre von den Verhältnissen der Ordnungen zu kämpfen, in welcher er, gleich Blondel, das Heil der Kunst erblickte. Er spielte etwa jene Rolle, welche Gottsched in der Literatur zuziel. Ich habe an anderem Orte⁶³⁾ diesen seinen Kampf, ebenso wie sein Ringen für

den protestantischen Kirchenbau und für die Ausbildung einer deutschen Kunst zu schildern versucht. Hier ist er uns in erster Linie dadurch von Bedeutung, daß er, ein Franke von Geburt, die deutsche Kunst bewußt und würdevoll gegenüber den sich in Berlin bekämpfenden ausländischen Richtungen vertrat. Er that dies mit Worten des lebhaftesten Zornes über die Fehler der Meister eigener Nation, über deren Unwissenheit und ungenügende Ausbildung, deren Mangel an idealem Sinn. Und seine polternden Vorwürfe waren durchaus berechtigt, nicht nur, was das künstlerische Vermögen der einheimischen Baumeister betraf, sondern auch, was ihre praktische Erfahrung anbelangte. Die Geschichte der Berliner Monumentalbauten unter Friedrich III. bildet eine Kette der kläglichsten Unglücksfälle, von Einstürzen und Mauerrissen, Abtragungen und Senkungen, einen beschämenden Beweis, wie tief das praktische Vermögen der deutschen Bauleute gesunken war und wie recht in vielen Fällen die Fürsten thaten, bei großen Aufgaben sich fremder Kräfte zu bedienen als solcher, welche allein eine Bürgschaft für das Gelingen der Werke boten. Kaum stand es aber in einer Stadt schlimmer um das Können der Maurer- und Zimmermeister als in dem Berlin, welches der Große Kurfürst hinterlassen hatte. Zahllose Mißgeschicke an den wichtigsten Bauwerken beweisen dies zur Genüge.



Unter dem Großen Kurfürsten herrschten die Niederländer noch fast ausschließlich auch in der Plastik. Durch sie ließ er jene Gärten und Bauten schmücken, welche ihre Landsleute angelegt hatten. Niederländischer Arbeit und als solche heute noch unverstanden und gering geschätzt, sind zwei geistreich durchgeführte Büsten des Kurfürsten und der Kurfürstin von 1652, welche im Park zu Sanssouci neben drei Paaren von Büsten oranischer Fürsten und Fürstinnen stehen. Die letzten werden mit Bestimmtheit für Werke des Erasmus Quelljin erklärt, des Vaters des Arthus, der aber vor 1640 gestorben ist. Es sind namentlich die Männerköpfe meisterhafte Werke von kräftigem Realismus, Arbeiten, die etwa an Portraits des alten Cuyp oder Terburg's erinnern. Ganz ähnlich sind die Büsten des brandenburgischen Kurfürstenpaares. Vielleicht sind

sie Werke des Wallonen Francois Dufart, der 1661 in London starb und vorher in Mons geblüht hatte. Denn diesem gehört nachweisbar das bedeutendste Werk jener Richtung in Berlin an, die Statue des Kurfürsten in Marmor, welche im Berliner Lustgarten Aufstellung fand. Sie steht jetzt, wenig beachtet, im Park von Charlottenburg und zeigt einen kräftigen Sinn für Wahrheit, eine fühne Aufrichtigkeit hinsichtlich der schwierig zu behandelnden Gewandung, eine schlichte Wiedergabe des Nebensächlichen und eine Einfachheit in Haltung und Bewegung, welche ächt niederländisch sind. Man sieht vor sich einen Terburg in Marmor, der in der Feinheit der Auffassung um eben so viel Schlüter's berühmtes Werk überragt, wie es diesem an Größe nachsteht.

Nicht minder bezeichnend ist das ausgezeichnete Werk, welches wahrscheinlich Arthus Sitte, ein Schüler der Quelljin in Berlin, schuf, das Grabmal der Grafen Sparre in der Marienkirche. Der Meister hielt sich hier an die noch aus der Renaissancezeit übliche Form der Darstellung. Der Graf erscheint innerhalb einer Säulenordnung, welche von Wappen und Kindergestalten bekrönt ist. Aber schon wendet sich die im Knieen betende Gestalt aus dem Rahmen heraus, in lebhafterer Geberde, freierer Haltung, individueller Gesichtsbildung.

Auch die mehr decorativen Werke fertigten Niederländer. Jene zwölf Kurfürstenstatuen in doppelter Lebensgröße für den Malbastersaal, welche Bartholomäus Eggers in Amsterdam meißelte, ein Meister, der schon 1662 für den Kurfürsten beschäftigt war, zeigen das aufrichtige Streben, in Kleidung und Ausdruck der geschichtlichen Wahrheit gerecht zu werden, zugleich aber jene Gedrungenheit der Form, welche die Schule Quelljin's verräth. In seinem Bildniß des Kurfürsten Friedrich III., dem Gegenstück zu Dufart's feinem Werke in Charlottenburg, verleitete ihn die Absicht zu repräsentiren, zu einer Steigerung der Wirkung in Ausdruck und gebauschter Kleidung, welche über sein Können hinausführte. Georg Larson, Johann van der Ley und Otto Mongiot werden weiter noch als niederländische Bildhauer genannt. Die meisten von ihnen hielten sich nicht im brandenburgischen Dienst; wenige hatten, wie Eggers, Dufard und Quelljin, in der Heimath sich einen dauernden Namen zu machen gewußt.⁶⁴⁾



Auf etwa gleicher Stufe standen die deutschen Bildhauer, welche Schlüter in Berlin antraf. Dort war seit 1690 zunächst Georg Gottfried Weyhenmeyer beschäftigt. Mit ihm beginnt die erhöhte Einflusnahme der süddeutschen Sculptur auf Brandenburg. Denn er stammte aus Ulm und stand mit jener Bildhauerschule in Verbindung, aus welcher die Feuchtmayer, Kern, Wagner und zahllose andere süddeutsche Meister hervorgingen, die zwar Manieristen waren, aber innerhalb der Manier eine hohe Meisterschaft erlangten. Im Wesentlichen sind sie beeinflusst von der Kunst Italiens. Aber sie schreiten an barocker Ueberschwänglichkeit dem Bernini und seinen Kunstgenossen um eben so viel voran, wie es die deutschen Architekten thaten. So stark bewegte Gestalten, so leidenschaftlich gespannte Muskeln, so flatteriges Gewand, wie diese Süddeutschen liebten, machte man in Rom niemals.

Von anderen Meistern, die in Berlin thätig waren, wissen wir nicht einmal ihre Herkunft, welche Anknüpfung für ihren Stil geben könnte. Meist waren sie nur Stuccatoren und als solche Nachahmer der Comasken und Süddeutschen. Michel Däbeler, der 1674—1702 als Hofbildhauer viel Stuckarbeiten ausführte, scheint ein Künstler dieser Art gewesen zu sein. Seine Arbeit wird sich nur schwer von jener des Giovanni Batista Novi, seines Vorgängers, und des Giovanni Simonetti, seines Arbeitsgenossen, unterscheiden lassen. Denn diese aus den Grenzen des deutschen Sprachgebietes nach dem Norden wandernden Meister hatten sich in ihrem Schaffen dem deutschen Boden mehr und mehr anbequemt. Nur etwa in der ängstlicheren Behandlung des Kollwerkes, in der weicheren, lappigeren Gliederung des Akanthus, in der hauschigeren Durchbildung des Fleisches an den wie geschwollen erscheinenden Kindergestalten erkennt man die Hand der minder geübten und von den Italienern entlehrenden Deutschen. Trotzdem waren sie gesucht. Ein ähnlicher Mann mag Johann Damnick gewesen sein, der schon seit 1680 als Grottirer thätig war und der Nachfolger des Francesco Baratta wurde. Als solcher bezog er bis zu 700 Thaler Gehalt.⁶⁵⁾ Man erkennt hieraus die äußere Werthschätzung der „Grottirer“, da der Oberdirector aller kurfürstlichen Bauten, Nering, nur 400 Thaler, sein Nachfolger Grüneberg 800 Thaler jährliches Gehalt erhielt. Kurz nach Schlüter (1696) wurden angestellt der in

Italien geschulte Bildhauer Friedrich Gottlieb Herfort, die als Stückgießer beschäftigten Brüder Johann und Martin Hinze (Henzi?), Peter Baker, Isaac Brückner, ein Steinschneider aus Basel, Schüler Weyhenmeyer's, Johann Christoph Döbel, der Erfinder der Kanzel in der Parochialkirche, Johann Siegmund Nahl aus Ansbach, ein Schüler des besonders barocken Bayreuther Meisters Rantz, Johann Rietfeld, Heinrich Rode und viele Andere. Alle diese Bildhauer sind Deutsche und verdrängten etwa seit 1690 mehr und mehr die ausländischen Künstler aus Berlin.⁶⁶⁾ Mehrere der Genannten stammten aus Franken. Die Zugehörigkeit der Herzogthümer Ansbach und Bayreuth zu den Brandenburgischen Staaten erwies sich als bedeutungsvoll für die Berliner Kunst. Rantz, Nahl's Lehrer, war der Bildhauer, welcher für Paul Decker in Erlangen arbeitete, namentlich die freilich sehr mißglückte Reiterstatue des Großen Kurfürsten im Park des dortigen Schlosses schuf, einen reichen Aufbau auf einem von Figuren umgebenen Felsen. Bezeichnend ist, daß der Gedanke, welchen der Belgier Desjardins in Paris an der Statue Ludwig's XIV. ausführte und auch Broebes in einem Kupferstich für das Denkmal Friedrich's III. aufnahm, hier Wiederholung fand, daß nämlich ein Genius den Kurfürsten bekrönt, eine Gestalt, welche frei schwebend gedacht und natürlich für die Bildnerei eine fast unmögliche Aufgabe ist. So mußten alle Beziehungen des kurfürstlichen Hofes dem Zwecke dienen, der Kunst im Norden eine Heimstätte zu schaffen.



Den Großen Kurfürsten hatten die Verhältnisse gezwungen, sich an das Ausland zu wenden, um seinem Volke Männer und Werke zur Anleitung für das künstlerische Schaffen zu verschreiben. Es gab in Berlin nicht die geeigneten Lehrer hierfür. Sie fehlten auch in jenen Gebieten, welche Schlüter ferner standen. In der Malerei durchbrach nicht ein besserer deutscher Meister die Reihe der niederländischen und italienischen Künstler, welche er vorfand. Auch in der Dichtung schwieg die deutsche Sprache in Brandenburg zunächst fast ganz. Im Gegensatz aber zu dem Nachbilden der Franzosen und Niederländer, entfaltete sich hier und da zwar gegen Ende des Jahrhunderts die Eigenart unseres Volkes. Während

Opitz und seine Schule sich nach dem nüchtern allegorisirenden Konrad und dem steifen Erklärer der alten Dichter, dem Holländer Heinsius richteten, eine frostige, verstandesnüchterne Klassicität in regelrecht gebauten Lehrgedichten zum Ausdruck brachten und selbst in der Dichtung stets nach praktischer Nutzenwendung und Belehrung suchten — ächte Seitenstücke zur Hugenottenkunst des Memhard und Ryckwaerts, — während also hier wie überall die Erwägung das Empfinden völlig überragte, entstand in den von Italienern und Niederländern weniger heimgesuchten Landestheilen, in Sachsen, Bayern, Schlesien eine nationalere, überschwänglichere, barockere Dichtung, die sich zwar in Schwulst und übermächtig tönenden Worten, in Häufungen und Ueberladung gefiel, aber doch sich ihrer Sonderart und ihres Deutschthums bewußt war. Einen kurzen Augenblick fand die zweite schlesische Dichterschule allgemeine Anerkennung. Sie verlor diese durch die gewaltigen Fortschritte, welche die französische Poesie machte, und durch deren Uebertragung auf Deutschland: Gottsched überwand die Schlesier!

Sucht man nach Vergleichen, so bezeichnen die Memhard Ryckwaerts u. s. w. die erste, Schlüter die zweite schlesische Dichterschule und Sturm den Gottsched! Als Schlüter in Berlin eintraf, zeigten sich schon die Spuren des Wandels zum modischen Franzosenthum, wie es die Kurfürstin begünstigte. Von der derberen, nationalen Art ging man zu einer neuen Fremdländerei über, welche feiner, zierlicher, höfischer war als die polternde Kunstweise der Schlesier. Auf Hoffmannswaldau folgten Besser und Kanitz, die Nachahmer Boileau's. Neben den prunkenden Aufzügen Friedrich's III. gingen die Bauernfeste der Königin her, die zwar an Derbheit noch weit über heute gestattetes Maß hinausgingen, aber doch schon jenen Zug nach „veredelter“ Natur zeigen, der später in Watteau seinen schönsten Ausdruck fand.

Somit ist der Kreis geschildert, in welchen Schlüter bei seiner Ankunft in Berlin eintrat, jene Mischung der verschiedenartigsten Bestrebungen, welche damals, aus der Entwicklung der Nationen sich ergebend, auch in der Kunst nach Ausdruck rangen: die Italiener und Franzosen, die Deutschen und Niederländer hatten ihre eigenen Ideale und ihre eigenen Mittel und Wege, ihnen nachzustreben. Es fehlte also nicht an Reibungen und nicht an

daraus sich ergebenden Steigerungen des künstlerischen Lebens: Berlin wurde zum ersten Mal eine Heimstätte und damit auch ein Kampfplatz höherer Kunstübung.



Schlüter's ältestes nachweisbares Werk in Berlin, das erste, von dem wir überhaupt mit Sicherheit wissen, daß es von ihm geschaffen sei, ist die Statue des Kurfürsten Friedrich's III., welche Johann Jacobi 1697 in Bronze goß (Fig. 6). Diese Statue hat eine ziemlich trübe Geschichte. Man wußte nicht recht, wo man sie aufstellen sollte. Als das Zeughaus fertig war, fand sie ihren ersten Platz in dessen Hof. Dies Einstellen in einen umschlossenen Raum ist wohl schwerlich als ein Beweis hervorragender Freude an dem Werke zu betrachten. Vorher scheint sie als Bekrönung für einen Triumphbogen berechnet gewesen zu sein; denn auf einem solchen stehend (Fig. 7 u. 8), erscheint sie in einem Handzeichnungsbande der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden. Dieser Thorentwurf entstand vor 1701, denn er zeigt noch das kurfürstliche Wappen und gehört wohl zu jenen Triumphthoren, welche unmittelbar vor dem Einzuge des Königs in Berlin erbaut wurden. Wir besitzen deren Abbildungen in Pitzler's Skizzenbuch.⁶⁷⁾ Die Technik der Zeichnung läßt annehmen, daß der Entwurf von Jean de Bodt hergestellt wurde, einem jungen, in der Schule Blondel's herangebildeten Künstler, welcher 1700 in brandenburgische Dienste trat. Die Architektur des Bogens ist von einer strengen französischen Klassicität und schließt sich eng an die Triumphbogen Blondel's und Perrault's für Paris an. Sehr bemerkenswerth ist, daß über den Ecksäulenpaaren sich je zwei jener Trophäen befinden, welche jetzt auf dem von Bodt umgestalteten Zeughause stehen, ebenso wie von den vier Statuen einige vor dem Mittelbau dieses Gebäudes Aufstellung gefunden zu haben scheinen. Diese schuf Guillaume Hulot, ein aus Paris 1700 nach Berlin berufener Künstler. Wahrscheinlich stellen also die hier zuerst veröffentlichten Blätter nur einen Vorschlag zur Verwendung der Statue dar, deren, wie Nicolai erzählt, mehrere gemacht wurden. Nach vielerlei Versuchen an wechselnden Plätzen schenkte sie König Friedrich Wilhelm III. nach Königsberg, wo sie vor dem Schlosse Aufstellung fand. Bis in die neueste Zeit hat man das Denkmal als einen fehlgriff



Fig. 6. Statue des Kurfürsten Friedrich's III. zu Königsberg.

Schlüter's bezeichnet und meist unbeachtet gelassen. Sehr mit Unrecht: namentlich in kunstgeschichtlicher Beziehung ist es für die Sonderart ihres Meisters überaus lehrreich.



Fig. 7. Entwurf zu einem Triumphthor für Berlin.

Der König ist in der reichen Gewandung römischer Kaiser dargestellt. Den Rumpf deckt ein mit Akanthusranken verzierter Panzer. Auf der linken Brust ruht der Stern des Hofenband-Ordens. Den Gürtel ziert vorne ein prächtiges Gorgonenhaupt,

er trägt das antike Schwert. Der Kurfürst schreitet mit dem rechten Fuß vor, den linken eben vom Boden hebend. Die Beinschienen sind von reicher, eigenartiger Gestaltung. Mit dem nackten linken Arm greift er nach hinten, um den prächtigen Hermelin anzuziehen,



Fig 8. Entwurf zu einem Triumphthor für Berlin.

die Rechte stützt sich auf den (ächten?) Kursescepter, welcher auf einem zu Füßen stehenden Prunkhelm aufruht. Der Mantel breitet sich über die rechte Brust und den Arm. Der Kopf ist unbedeckt, das Haar lockt sich nach rückwärts. Das Gesicht ist von

frischem Leben, keineswegs geschmeichelt, aber ausdrucksvoll: es zeigt einen nicht eben großen und nicht hervorragend geistvollen Mann, dem es aber an äußerer Würde nicht gebricht und der bestrebt ist, dieselbe aufrecht zu erhalten. Namentlich der stark vorgedrängte, wenig schöne, doch bezeichnende Mund giebt uns die Sicherheit, daß das Bildniß einer geschichtlichen Urkunde über das Aussehen des Kurfürsten gleichkommt, trotzdem er in einer ihm fremden Tracht geschildert ist.

Die Bildsäule steht auf einem Rundschild. Der abscheulich nüchterne Sockel stammt aus neuerer Zeit. Früher sollten Sklavengestalten denselben tragen; ein anderer Bildhauer, Koch, hatte sie gefertigt. Aber sie mißfielen der folgenden Zeit und wurden entfernt. Schöner als der heutige Sockel waren sie wohl zweifellos.

Bezeichnend für die Figur ist die etwas übertriebene Bewegung. Die rechte Hüfte ist stark vorgedrängt, bei rechtem Ausschreiten das Rückwärtsstrecken der Linken etwas gezwungen. Das Untergewand flattert um die Schenkel, der Mantel wirft mächtige Falten. Das Stoffliche ist von außerordentlicher Meisterschaft, die Muskeln des Fleisches sind kräftig, doch ohne Schwellung herausgebildet, die einzelnen Stoffarten sorgfältig dargestellt, der Faltenwurf ist reich, bewegt, von augenblicklicher Bildung. Der durch das mächtige Haar etwas schwer erscheinende Kopf, der kräftige Rumpf stehen in für das moderne Gefühl nicht glücklichem Gegensatz zu den etwas schwachen Beinen. Vielleicht ist hier der Umstand von Einfluß gewesen, daß der König etwas verwachsen gewesen sein soll. Aber es ist Schwung, Kraft, Bewegung in der Statue, ein sicheres Erfassen der Natur, ein schnelles Auge und eine rüstige Hand bekunden sich in ihr. Bemerkenswerth ist die stilistische Seite. Der Realismus eines Quelljin und Verhulst mischt sich mit stark deutschen Elementen, namentlich einem kühnen Vordrängen des barocken Empfindens. Italienisch ist an der Statue so gut wie nichts. Sie zeigt vielmehr weit deutlicher als irgend eines der späteren, reiferen Werke den deutschen Schüler der Belgier.

Die Höhe seines künstlerischen Schaffens erlangte Schlüter bei seinen Arbeiten für das Berliner Zeughaus.



Wer diesen berühmten Bau unbefangenen Auges betrachtet, wird empfinden, daß er ohne den plastischen Schmuck, so wie ihn Blondel entwarf, ein Werk echt akademischen Geistes, regelrecht, aber keineswegs geistvoll sei. Der vornehm einfache, streng schulgemäße Aufbau nach der Weise des François Mansart, die feine wohlhabgewogene Detaillirung, die Unmuth der Formen, die reiche, aber schwächliche Gliederung im Vor- und Rücksprunge offenbaren den eigenthümlichen Geist der Frühzeit Ludwig's XIV., in welcher sich auch in der Literatur die klassische Regel befestigte, doch die Formen noch gebunden, frei von Willkür, bescheiden, ohne jenen Ueberschwang des Pathos waren, der den Sonnenkönig in den Tagen seiner Manneskraft umgab. Eine Kunst in der Art des Lafontaine, des Racine und des Boileau.

Vor Allem war den Gesetzen der Ordnungen, ihrer Verhältnißlehre, wie sie Vitruv überliefert und Palladio neu belebt hat, Genüge gethan. Die Feinheit in der Handhabung der antiken Form, welche das Berliner Zeughaus auszeichnet, die Abklärung von barockem Drang besaß damals kein Künstler der Welt, außer den besten der Pariser Schule. Man braucht nur die Zeichnungen Sturm's oder des Holländers Danckaert durchzusehen, die mit lebhaftem Eifer nach vollem Verständniß der Vitruvianischen Formen rangen, um zu sehen, wie schwer es den Künstlern jener Zeit noch wurde, das ehrlich erstrebte Ziel zu erreichen. Dazu bedurfte es einer Vorschule und einer ausgebildeten Kunstrichtung, dazu bedurfte es vor Allem der Vorarbeit des Desbrosses und des François Mansart. Hat doch auch später das Hellenenthum kein Künstler in jener Weise in sich aufzunehmen gewußt, wie es in Berlin geübt wurde, wenn ihn nicht die Vorarbeit Schinkel's und die Berliner Schule beeinflusst hatten.



Die Frage nun, in wie weit Nering und Grüneberg an der Detailbildung des Baues mitgewirkt haben, als sie seit 1695 nach einander den Auftrag bekamen, den Bau auszuführen, ist eine schwer zu entscheidende. Da die Grundsteinlegung am 28. Mai 1695 stattfand, Nering am 24. Oktober desselben Jahres starb,⁶⁸⁾ so ist er wohl schwerlich über den Rohbau hinausgekommen, zumal

auch am Zeughaus durch den Einsturz eines in Halbkreisform errichteten Theiles Zeit verloren gegangen sein soll. Die Akten geben wenig Anhalt, die von Dr. Steche und von mir in Dresden aufgefundenen Zeichnungen entbehren der die Baugeschichte erläuternden Unterschriften.⁶⁹⁾ Zunächst wird aber durch ein Blatt bestätigt, daß vor 1701, vor Eintritt der Hohenzollern in die Königswürde, jene Form des Gebäudes maßgebend war, welche auch auf Broebes'schen Stichen zu sehen ist. Diese aber ist sicher nicht die von Blondel entworfene. Nach seinen Regeln dürfte die Attika nicht jene Höhe haben, welche sie dort einnimmt. Ich nehme daher

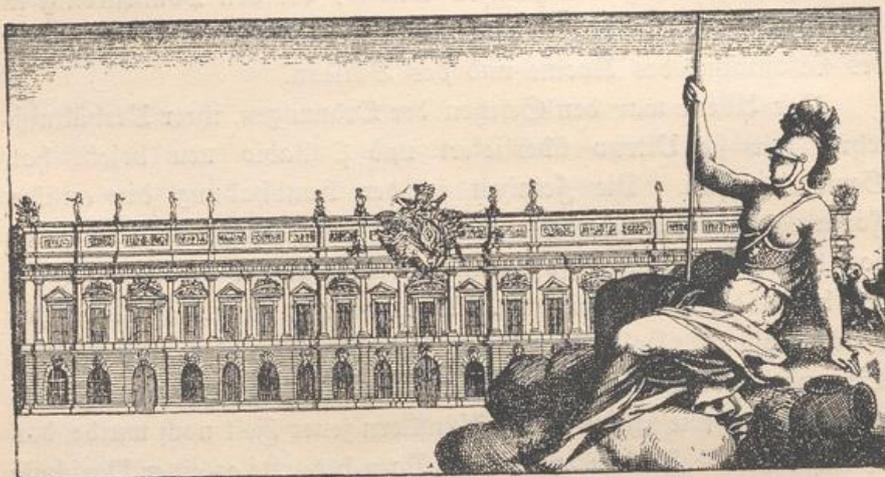


fig. 9. Schlüter's Entwurf für das Zeughaus zu Berlin (1699).

an, daß dieser Stich und das entsprechende Blatt aus dem Zeichnungsbande des Dresdener Ingenieurcorps jene Bauform darstellen, welche Nering dem Bau geben wollte. Die Formgestaltung entspricht völlig dessen Entwurf für die Parochialkirche in einem weiteren Zeichnungsbande der Dresdener Bibliothek. Wie man es als Regel für die Berliner Bauten jener Zeit betrachten kann, so hat auch hier jeder neue Architekt die Pläne geändert. Es ist dies eine Erklärung für den in den Anstellungsurkunden ausgesprochenen Wunsch, die Baumeister sollen „nach den gemachten Plänen“ arbeiten. Freilich blieb er in der Regel ein frommer.

Schlüter erhielt nach Grüneberg die Oberleitung, und zwar (nach Adler⁷⁰⁾) vom Jahre 1698 bis zu Anfang 1699. Dieser

Zeitraum ist eher zu kurz, als zu lang bemessen. Damals war der Bau im Rohen fertig. Schlüter hatte vorgeschlagen, auf die 15 Fuß hohe Attika Statuen und Frontispice zu setzen. Von diesem Plane dürfte ein weiteres Blatt in der Sammlung des Ingenieurkorps und eines in Beger's Thesaurus Brandenburgensis (fig. 9) Kunde geben. Der Bau war seines Klassicismus im französischen Sinn durch diese Aenderungen fast ganz entkleidet, dem französischen Auge mußte sogar die schwere Bekrönung als unverzeihlicher Fehler gegen die Gesetze der Schönheit erscheinen.

Aber nicht dieser Umstand entschied.

Eine Baukommission, welche am 3. November 1698 einen Be-

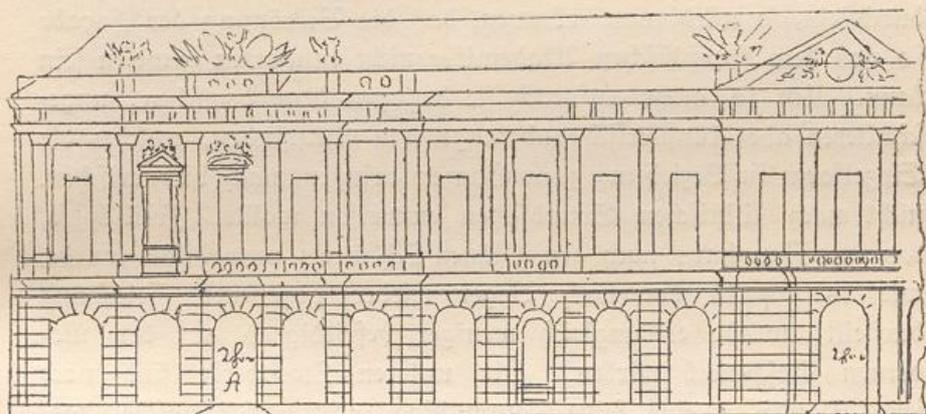


Fig. 10. Ch. Pöhlner's Skizze vom Zeughaus zu Berlin (Juli 1701).

richt über den Zeughausbau abgab,⁷¹⁾ erklärte Schlüter's Vorhaben für gefährlich, da die frei stehende Attika schwerlich „beständig“ sein werde. Schlüter schlug vor, Anker in's Sparrenwerk zu befestigen und Bretter darauf zu legen, d. h. die Attika von hinten gegen Schnee und Regen abzudecken. Das war gewiß ein ziemlich dilettantischer Rath, der erst recht keine Dauer versprach. „Nachdem aber,“ wie der Bericht sagt, „das Werk zu weit avanciret und gedachter Schlüter vor allen Schaden stehen will,“ erklärte sich die Kommission mit ihm einverstanden. Es ist demnach wohl zweifellos, daß Grüneberg und Schlüter eine hohe Attika, ähnlich jener in Willanow, thatsächlich auf dem Zeughaus aufgeführt haben und daß diese durch Jean de Bodt, seinen Nachfolger am Bau,

Gurlitt, Andr. Schlüter.

wieder entfernt wurde. Sagt doch ein glaubwürdiger Bericht, daß vor dem Amtsantritte Bodt's das Zeughaus nach dem Plane eines „anderen Architekten“ errichtet worden sei.⁷²⁾

Auch sonst machte die technische Unerfahrenheit Aller am Zeughaus viel zu schaffen. Ein „Schwibbogen nach dem Wasser zu“ war zerrissen. Schlüter griff zu dem ihm scheinbar für untrüglich geltenden Mittel der eisernen Anker. Aber die Kommission fürchtete, das Geschosß sei oben zu schwach, weil man ein so schweres Dach und die Attika ursprünglich nicht beabsichtigt habe. Schlüter stand deshalb von seinem Plane ab, den zweiten Stock zu wölben.

Wenn man nun Blondel's Lehrbuch *Cours d'Architecture*⁷³⁾ durchsieht, so wird man erkennen, daß die Bekrönung der façade so von dem französischen Akademiker nicht entworfen gewesen sein kann. Um so mehr entsprach sie dagegen dem deutschen, ungeschulteren aber künstlerisch unbefangeneren Empfinden, welches die Einzelform in Beziehung zum Ganzen bringen, nach bildnerischen, nicht nach stilistischen Grundsätzen entwerfen wollte. Freilich so, wie das Zeughaus nach den Plänen Schlüter's umgebildet wurde, wie es sich in der nach Beger wieder gegebenen Zeichnung darstellt, würde es ungleich weniger befriedigend auf den modernen Geschmack wirken. Die unteren Stockwerke sind noch jene Blondel's: eine feine, anmuthige, echt palladianische, toskanische Pilasterordnung über einem gequadrerten Erdgeschosß und Rundbogenfenstern. Das Hauptgesims ist zart, in den Verhältnissen der Ordnung angepaßt, welcher das Erdgeschosß als Sockel dient, die Vor- und Rücksprünge sind bescheiden, so daß die wagrechten Linien unbedingt vorherrschen. Der ganze Bau erhielt nach den Absichten des großen Kurfürsten das Eigenwesen seines Zweckes: Er war ein schlichtes Lagerhaus, aber bestimmt, Kanonen und Gewehre darin zu speichern, d. h. die Waffen eines Staates, dem das Wort: „Wehrlos, ehrlos!“ zu tiefstem Bewußtsein geworden war.

Die deutschen Meister nahmen dem Bau die schlichte Zweckmäßigkeit und gaben ihm den Schein eines Palastes. Die hohe Attika war eine reine Blende, geschmückt wie Willanow mit Reliefs, welche den Ruhm Brandenburgs kennzeichnen sollten. Es

war eben die Wartenberg'sche Zeit am Hofe Friedrich's eingezogen, jene innerlich minder tüchtige, ruhmredigere, dem Schein mehr als dem Wesen der Dinge huldigende. Dafür war es aber auch eine phantasievollere Zeit und Schlüter ihr rechter Vertreter, der Meister, welcher an Begabung als Bildhauer alle seine Kunstgenossen übertraf und nun auch die Baukunst plastisch gestalten lehrte.



Es zeigt sich hier, wie an fast allen gleichzeitigen Bauten, wie wenig man zu jener Zeit geneigt war, im Kunstwerk das Ich des Künstlers zu achten. Unbesorgt ließ man den Bau von einer Hand zur anderen übergehen, folgte man den Geschmacksneigungen jeder neu auftauchenden Größe. Man wird wenig große Bauten jener Zeit in Deutschland finden, welche völlig einem Kopfe entsprangen: das ist es eben, was die Geschichte der Barockarchitektur so verwickelt macht, daß überall sich kreuzende Strömungen die Laienwelt hin und her warfen und die Künstler im planmäßigen Durchführen ihrer Gedanken hinderten. In Jean de Bodt erstand dem Bau ein Wiederhersteller seines palladianischen Klassicismus.⁷⁴⁾ Bodt nannte sich einen Schüler Blondel's, obgleich er, nach der einen Quelle ein Bremenser, nach der anderen ein Mecklenburger von Geburt, erst 14 Jahre zählte, als der große Lehrer der Pariser Akademie starb. Ein umfangreiches Lehrbuch der palladianischen Ordnungen, welches er schrieb und zeichnete, ein merkwürdiges Denkmal seines Fleißes und seiner Begabung, besitzt die Bibliothek des kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin.⁷⁵⁾ Dasselbe hat den Titel: Les premiers exercices d'Architecture civile de S. A. R. Monseigneur le Prince Roial de Pologne et Electoral de Saxe, und ist für den Unterricht des späteren Königs August III. von Polen bestimmt gewesen, also etwa 1714 geschaffen, da der Prinz 1696 geboren wurde. Es verräth vollständig den klassicistisch-französischen Geist des Meisters, der ihn nicht verlassen hatte, als er, gleich Marot ein Refugié, in die Dienste Wilhelm's von Oranien trat und diesem 1688 nach London folgte. Dort leistete er in der Baukunst „viele Dienste“, kopirte namentlich die Pläne von Whitehall, sich in die palladianische Feinheit des damals hoch

gefeierten Inigo Jones vertiefend.⁷⁶⁾ Wir erfahren, daß Bodt, der 1700 in preußische Dienste trat, neben eigenen Bauten auch am Berliner Schloß gearbeitet habe. Es finden sich in den zahlreichen Zeichnungen seiner Hand, welche in Dresden sich erhielten, solche, welche nur im Zusammenwirken mit Schlüter entstanden sein können. Namentlich gilt dies wohl von dem Plane in der Bibliothek des Ingenieurcorps, in welchem Bodt versuchte, die hohe Attika des Zeughauses mit dem klassischen System der Schönheit in Einklang zu bringen.

Bald aber gab er diesen Versuch auf und entfernte, sowie er selbständig vorgehen durfte, die hohe Attika. Als im Juli 1701 Nitzler das Zeughaus skizzirte (Fig. 10), war die Frage hinsichtlich der Attika noch unentschieden.⁷⁷⁾ Erst 1705 wurde das Medaillonbildniß an dem nun nach dem Vorbilde des Louvre zu Paris veränderten Mittelportal angebracht, vollzog sich also die gänzliche Umwandlung des Baues in den früheren französischen Stil. Die großen Figurengruppen auf der nunmehr niedrigen, nicht ein eigenes Stockwerk bergenden Attika versetzte Bodt von seinem für den Einzug von 1701 geschaffenen Triumphbogen hierher, dem deutschen Empfinden für bewegtere Umrißlinie folge gebend.



Von der architektonischen Erscheinung, welche Schlüter dem Zeughause gab, ist demnach so gut wie nichts übrig geblieben. Hinsichtlich der Bildnerie macht sich sein Geist aber um so stärker geltend. Von ihm sind, nach nicht anzuzweifelnder Ueberlieferung, die Schlußsteine des Erdgeschosses, wahrscheinlich auch die Verdachungen über den Fenstern des Hauptgeschosses, die Holzschnitzereien an einigen Thüren und vielleicht auch die Metopen im Kranzgesims. Also nur ein kleiner Theil des bildnerischen Schmuckes gehört sicher der Zeit seiner Bauleitung an. Aber dieser Theil gehört zu dem Größten, was die Zeit erschaffen hat.

Die Schlußsteine der Rundbogenfenster und Thore (Fig. 11) im Erdgeschoß zeigen an der Außenseite weit ausladende, reich verzierte Helme. Diese erinnern in ihrer Gestaltung lebhaft



fig. 11. Thor des Zeughauses zu Berlin.

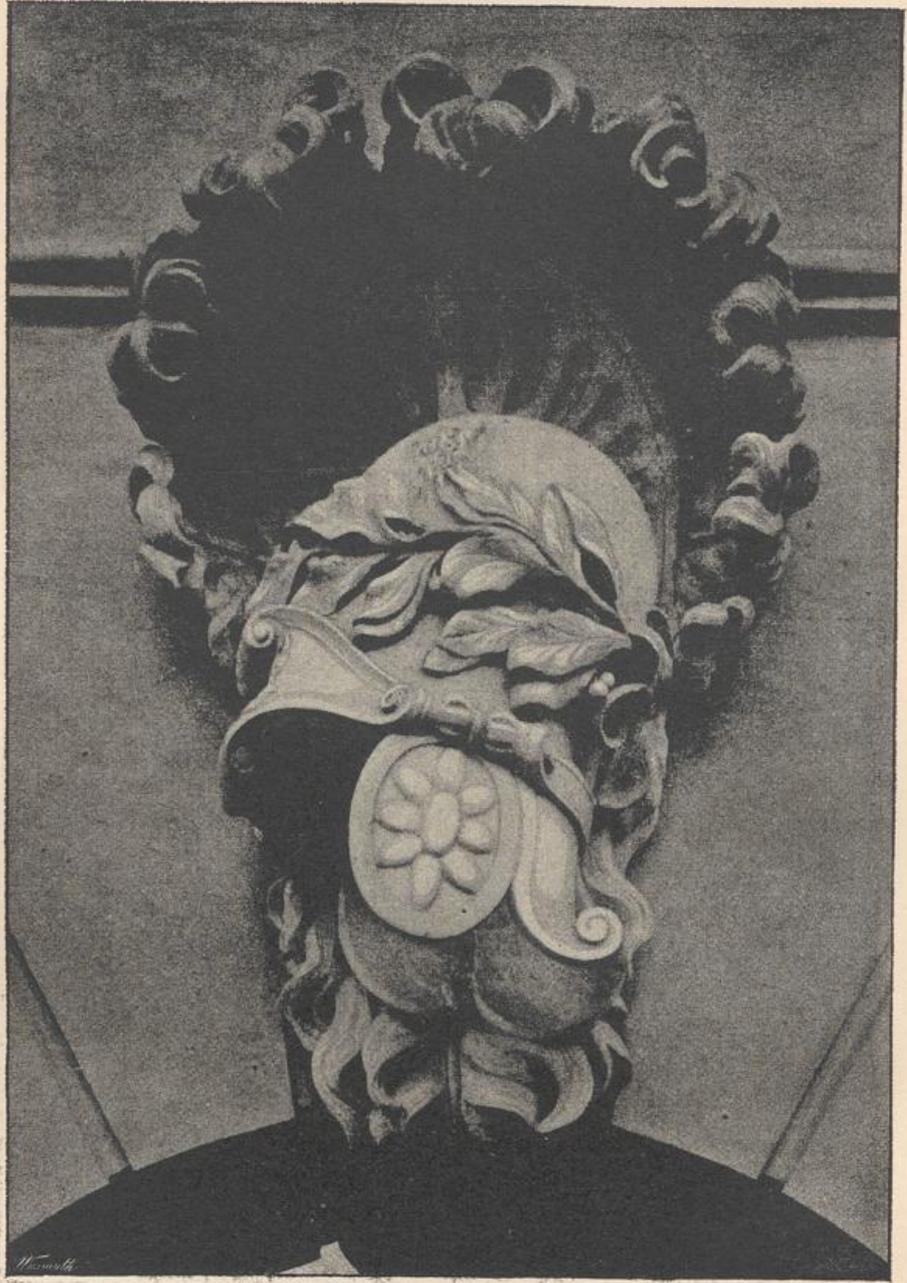


Fig. 12. Schlußstein an der Außenansicht des Zeughauses zu Berlin.

an die Siegeszeichen des Polidoro da Caravaggio, des 1543 gestorbenen römischen Facadenmalers, dessen Entwürfe Giovanni Battista Galestruzzi († nach 1661) in kräftigen Stichen wiedergab. Auch Antoine Pierrez, ein französischer Stecher jener Zeit, dürfte auf Schlüter gewirkt haben. Einzelne von diesen Helmen erscheinen fast als Nachbildungen nach Caravaggio, außer etwa in der Bildung der öfters ornamental verwendeten Akanthusranken; diese zeigen jene spitzstachelige Form, die dem deutschen Barock eigen ist. Ueberall hat aber in Schlüter's Helmen die Zeichnung eine Größe und Freiheit, welche jenen Werken aus der Blüthezeit italienischer Kunst entspricht, ist ihnen eine Schönheit des Entwurfes, ein Reichthum an Gedanken, eine kühne Art in der Behandlung der reichlich eingestreuten figürlichen Darstellungen und eine Flüssigkeit der Mache eigen, welche selbst in dem kunstgewerblichen Erzeugniß den Meister der großen Kunst erkennen lassen (Fig. 12).

Ähnliche Helme finden sich an dem dem Zeughause gegenüberliegenden Palais der Kaiserin Friedrich, welches der Marschall Schomburg angeblich seit 1687 und durch Nering errichten ließ und das seit 1856 eine Umänderung der Facaden erfuhr. Sie dürften auf Schlüter zurückzuführen, demnach Vorarbeiten für das Zeughaus sein. An Meisterschaft stehen sie den Werken des Zeughauses wenig nach.

Schon in den äußeren Schlußsteinen verkündet sich Schlüter als ein Mann, dessen Sinnen über das Kunstgewerbe hinaus ging. Der Schlußstein über dem Thor in der hinteren Achse zeigt zwei sich über einem Schilde wälzende Meerweiber von gewaltiger Bildung (Fig. 13). Jene über den seitlichen Thoren sind als Gorgonenhäupter gebildet (Fig. 14). Selten ist der Kopf der schlangenhaarigen Medusa größer und furchtbarer aufgefaßt. Das schmerzvolle, gebrochene Auge, der schlaffe Mund, das Hinwelfen des kraftvollen Fleisches, die kleinen Fältchen am Munde, Alles zeigt dies eine Eindringlichkeit der Beobachtung und eine Kraft der Darstellung, wie sie nur den größten Meistern gegeben ist.

An den Schlußsteinen im Hofe des Zeughauses (Fig. 15 u. 16) treten an Stelle der Helme die Köpfe sterbender Krieger. Außen ist die glänzende, innen die furchtbare Seite des Krieges dargestellt. Mit Unrecht nennt man jene Köpfe Masken. Sie sind nicht theatra-

lische Erscheinungen. Es bekundet sich vielmehr hier ein grimmer Ernst des Naturalismus. Der Schönheit ist kein Recht über die

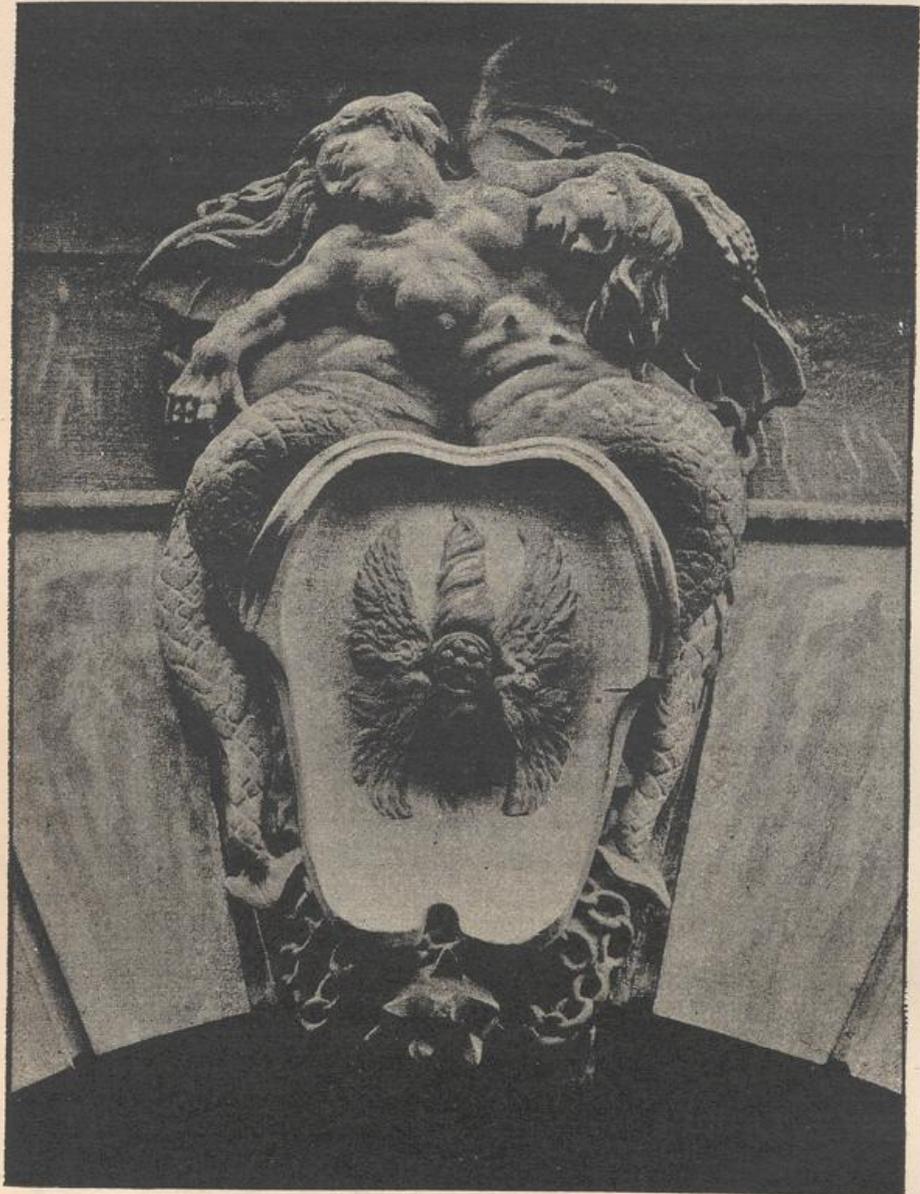


fig. 15. Schlussstein an der Außenansicht des Zeughauses zu Berlin.

Wahrheit eingeräumt; der Tod ist nicht als ein Genius mit umgekehrter Fackel gedacht, sondern in der erschütternden Gestaltung

des Nordens. Es ist das Morden der Schlacht mit all seinem Grausen dargestellt, das mißtönende Röcheln, das Erschlaffen der



Fig. 14. Schlüsselstein an der Außenansicht des Zeughauses zu Berlin.

Züge, das Schmerzenswelken des Mundes, das Brechen des Auges, der ganze unsägliche Jammer ohne Erhebung, ohne Versöhnung,

ohne irgend eines jener Mittelchen, mit denen die neuere Kunst glaubte, die harten Pillen der Wahrheit sich mundgerecht —



Fig. 15. Schlussstein im Hofe des Zeughauses zu Berlin.

schöner — machen zu müssen. Es ist auch nichts an den Köpfen „geistreich“, wenn man darunter vielsagende Beziehungen denkt.

Die Köpfe bilden keinen „Cyklus“ und haben dem Beschauer nichts zu sagen, als die Schilderung des Schlachtentodes. Es ist



Fig. 16. Schlussstein im Hofe des Zeughauses zu Berlin.

kein Todtentanz, der in halb humoristischen Bildern die ernste Gestalt des Knochenmannes schildern will. Schlüter denkt an

nichts als an die Wahrheit. Er will Erschautes wiedergeben; er will weder den Krieg verherrlichen, noch von ihm abmahnen; ganz unbefangen, echt künstlerisch schildert er sterbende, verblutende Krieger.



Fig. 17. Chürzfällung vom Zeughaus zu Berlin aus der Zeit vor 1701.

Und wie hat er sie geschildert! Welche Wucht in der plastischen Behandlung! Man sehe die kühne, unabweisbar sichere Art, mit der das Haar gebildet ist, die von aller Glätte und aller Mache freie Durchbildung der hier frampfhaft angespannten, dort todeschlaffen Haut, die tiefe Kenntniß der Anatomie des menschlichen Gesichts, die Sicherheit, mit der die ausdrucksvollsten Züge getroffen wurden, um den Seelenzustand des Sterbenden darzustellen. Daß diese Köpfe, die so allem Hohn sprechen, was die jetzt vorherrschende Aesthetik als Bedingung der „Schönheit“ fordert, doch dauernd gepriesen wurden, daß sie, die philosophischen Bedenklichkeiten der idealistischen Schönheitslehre durchbrechend, ihr Daseinsrecht sich zu wahren vermochten — das ist der

glänzendste Beweis für die Macht der in ihnen verwirklichten Wahrheit, die Sieghaftigkeit des völlig rücksichtslosen Realismus!

Unter Schlüter's Mitwirkung entstanden wohl auch die in Eiche geschnitzten Füllungen mehrerer Thüren. Diese stammen aus verschiedenen Zeiten, theils aus den Tagen vor der Königskrönung Friedrich's — und diese Thüren halte ich für unter Schlüter's Einfluß

entstanden (fig. 17 u. 18) —, theils aus der Zeit nach 1701 (fig. 19). Diese letzteren dürften eher dem Manne angehören, der an Stelle Schlüter's als Bildhauer des Zeughauses seit 1700 trat, dem Guillaume Hulot⁷⁸⁾ und seinem künstlerischen Landsmanne de Bodt. Mit dem Zeichen des Kurfürsten Friedrich versehen sind die Thüren gegen die Möllergasse und das Kastanienwäldchen, also die von dem damaligen Berlin abgewendeten. Es ist schwer anzunehmen, daß man mit der Herstellung der Thüren dieses Theiles angefangen habe. Wahrscheinlich wurden sie später veretzt und jene Thüren an ihre Stelle gebracht, welche die königlichen Zeichen tragen. Die älteren sind ungleich naturalistischer, auch derber geschnitten. Sie zeigen weniger klassische Rüstungen, als damals gebräuchliches Kriegsgeräth in genauer Nachbildung. Auch hier offenbart sich eine rücksichtslose Wahrheitsliebe, die oft an Stillosigkeit streift.



fig. 18. Chürfüllung vom Zeughaus zu Berlin aus der Zeit vor 1701.

Diese Eigenart tritt am stärksten an den Aufbauten der Attika zu Tage. Zwar die Trophäen zeigen noch vielfach die Formen der Schlußsteine, obgleich sich hier schon manches Kleinliche einmischt. Schwerlich hat Schlüter sie selbst ausgeführt, wenn er ihren Aufbau auch überwacht haben mag. Der Naturalismus wird aber an den großen Bekrönungsgruppen fast zur Spielerei. Namentlich an jenen der

Seitenfaçaden, in welchen Räder, Kanonen, Pulverfässer, Fahnen, auf Stangen aufgestellte, in sich zusammenfallende Rüstungen die große Masse einnehmen oder je zwei gefesselte Sklaven oder fliegende Adler und blasende Glorien die Bekrönung oder den seitlichen Abschluß

bilden. Während nun an der dem Königsschlosse zugewendeten Spreeseite die Bildung der Sklavenköpfe, der stürmisch bewegten Körper, die sicherere Behandlung des Aufbaues Schlüter wenigstens als mitwirkend an den mächtigen Bildwerke vermuthen lassen, ist dies bei den Werken gegen das Kastanienwäldchen schwer zu glauben, da hier die barocke Manier Aufbau und Bildung der Einzelheiten gleich mächtig beherrscht. Etwa Balthasar Permoser oder Georg Friedrich Weyhemyer mögen diese Werke geschaffen haben; letzteren bezeichnet Humbert⁷⁹⁾ ausdrücklich neben Hülot als den Verfertiger.



Fig. 19. Thärfällung vom Zeughaus zu Berlin aus der Zeit nach 1701.

gruppen ist Schlüter's Antheil an jenen über der front gegen den Zeughausplatz, in welchen Mars und Minerva inmitten eines mächtigen Aufbaues von Kriegsmaterial, oberhalb je zweier gefesselter Sklaven, in stürmischer Bewegung thronen. Die Gruppen haben vor den andern voraus, daß sie durch die Gottheiten einen eigentlichen Gipfelpunkt erhielten, daß ihr Aufbau der klarste und

Nicht viel wahrscheinlicher als an den nördlichen und westlichen Krönungs-

wirkungsvollste ist. Die dekorative Meisterschaft an diesen Werken ist groß, aber sie sind eben doch nur Dekorationen. Das übertrieben Pathetische an ihnen weist auf Hulot, den Franzosen.

Lehrreich ist der Vergleich der deutschen Arbeiten mit den vier Statuen und den Reliefgestalten Hulot's am Hauptthor. In diesen dem Triumphthor entlehnten Compositionen offenbart sich der Franzose in der glatteren, stilistischeren, abgeklärteren Kunstweise, der zunächst die naturalistischen Gewaltigkeiten der Deutschen mit Kopfschütteln angesehen haben mag. Bodt selbst scheint aber von der frischen, deutschen Schmucksucht erfaßt worden zu sein, denn sein Schloßthor in Potsdam und sein Berliner Thor in Wesel, bei welchem ihm Hulot als Bildhauer zur Seite stand, zeigen kriegerrische Gruppen, die an Bewegung und Naturalismus über das hinausgehen, was in Paris für kunstgerecht galt und deren Form sich dem Gedankenkreise des Zeughauses anschließt.



In die ersten Jahre von Schlüter's Aufenthalt in Berlin fällt auch die Durchführung seines größten und besten Werkes, der Statue des Großen Kurfürsten. Ihre Ausführung bildete eine Ergänzung von Dandekmann's politischem System der bewußten Fortbildung der von Friedrich Wilhelm dem Staat gegebenen Richtung; sie ist ein Fortschaffen in seinem Geiste. Dieser sollte nun durch die wenigstens im Bilde dauernde Gegenwart des Fürsten veranschaulicht werden.

Die Statue wurde am 2. November 1700 gegossen und zwar wieder durch den Gießer Johann Jacobi aus Homburg v. d. H.⁸⁰) Am 17. fiel der Mantel der Gußform. Alles erschien wohl gerathen. Der Kurfürst kam selbst in das Gießhaus, um das Werk vollendet zu sehen. Es war der Guß selbst eine ganz ungewöhnliche Leistung. Die Zahl großer Broncestatuen war damals noch nicht eine so bedeutende wie heute. Die Bewunderung für den Gießer, welche jene für den Bildhauer fast übertroffen zu haben scheint, war demnach keine ungerechtfertigte. Jacobi's Name wurde gefeiert, sein Bildniß erschien 1709 in einem größeren Kupferstich (Fig. 20) nach einem Bilde J. f. Wenzel's. Er lehnt über einem der von ihm gegossenen

großen Geschütze und weist mit der Rechten auf das Denkmal; andere Kanonen liegen auf dem Boden. Auf der Brust trägt er, ein in Kleidung und Ausdruck gleich vornehmer Mann, eine Medaille



Fig. 20. Bildniß Johann Jacobi's, des Gießers der Statue des Großen Kurfürsten.

mit dem Bilde seines Königs. Er hatte seine Lehrzeit in Paris durchgemacht, war vor 1697 in der Werkstätte des Schweizers Johann Balthasar Keller († 1702)⁸¹⁾ gewesen, der schon 1674 die Girardon'sche Reiterstatue König Ludwig's XIV. für Lyon goß.



Fig. 21. Statue des Großen Kurfürsten zu Berlin.

Gurlitt, Andr. Schüter.

Zweifellos war die Pariser Schulung ein Grund mehr dafür, daß man Jacobi das große Werk anvertraute, da der deutsche Stückgießer Martin Hinze sich geweigert haben soll, die Arbeit zu unternehmen. Die Uebermacht der Pariser Werkstätten macht sich also auch in diesem technischen Unternehmen geltend.



Die Kurfürstenstatue (Fig. 21) geht ihrem formalen Inhalte nach in letzter Linie auf die Statue Mark Aurel's auf dem Kapitol zurück, welche Schlüter auf seiner Reise nach Italien besichtigt haben mochte. Erst nach und nach hatte das klassicistische Bestreben das realistische Empfinden der Bildnerei des 17. Jahrhunderts soweit überwunden, daß das Portrait eines modernen Fürsten in Imperatorenracht wiedergegeben werden konnte.

Die Bildhauer des endenden 16. Jahrhunderts hatten es sich angelegen sein lassen, ihre Reiterdenkmale in der formalen Erscheinung möglichst der Wirklichkeit zu nähern. So schuf Giovanni da Bologna⁸²⁾ seinen Großherzog Cosimo I. im Gewande der Zeit, in der Absicht, den Mann in voller Wahrheit, in geschichtlicher Treue darzustellen. Nur die Größe des Denkmals zeigt eine Steigerung des wirklichen Lebens; in Haltung, Gesichtsausdruck und in den Körperformen offenbart sich das Streben nach Portraitähnlichkeit, nach schlichter Wiedergabe des Eigenartigen am dargestellten Fürsten. Das Mehr, welches die Statue trotzdem bietet, ist unwillkürlich, eine stilistische Beigabe der Zeit, der sich niemand entziehen konnte, ein Opfer, welches man dem Schönheitsgefühl darbot.

In ähnlicher Weise schufen Leone Leoni⁸³⁾, Pietro Tacca⁸⁴⁾ und andere Italiener. Sie alle strebten mehr und mehr aus der Gebundenheit der Umrisslinie heraus zu kommen, welche von Sansovino der italienischen Bildnerei überliefert worden war. Sie hatten zumeist noch eine gewisse Scheu vor Ausladungen, faßten selbst in Broncewerken die Gestalten absichtlich in einen Rahmen zusammen, welcher dem Marmorblocke und seinen engeren Verhältnissen entsprach. Dabei suchten sie nach individueller Einfachheit. Giovanni's Reiterfigur ist zwar sichtlich Donatello's Statue des Gattademala nachgebildet, hat

aber weniger Selbstbewußtsein, weniger herrische Haltung, weniger vom Wesen eines Feldherrn, der die Augen auf sich gelenkt haben will, dafür mehr Unbefangenheit und schlichtes Menschenthum.

Seine Schüler schritten in diesem Stil weiter. Bandini schuf in ähnlicher Weise für Livorno den Ferdinand I., welchem Tacca vier meisterhafte Statuen gefesselter Korsaren beigab, ein Gedanke, den schon Giovanni am Sockel des Denkmals König Heinrich IV. in Paris zur Ausführung gebracht hatte. Die Italiener verlegten in die Gestalten von Roß und Reiter alsbald ein entschiedeneres Leben, flottere Handlung. Tacca's durch die Schwerfälligkeit und fette Fülle des Pferdes, wie durch die Kleinheit und zierliche Portraitähnlichkeit des im Zeitkostüm gehaltenen Reiters ausgezeichnete Statue Philipp's III. in Madrid hielt sich zwar noch an das Vorbild seines Lehrers Giovanni. Aber die kleine Reiterstatue für Philipp IV. von Spanien im National-Museum zu Florenz, die den Fürsten etwa in seinem 16. Lebensjahre darstellt, also um 1670 entstand, ist in der lebhaften Bewegung des Pferdes, in der Wahrheit des Kostüms und der sicheren Haltung des Reiters schon Velasquez's berühmtem Reiterbilde verwandt, in welchem dieser des jungen Fürsten allmächtigen Minister, den Herzog Olivarez, darstellte⁸⁵). Dieselben Gedanken führte Tacca dann (1634.—1640) im Großen für Madrid aus und setzte durch die Kühnheit seines Werkes die Welt in Erstaunen. Denn er stellte sein Pferd nur auf die Hinterfüße und den Schwanz, während Donatello selbst den einzig freien Vorderfuß seines Rosses durch eine Kugel stützen zu müssen geglaubt und erst Giovanni es gewagt hatte, das ruhig schreitende Pferd Cosimo's auf zwei Hufe zu stellen. Ein ähnliches Werk kühneren Entwurfes ist die Reiterstatue, welche der Franzose Hubert Le Soeur für König Karl I. fertigte (1633) und die, auf Charing Croß in London stehend, den Grundgedanken der Werke Tacca's verbunden mit barockem Empfinden zeigt.



Immer noch blieb das Kostüm dasjenige der Zeit; selbst bis in's 18. Jahrhundert hinein erhielt sich die Neigung, in diesem Gewande die Fürsten darzustellen: das prächtige Reiterdenkmal, welches

der 1643 in Brüssel als Sohn eines italienischen Soldaten geborene Gabriel de Grupello dem Kurfürsten Johann Wilhelm zu Düsseldorf 1703—1710 (P)⁸⁶) errichtete, zeigt den Fürsten im Kurhut und in einer Plattenrüstung des 17. Jahrhunderts, also in jener modern historischen Gewandung, welche man auch in der Malerei den zeitgenössischen Herrschern zu verleihen liebte.

Die niederländischen Meister blieben bei der ruhigen Haltung ihrer Reiterbilder. Grupello's Pferd entspricht in hohem Grade jenem des Schlüter, sowohl was die Rasse als was die Haltung betrifft. Das große antike Vorbild des Kaiser Mark Aurel auf dem Kapitol wirkte auf die jüngeren Künstler namentlich seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, seit die Bestrebungen auf Erkenntniß der Alten neue Kraft erhielten, seit ein Athanasius Kircher und Cassiano del Pozzo in Rom wirkten, seit Gio. Pietro Bellori seine Aufnahme antiker Bauwerke herausgab und Pietro Santi Bartoli († 1700) sie in geistvoller, verständnißreicher Weise stach.⁸⁷) Eine ganze Reihe von Kupferwerken entstanden durch die Hand der beiden letztgenannten Meister um die Wende des 17. Jahrhunderts, welche noch Winkelmann dem Studium jener empfahl, die ihren Geschmack an der Antike bilden wollten. Man merkt ihnen den französischen Einfluß namentlich Poussin's an, dessen Bilder Bartoli als Vorbild für viele seiner Stiche benutzte. Und diese Aufnahmen der Römer vervielfältigte der Deutsche Joachim von Sandrart auf's Neue, jener damals berühmte Meister, der mit den Kurfürsten Friedrich Wilhelm und Friedrich III. von Brandenburg die Ehre theilte, Mitglied der berühmten „fruchtbringenden Gesellschaft“ zu sein, des Mittelpunktes der schöngeistigen Bestrebungen jener Zeit. Die Stiche Bartoli's waren also sicher auch in Berlin am Hofe einzusehen. Dort findet man in den Kopien nach den Reliefs der Triumpfbogen, in Medaillons und Friesen jene Formen, in welchen die Niederländer den ächt antiken Stil erblickten. Aber auch die Römer selbst begannen sich auf's Neue in das formale der alten Bilderwerke zu vertiefen.

Den oft lebhaft bewegten Reiterbildern auf altrömischen Reliefs stehen zwei merkwürdige neue Werke zur Seite, welche antiken Fürsten, und deshalb natürlich auch in antikem Kostüm, errichtet wurden: der Kaiser Konstantin der Große, welchen Bernini an dem

einen, und der Karl der Große, welchen Cornacchini an dem anderen Ende der Vorhalle von St. Peter aufstellte. Bernini hatte sich die lebhafteste Bewegung für Roß und Reiter nicht entgehen lassen: er stellte sein Werk vor eine große, in Marmor nachgebildete Stoffverkleidung, um sie als Hochrelief, unabhängig von den statischen Gesetzen der Freibildnerei, behandeln zu können. Sein Roß konnte er nun gewaltig ausgreifen lassen. Dazu biegt der Reiter sich rückwärts, hebt er die freie Linke erstaunt empor. Indem sein Blick sich nach oben richtet, flattert das Gewand wie im Sturm: der Kaiser befindet sich in der Schlacht auf der Milvischen Brücke und erschaut soeben die himmlische Erscheinung! Der Karl der Große ist einfacher gehalten. Auch er hat — ein für jene Zeit verzeihlicher, historischer Fehler, — das Gewand der Imperatoren.



Die volle Ausbildung des klassischen Reiterdenkmales auch für zeitgenössische Fürsten erfolgte erst in der Zeit Ludwig's XIV. Die unter diesem Könige errichteten Denkmale zeigen die Pferde in ruhigem Gange, die Reiter in antikem Kostüm. Die Rüstung, welche so lange der unplastischen Kleidung der Zeit als Hilfsmittel gedient hatte, verschwindet vor der Imperatorenracht, an der nur die Wahrzeichen an Brust und Helm geändert werden. Während die Holländer ihre Fürsten in voller Realität darstellten, suchte die belgisch-französische Kunst eine erhöhte Wirkung. Rubens riß Alles mit sich fort, sein humanistisch geschulter Geist durchtränkte nun auch die Bildnerei.

Für unsere Untersuchung ist ein Werk des Martin Desjardins⁸⁸⁾ von Bedeutung, seine Statue Ludwig's XIV., welche 1686 auf dem Platze des Victoires in Paris aufgestellt wurde, also kurz vor der Zeit, ehe Schlüter den Auftrag erhielt, seinen Großen Kurfürsten zu bilden. Pizler, der vom Juli 1685 bis zum März 1687 in Paris war, zeichnete sie bereits. Jacobi dürfte an ihr den Guß von Reiterstatuen gelernt haben. Damals hatte auch Girardon schon den Auftrag für die 1687 enthüllte Reiterstatue, welche der König auf dem Vendômeplatz errichtete. Ein ähnliches Werk hatte Coysevox schon 1685 in Rennes aufgestellt. Alle diese her-

vorragenden französischen, durchweg von der Schule des Rubens und von Duquesnoy beeinflussten Meister stellten den König in klassischem Gewande als Imperator dar, bemühten sich, seine als erhaben aufgefaßte Gestalt in ruhiger, majestätischer Haltung wiederzugeben, stellten also das Programm auch für die Statue Schlüter's fest. Desjardins' Reiterstatue für Lyon hielt sich in denselben Formen.

Das Nationalmuseum in Brüssel besitzt eine kleine Nachbildung der Statue des Kurfürsten May Emanuel, welche in Brüssel stand, 1694 aber zerstört wurde.⁸⁹⁾ Ganz dieselbe Figur, in Eisen geschnitten, 1717 im Besitz des Arsenaldirektors Titou du Tillet, kam unlängst bei einer Ausstellung in Paris zu Tage.⁹⁰⁾ Dort stellt sie Ludwig XIV. dar und wird für das Werk des Girardon gehalten. Wie Tacca den Velasquez, scheint Girardon sich van Dyk hinsichtlich des Pferdes zum Muster genommen zu haben: der kleine Kopf, der schwere Hals, das fette, von Adern belebte Fell, der runde Leib, die verhältnißmäßig schwachen Beine. Der Reiter aber ist wieder ganz klassisch, im Gewande ganz wie Schlüter's Gestalten. Ebenso ist Coyssevox' großes Reliefbildniß Ludwig's XIV. im Schloß Versailles behandelt, auf dem der König über Feinde hinstrümt, während ein Engel eine Krone über seinem Haupte hält.⁹¹⁾

Der ganze Auftrag, welchen Schlüter für Berlin erhielt, entspricht demnach demjenigen, welcher in Paris und den Niederlanden den Künstlern gestellt wurde. Ludwig's XIV. großer Zeitgenosse und Gegner wurde in der Weise Ludwig's XIV. selbst geehrt. In Haltung und Kleidung stimmen die Werke überein. Eigenthümlich ist Schlüter nur die Kraft künstlerischer Wahrheit und eine gesunde Derbheit, die ein Erbtheil der Niederlande und seines deutschen Grundwesens bildet.



Der Kurfürst sitzt straff auf dem schweren Streitgaul. Die Füße sind weit vorgestreckt, sehr gegen die Regeln der Reitkunst von heute; der Körper ist gerade gehalten, der Kopf wendet sich nach links, die Rechte hält den feldherrnstab, die Linke die Zügel. Der Kopf ist von überraschender Wucht, keineswegs sehr durchgebildet, sondern kräftig in Massen gehalten. Die große Nase, der

befehlende Mund, das in die Weite schauende Auge zeigen einen wahrhaft bedeutenden Fürsten. Es ist lehrreich, dieses Werk mit der Kurfürstenstatue Dufart's im Park zu Charlottenburg zu vergleichen: dort der Mann, hier der Herrscher, dort schlichte Wahrheit, selbst in der der Zeit entsprechend stark gebauschen Kleidung, hier eine gesteigerte Größe, etwas echt Königliches in Haltung und Bewegung. Es ist ein merkwürdiger Schwung in der Figur. So fest der Fürst im Sattel sitzt, er scheint vorwärts zu schweben. Das mächtige Lockenhaar umgiebt das Haupt wie ein Kranz; die kühn geschwungene Nase, das massive Kinn verleihen dem Kopf den Ausdruck selbstbewusster Sicherheit und kühnen Vordringens.

Die Kleidung ist ganz ähnlich jener des Kurfürsten Friedrich III. Auch hier flattert der faltige Mantel über die halbe Brust und den rechten Arm; auch hier ist der Panzer reich geschmückt, zeigt sich die Freude an antiken Waffen, die am Zeughause so herrliche Blüthen zeitigte. Sie erstreckt sich bis auf die mit Blitzbündeln verzierte Satteldecke.

Viel bewundert ist das Pferd, ein gewaltiger Hengst mit feurigem Blick und flatternder Mähne. Die starke Hand des Kurfürsten hält ihn fest im Zügel. Alle Muskeln sind bewegt, die Adern angeschwollen. Jene eigenthümliche Vorbewegung, als ziehe der Gaul Lasten, welche den Pferden an den Statuen der italienischen Renaissance eigen ist und die sich auf die niederländischen übertrug, ist auch diesem Rasse eigen. Aber es ist nicht manierirt, wie die Pferde Tacca's oder Girardon's: Auch das Pferd ist Portrait, aber nicht des einzelnen Individuums, sondern der ganzen Rasse.

So sehr sich auch derjenige, welcher das Werk Schlüter's vollständig würdigen will, von dem Urtheile der auf ihn folgenden rationalistischen Aesthetik frei machen muß, so sehr wird man das Wort ihres Führers Lessing doch als zutreffend anerkennen, welcher über das Pferd des Großen Kurfürsten sagt:

„Ihr bleibet vor Verwundrung stehn
Und zweifelt doch an meinem Leben?
Laßt meinen Reiter mir die Ferse geben:
So sollt ihr sehn!“



Beim Aufbau des Sockels halfen Schlüter einige andere Bildhauer. Man sieht noch heute deutlich, daß ursprünglich eine viel schlichtere Gestaltung desselben ausgeführt worden war, daß er eine Nachbildung jenes Sockels sein sollte, der den Mark Aurel trägt, also von Michel-Angelo's oft verwendetem Entwurf. Nur waren vier bescheidene Konsolen zur Verstärkung des schlanken Aufbaues angeordnet. Auf diesem schlichten Postamente stand das Denkmal mehrere Jahre. Es wurde 1703 aufgerichtet und erst am 6. März 1708 goß Jacobi einen der vier Sklaven des Sockels.⁹²⁾ Diese Jahreszahl ist sehr bemerkenswerth. Erst nach Schlüter's Sturz fertigten andere Bildhauer den Sockel unter sein Reiterdenkmal. Ob das barocke Mehr durch die stark geschwungenen Akanthusblätter, welche den ursprünglichen Konsolen nachträglich angefügt wurden, ob die Sklaven überhaupt im Sinne Schlüter's waren, vermag ich nicht zu entscheiden, doch ist es nicht wahrscheinlich. Formal entsprechen sie den Attikafiguren an der Lustgartenseite des Zeughauses, die ja auch nicht nach Schlüter's Plane sind. Nicolai nennt als ihre Verfertiger die Bildhauer Baker, Brückner, Henzi und Nahl, König dagegen Barfer, Nael, Herfort und Hinski. Der Gedanke, den Sockel des Denkmals mit Gestalten Gefesselter zu umgeben, war kein neuer. Er war fast Regel für einen kriegerischen und siegreichen Fürsten. Auch Broebes verwendete sie an seiner 1682 gezeichneten Skizze eines Denkmals. Der künstlerische Werth der Sklaven steht keineswegs auf der Höhe der Reiterstatue. Die Bewegungen sind auch hier übertrieben, die Muskeln aufgedunsen, die Hautfläche ist glatter. Sie stehen in ihrer Behandlung süddeutschen Arbeiten näher als niederländischen. Aber sie sind tüchtige Leistungen, welche von großer Handfertigkeit und unbesorgter Sicherheit in der Anatomie zeugen. Als dekorative Werke, und solche sollen sie ja nur sein, erfüllen sie meisterhaft ihren Zweck.

Das Modell zur Statue des Großen Kurfürsten im königlichen Museum⁹³⁾ ist noch in Betracht zu ziehen. Es fragt sich, ob es den nicht genau eingehaltenen Entwurf darstelle oder eine spätere in den Formen etwas abweichende Kopie. Ich glaube das letztere. Denn sonst könnte auf dem Sockel nicht die Jahreszahl der Aufstellung des Reiters sich befinden. Das Modell zeigt alle Eigenthümlichkeiten der süddeutschen barockeren Schule. Man vergleiche

den Kopf des Pferdes an der Statue mit jenem der Stuck-Pferde in der großen Gallerie des Schlosses, um an der übertrieben stark gebildeten Ramsnase zu erkennen, daß das Pferd des Modelles jenen Bildhauern angehört, die nach Schlüter's Sturz maßgebend wurden. Es scheint dieses Modell daher mehr den Vorschlag des Meisters der Sockelfiguren zur Abänderung des ganzen Aufbaues darzustellen.



Fig. 22. Relief vom Denkmal des Großen Kurfürsten in Berlin.

Echt Schlüterisch sind die zum ursprünglichen Sockel gehörigen kleinen Reliefs (Fig. 22 u. 23) an den Seiten des Denkmals und ist die ältere Architektur desselben. Erstere bewegt, durchaus malerisch und, nach König, wirklich vom Maler Wenzel entworfen, nicht eben sehr fein in der Durchbildung, zeigen jene flüssige, figurenreiche Komposition, welche in Schlüter's kleineren Werken sich vielfach dar-

stellt. Die rundlichen Frauenköpfe, die kräftige Bewegung der in vollen Formen gehaltenen Leiber mahnt in hohem Grade an ähnliche Werke des Arthus Quelljin; die Verwandtschaft beider Meister tritt in diesen kleinen, skizzenhaften Arbeiten am schlagendsten zu Tage.

Die Brücke, auf der die Statue steht, war ein damals neues

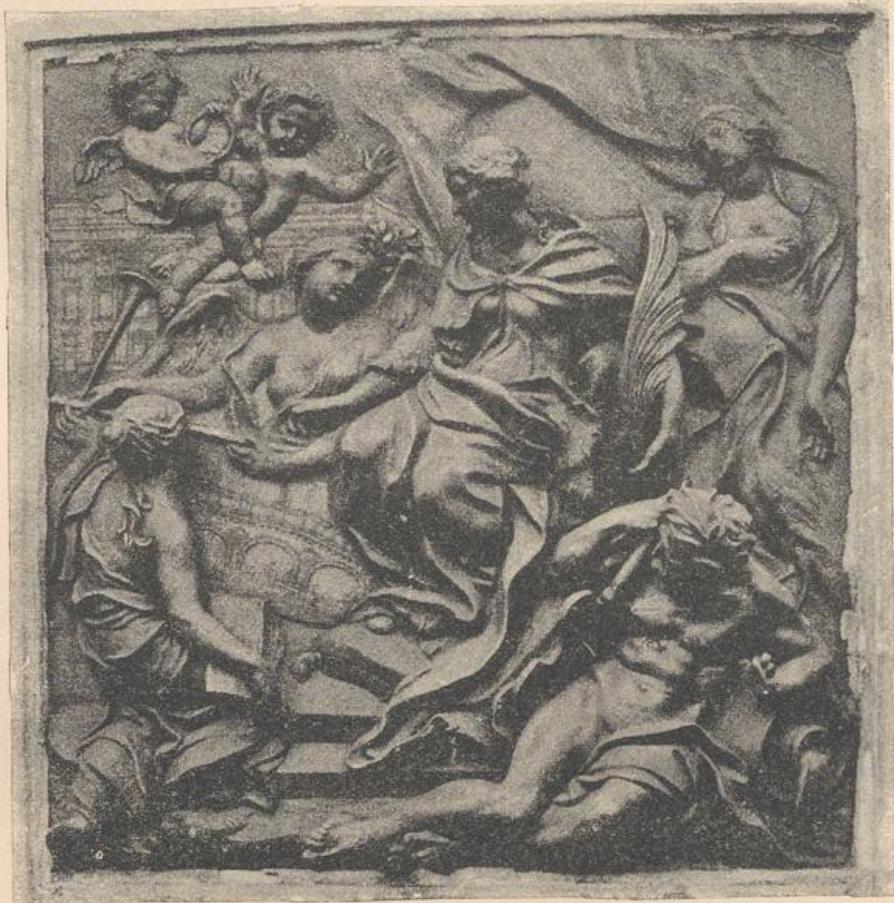


Fig. 23. Relief vom Denkmal des Großen Kurfürsten zu Berlin.

Werk. Als ihre Erbauer werden Nering und der französische Ingenieur Louis Cayart genannt, von welchem auch die französische Kirche erbaut ist. Diese gilt als Nachbildung jener zu Charenton, ist es aber nur insofern, als sie mit dem berühmten Bau des Desbrosse den protestantischen Charakter gemein hat. Aber es wird somit doch angedeutet, daß auch Cayart der klassicistischen Schule Frankreichs

angehörte, die mit der Austreibung der Hugenotten Norddeutschland eroberte. Die Brücke aber, welche damals über das uns heute verständliche Maaß hinaus als außerordentliches Werk gefeiert wurde, schmückte Weyhenmeyer mit Statuen von Flußgöttern. Von diesem dürften auch die schönen, barocken Kartuschen an den Pfeilern sein. Schlüter's Antheil am Bau ist nicht erwiesen, auch zweifelhaft, wenn man die Darstellung der Brücke auf einem der Sockel-Reliefs betrachtet, welche trotz ihrer Flüchtigkeit noch eine ältere Form des Entwurfes erkennen läßt.



Ein weiteres Bildwerk Schlüter's ist die Kanzel der Marienkirche (1703). Der Meister vollführte hier ein technisch kühnes Stück: Er unterfuhr einen der Pfeiler der gothischen Hallenkirche mit einem Bündel von vier jonischen Säulen. Das war ein deutscher Kunststark durchaus entsprechendes Vorgehen: Solche Säulenbündel findet man unter Erkern, an den Choren und Balkonen von Wohnhäusern in ganz Norddeutschland. Das Gebälk über diesen bildet zugleich, sich weit vorkröpfend, die Schalldecke der Kanzel, welche vor der Säulengruppe schwebt. Getragen wird der Körper des Predigtstuhles scheinbar durch zwei Engel, welche mit leichter Geberde zwei Wagenfedern ähnlich gebildete Konsolen halten; auf diesen ruht scheinbar die schwere Masse. Der Gedanke, Engel zum Träger der Kanzel zu machen, war in deutsch-protestantischen Kirchen nicht neu; die gewählte Form ist würdiger, als daß, wie wohl anderwärts, der Engel den Herrn Pfarrer auf dem Kopf balancirt. Jene Konsolenfedern aber stammen von der Tribuna Bernini's in St. Peter; dort halten vier Kirchenväter den Stuhl des Apostelfürsten in gleicher Weise empor. Der sachliche Unterschied besteht nur darin, daß Bernini's Formen den statischen Bedingungen etwas mehr entsprechen und daß seine Heiligen durch ihre kolossale Größe und ihren hohen Standort aus dem Kreise des Realismus mehr herausgezogen sind, während Schlüter's Engel fast mitten in der Gemeinde stehen, hierin jenen in Holz geschnittenen Engelsgestalten gleichend, welche in belgischen Kirchen jener Zeit Beichtstühle und Chorschranken zieren. Diejenigen der Michaelskirche zu Löwen und

der Jesuitenkirche zu Antwerpen seien vorzugsweise der Vergleichung empfohlen, namentlich aber die etwa gleichzeitigen Kanzeln der Notre Dame in Antwerpen (1713), ein Werk des Michel van der

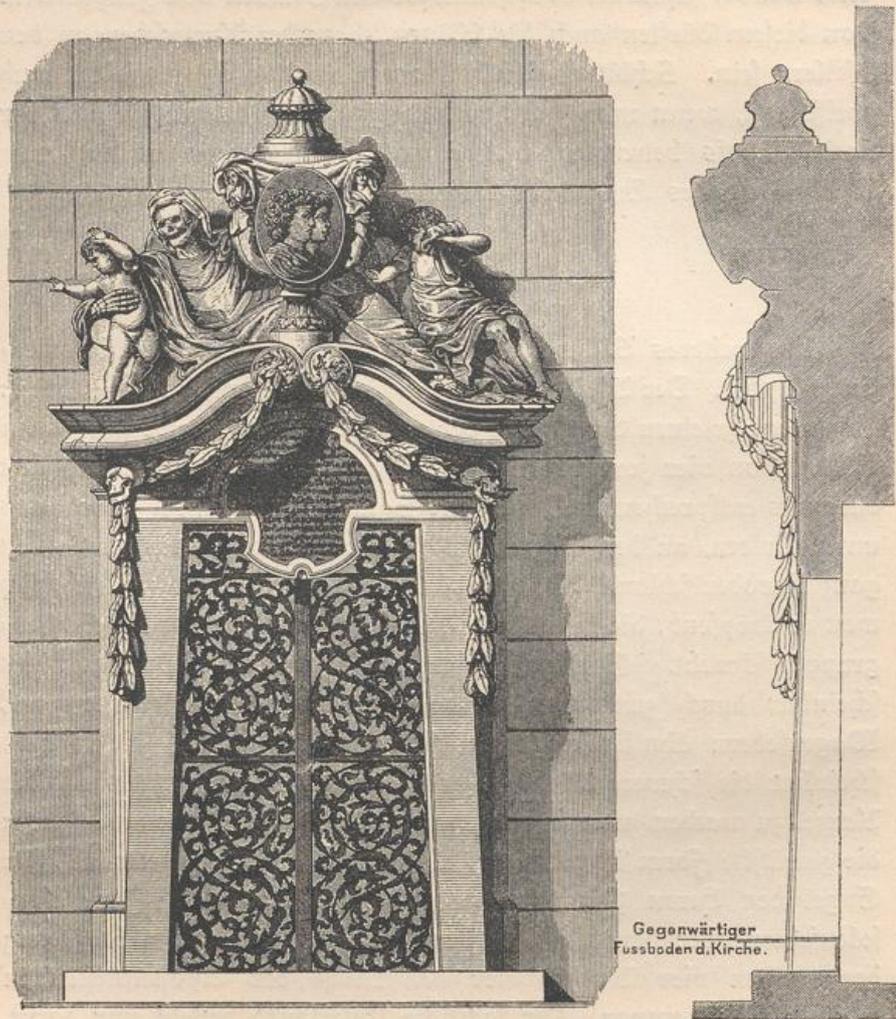


Fig. 24. Das Männlich'sche Grabdenkmal zu Berlin.

Doorts, und der S. Michel und S. Gudule zu Brüssel, welche Henri François Verbruggen arbeitete, wie die etwas späteren der S. Gertrude zu Nivelles und Notre Dame zu Brügge⁹⁴), Werke von mit den Jahrzehnten steigendem Naturalismus aber von einer Formgebung, welche überall die geistige Verwandtschaft der belgischen Schule mit Schlüter bekundet.

An die belgischen Werke mahnt auch der überschwängliche Aufbau von körperlichen und gemalten Wolken, fliegenden Engeln, Sonnenstrahlen u. s. w., welcher auf der Schalldecke in etwas krauser Fülle sich erhebt. Schön dagegen ist die Eintheilung des Körpers der Kanzel selbst, deren Flachbilder in geometrischen, vielfach verkröpften Rahmen und zwischen eigenartig gestalteten Konsolen angebracht und ganz in der Weise der Tafeln am Reiterdenkmal behandelt sind. Für jene Engel, deren einer aufweisend zur Kanzel als zur Stätte des Gotteswortes deutet, während der andere mit auf die Brust gedrückter Rechten und aufwärts gehobenem Blick den Glauben verkündet, kann man in der Behandlung der Gewänder, der Flügel wie des Fleisches die vollkommenen Gegenstücke in niederländischen Stichen mehrfach finden; freilich brachte auch Italien manches Verwandte, ist namentlich im Kreise Bernini's derselbe Gedankenkreis ausgebildet worden. Aber der Ursprung der ganzen Richtung ist mehr an der Schelde als an der Tiber zu suchen.



Unter den kleineren Werken Schlüter's nimmt das Männlich'sche Grabmal in der St. Nikolaiirche vom Jahre 1700 eine hervorragende Stellung ein (Fig. 24).⁹⁵⁾ Daniel Männlich war Hofgoldschmied des Kurfürsten gewesen und mochte bei der Vorliebe des Kurfürsten für bedeutende Tafelausstattung reiche künstlerische Aufgaben ausgeführt haben. Jedenfalls zeigt sein Erbbegräbniß, daß er ein wohlhabender Mann war. Dasselbe befindet sich unter der Orgelbühne und ist sehr schlecht beleuchtet; es besteht aus einem Thor mit schräg gestellten Gewändepfosten, einem mächtigen Schlußstein mit der Inschrifttafel, aufgerollten Verdachungen in kräftigen Barockprofilen; über der Mitte erhebt sich eine trefflich modellirte Urne, deren Hauptschmuck Reliefbildnisse Männlich's und seiner Gemahlin sind. In der feinen, geistvollen, lebendigen Behandlung dieser erhebt sich Schlüter auf die Höhe des Kurfürstendenkmales. Ueber den Verdachungen sieht man den nach links liegenden Tod, der in hastiger Bewegung ein schreiendes und sich sträubendes Kind erfaßt, während rechts ein weinender Genius sitzt. Der Tod

ist nicht eigentlich als Gerippe, sondern eher als Muskelfigur dargestellt. Der künstlerische Werth der Bildhauerei liegt in der Lebendigkeit der Handlung. Das Grausen des Todes ist mit jener

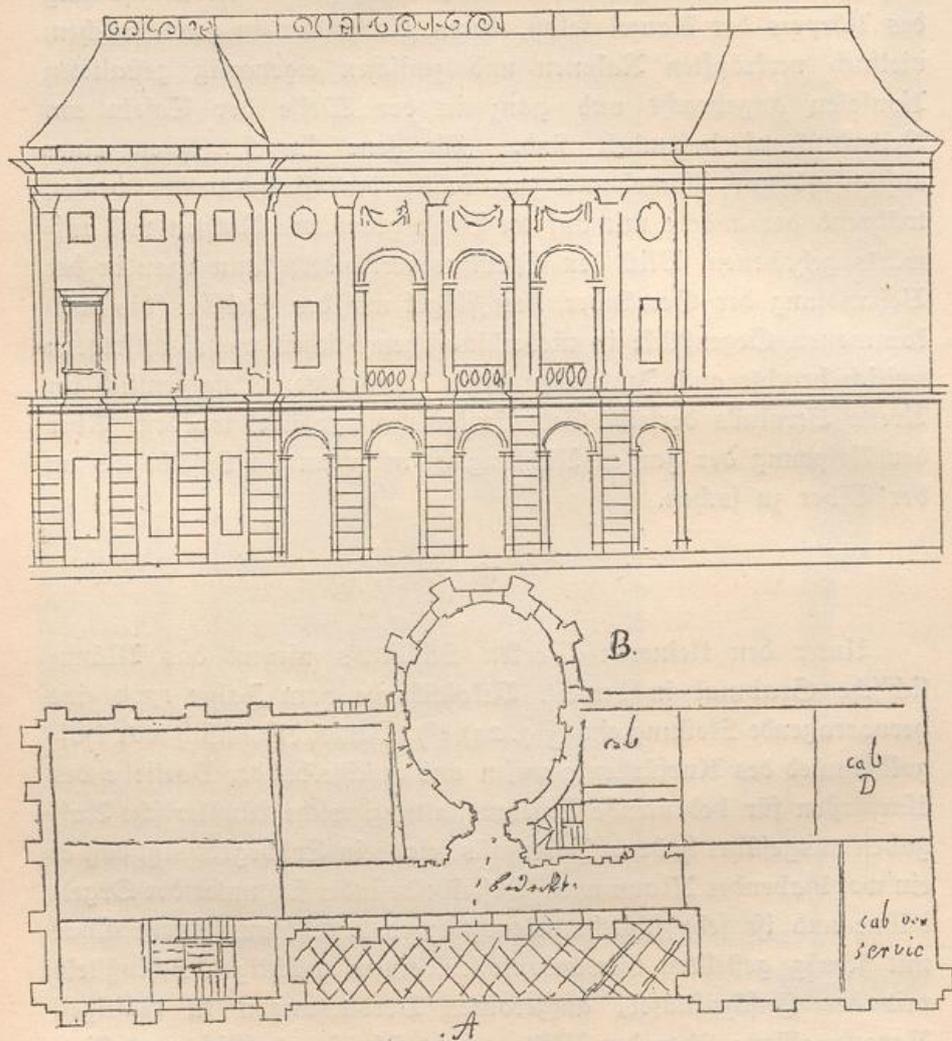


fig. 25. Schloß Charlottenburg. Nach Pötzler's Skizze von 1701.

unerbittlichen Wahrheit wiedergegeben, welche in den Kriegerköpfen sich geltend macht. Die Kinderfiguren sind minder glücklich. Der Gedanke zeigt den Einfluß der Italiener, namentlich Bernini's. Die Papstgräber des großen römischen Meisters hatten den Tod zwar keineswegs zuerst handelnd in die Bildhauerei eingeführt, aber

doch durch ihre Bedeutung dem Knochenmanne eine Heimstätte in der Kunst geschaffen. Hier erscheint die grausige Gestalt wieder, die der zwischen überschäumender Lebenslust und heilsamer Zerknirschung schwankenden Zeit ein so willkommenes Gegenstück zu der sonst herrschenden Ueberfeinerung, der geistigen Feinschmeckerei war.



Eine nicht beglaubigte Nachricht hat Schlüter als den ersten Erbauer des Schlosses Charlottenburg bezeichnet. Der Kurfürst hatte

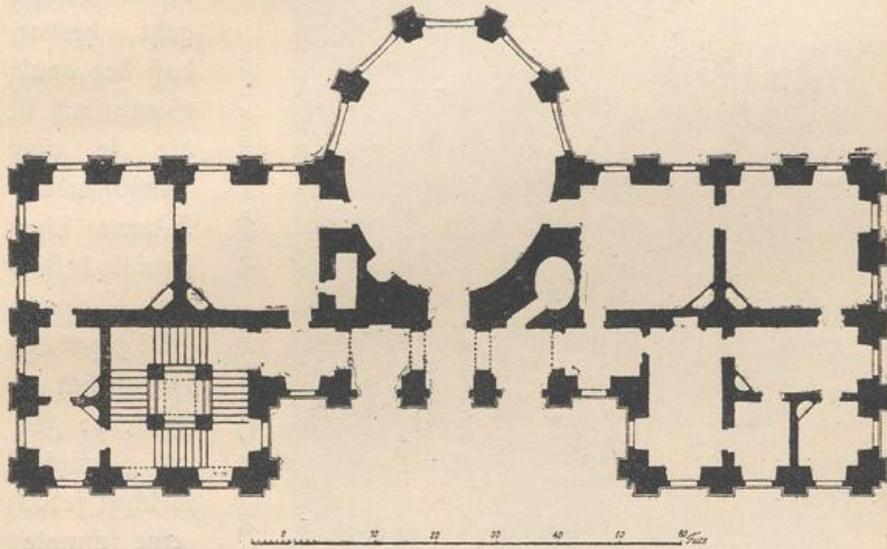


Fig. 26. Schloß Charlottenburg. Nach dem Plane Nering's. (?)

1694 das Schloß Liezen bei Berlin, welches seiner Gattin gelegentlich einer Spazierfahrt gefallen hatte, von seinem Oberhofmarschall von Dobrzynski gekauft. Das alte Landhaus, welches der Vorbesitzer dort hatte erbauen lassen, sollte durch eine größere Anlage ersetzt werden. Am 11. Juli 1696 fand die Einweihung derselben statt. Doch war der Bau damals, wie die Mutter der Kurfürstin Sophie Charlotte, Kurfürstin Sophie, schrieb, erst halb fertig.⁹⁶⁾

Das Skizzenbuch des Weissenfeller Architekten Pitzler, welcher seine Zeichnungen vom Schlosse 1701 fertigte, zeigt uns jene ältere Gestalt (fig. 25). Eine zweite genauere Darstellung desselben Bau-

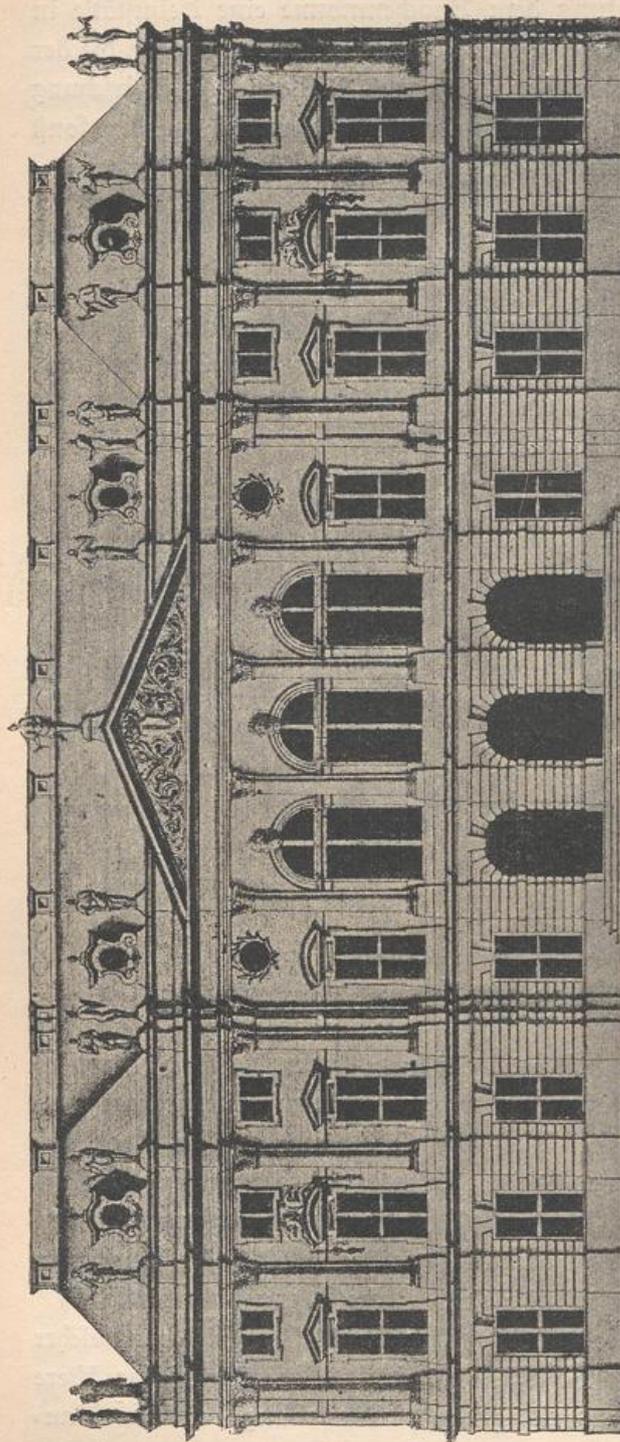


fig. 27. Das Schloß zu Charlottenburg. Hofansicht nach altem Plane.

zustandes giebt unsere
 unsere
 fig. 26.⁹⁷) Die dazu gehörige façade (fig. 27)⁹⁸) trägt noch das Kurwappen, entstand also vor 1701. Aus diesen Plänen geht hervor, daß der ovale Gartensaal u. die je zwei anstoßenden Räume schon damals bestanden, ebenso zwei gegen den Hof zu sich erstreckende flügel, zwischen welchen jedoch eine schmale Halle an Stelle des jetzigen Rundsaales sich befand. Die Treppe lag im linken flügel u. fehlte 1701 nach Pitzler's Angabe noch. Die Architektur des Baues entspricht der

heute erhaltenen: Es sind auf hohen Wandstreifen im gequadrerten Erdgeschoße für die obere Stockwerke Halbsäulen aufgestellt. Zwischen diesen findet sich eine Fensterordnung, welche mit der an der Nordostseite des zweiten Hofes im Berliner Schloß eng verwandt ist. Die alte Gestaltung der Hofassade ergab ein Arkadensystem im Erdgeschoß; ein breiter Giebel zog sich über den entsprechenden drei Halbsäulen hin; zwischen diesen und dem Flügel blieb je eine Fensterachse, bei welcher das Mezzanin in Gestalt der Ochsenaugen ausgebildet war.

Besonders merkwürdig ist die Architektur an der Gartenterrasse durch die eigenthümlichen konkaven Interkolumnien zwischen den Halbsäulen des ovalen Saales, eine eigenwillige Form, die mir nur in Berlin vorgekommen ist. Der Entwurf ist ein rühmlich durchgeführt, aber keineswegs ein geistreicher. Der Meister zeigt sich in der Technik des Zeichnens, in der Behandlung der Einzelheiten als ein von Holland beeinflusster Deutscher.

Es ist schwer anzunehmen, daß diesen 1696 schon eingeweihten Bau Schlüter entworfen habe. Vielmehr weist die Haltung der Originalzeichnungen auf Nering als den Verfasser hin. Andere Pläne zur Fortgestaltung des Baues lieferte Broebes. Es bestand nach diesen die Absicht, eine Freitreppe vor die Hofassade zu legen und so das Gebäude dem Lusthaus im großen Garten zu Dresden nahe zu führen, welches seit 1678 der Architekt Starke als eine der ersten Festbauten dieser Art in Deutschland errichtet hatte. Gleich ihm sollte Charlottenburg nur für den Tagesaufenthalt dienen, mehr ein Lusthaus als ein Wohngebäude sein.⁹⁹⁾

Die ältere Zimmereintheilung ist noch heute an der Gestaltung der Stuckdecken erkenntlich, einer Gestaltung in den Formen der italienisch-deutschen Schule, welche Schlüter's Mitwirkung ausschließt. Nach den Inschriften malte Terwesten 1698 die Decken aus.¹⁰⁰⁾ Der „halbfertige“ Zustand, in welchem das Schloß 1696 sich befand, kann also nicht die Folge des Umbaus gewesen sein, welche Schlüter geleitet haben soll.

Diese Stuckdecken stammen vielmehr aus der Zeit vor der „Halbfertig“-Stellung. Die ziemlich nüchterne Abtheilung der Felder, die lang gesederten Akanthusranken, die gedunsenen Kindergestalten und die ganze, künstlerisch bescheidene Haltung der Decken verbieten, sie Schlüter zuzuweisen. Ebenso verkünden die Thürgewände in den

beiden an den Ovalsaal anstoßenden Räumen, ferner die Thüre zum ovalen Saal des Obergeschosses die ziemlich unbeholfene Hand eines deutschen Künstlers. Das Wappen und die Monogramme Sophie Charlotten's beweisen aber, daß diese Theile der Zeit der Kurfürstin selbst, und nicht etwa dem Hause des Vorbesitzers, des Herrn von Dobrzynski zugehören. Jene Stukkaturen sind Mittelgut norditalienischer und süddeutscher Gypser. Eng verwandte Formen wiederholen sich im Schloß Köpenik und an Hunderten von Bauwerken aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von den Alpen bis an die Nordsee.

Neben den Haupträumen reihen sich im rechten Flügel noch eine Anzahl kleinere Kabinete an, welche der Kurfürstin wohl ursprünglich zur Wohnung dienten. Es ist bezeichnend für die geistvolle, im Leben der Zeit fortschreitende Frau, daß sie sich, wie die Maintenon, aus den großen Sälen in zierliche, traulichere Zimmer, also aus der repräsentativen Gesellschaft in zum Plaudern geschaffene Räume zurückzog. Die Stuckdecken sind hier und in den Nebenräumen des Obergeschosses dieselben, wie in den Sälen. Auch hier ist Schlüter's Mitwirkung ausgeschlossen oder doch von derselben nichts zu sehen.



Das Ergebnis der Untersuchung ist demnach, daß Schlüter's entwerfende Hand an Theilen des Grundrisses und der Fassade des Mittelbaues vom Charlottenburger Schloß nicht gesucht werden darf, und daß man auch im Inneren, welches seit 1701 eine völlige Aenderung der Eintheilung erfuhr, mit größter Vorsicht zu verfahren hat, wenn man nach Werken seiner Erfindung forschen will. Dohme hat mit wenig Ausnahmen wohl Recht, wenn er sagt, daß die Schilderhäuser, welche zugleich die Pfeiler des Gitterthores vor dem Ehrenhofe bilden, Schlüter's bildende Hand allein noch erkennen lassen. Sie weisen im Fries ihrer Kranzgesimse kleine Köpfe sterbender Krieger auf, welche die Meisterhand deutlich, namentlich im Gegensatz zu den schwachen Skulpturen am Schlosse selbst verkünden.

Jene Theile der Fassade aber zeigen eine geradezu überraschende Verwandtschaft mit dem Palais Krasiński in Warschau.

Zunächst ist beiden die bei der Beschreibung jenes Baues als niederländisch erkannte Gliederung des Erdgeschosses durch gequaderte Wandstreifen gemeinsam. Die Architektur war einfach. Die acht holländischen Kranzgehänge, welche Pitzler skizzirte, Eosander aber entfernte, weisen auf das Rathhaus zu Amsterdam. Diese Formen treten in den älteren Darstellungen des Schlosses noch mehr hervor als in seiner heutigen Form.

Trotzdem kann Schlüter entschieden nicht, wie Nicolai angiebt, Charlottenburg entworfen haben; vielmehr weist Alles auf Nering hin. Nach einer chronikalischen Notiz¹⁰¹⁾ soll er die vorbereitenden Arbeiten für den Schloßbau gefertigt haben. Sein Plan für die Berliner Parochialkirche, wie er sich im Stich¹⁰²⁾ und in Handzeichnung¹⁰³⁾ erhielt, zeigt merkwürdige Uebereinstimmung mit Charlottenburg, namentlich jene konkaven Interkolumnien. Die Formensprache widerstreitet nicht dem, was an den mit Sicherheit Nering nachzuweisenden Bauten zu finden ist, ja gewisse Aehnlichkeiten mit der Säulenhalle des Hofes im Berliner Schloß und mit anderen Werken lassen mich vermuthen, daß in diesen etwas weit-spürigen Detaillirungen, in dieser etwas derben Formenbehandlung Nering's Hand zu erkennen sei, nicht aber in den feinen Profilen des Fürstenhauses und anderer Berliner Gebäude jener Zeit.



Auch bei der Anlage des Parkes kann an eine Mitwirkung Schlüter's kaum gedacht werden.

Die Pläne für diesen soll André Lenôtre, der berühmte Gartenbaumeister von Versailles, Marly und der Tuileries, entworfen und an seiner Stelle ein aus Paris verschriebener Gärtner, Simon Godeau, die Anlage ausgeführt haben. Dieser 1632 geborene Gartenkünstler wurde 1711 wegen ungebührlichen Benehmens entlassen. Aber schon 1701 konnte Pitzler die Gartenanlage anscheinend nach der Natur skizziren. Bereits war in Deutschland die zierlichere Art der holländisch-deutschen Gärten in Mißachtung gerathen; ja, selbst jene Italiens schätzte man nicht mehr wie früher. „Ihre Schmuckart ist kindlich, sagt im Jahre 1699 von dieser ein geistvoller Reisender, Beaujeu,¹⁰⁴⁾ ohne Größe und Erhaben-

heit: Man sieht nichts als sehr gewöhnliche Erfindung in ihren Wasserkünsten, einzelne Wasserampeln, Satyrenstatuen, welche der Wind auf dem Horn blasen macht, und andere Ubernheiten, die gut genug sind, Kinder und Bürgersleute zu unterhalten. Nichts erreicht jene schönen und so berühmten Aussichtspunkte, welche dem in sie gelegten Gedanken entsprechen, oder nähert sich jener Klarheit, Größe und Erhabenheit, welche man in den schönen Gärten Frankreichs findet." Und Lenôtre konnte schon auf die Zustimmung fast der ganzen höfischen Welt rechnen, als er bei seiner Rückkehr aus Italien seinem Könige sagte, es gäbe nichts auf dem Erdenrunde, was dem Garten der Tuileries zu vergleichen sei oder sich ihm nur nähere.

Beaujeu dürfte etwa die Ansichten der Königin ausgesprochen haben, welche nicht minder geneigt war, die Ueberlegenheit der französischen Kunst anzuerkennen als er, und von dort sich Rath zu holen. Ueber den Plan, welchen der Architekt Cosander von Göthe später vom Parke stechen ließ, schrieb Liselotte aus Paris am 27. Nov. 1704: „Ich habe den Plan von der lieben Königin Garten gesehen, so recht schön sein muß, und die Schiffe vorbey zu fahren sehen, muß sehr divertissant sein.“¹⁰⁵⁾ Er erinnert sie an den Park zu Choisy le Roi, den damals Mlle. de Montpensier an der Seine anlegte.¹⁰⁶⁾ Sieht man so am Hofe der Kurfürstin französisches Wesen vorwalten, so kann man schwerlich glauben, daß Schlüter der Mann nach ihrem Geschmack gewesen sei. Gerade das, was wir an ihm verehren, die breite Kraft, das sichere Losgehen auf das Ziel, mußten dem Hof der Fürstin widerstehen. Seine Kunst war zu würdevoll, um nicht als schwülstig, zu eigenartig, um als durchgebildet, zu kräftig, um als anmuthig zu gelten. Namentlich aber fehlte ihm das, was in Paris schon das Wesen der Baukunst auszumachen begann: die strenge palladianische Schulung, die Befähigung, seine Gedanken in jene Formengesetze zu pressen, nach welchen man die Erzeugnisse der Baukunst mit Unnachsichtigkeit zu richten liebte, seit Francois Blondel an der Pariser Bauakademie das höchste Kunstamt geführt hatte, seine Schule die herrschende in weiten Kreisen geworden war.



Gerade zu jener Zeit hatte es ja den Anschein, als werde der Klassicismus der Franzosen endgültig die barocken Neigungen der Deutschen und Italiener überwinden.

Die Kurfürstin huldigte dieser Richtung. Ihr zur Seite stand jener Künstler, den sie selbst als ihr „Drakel“ bezeichnete, „an welches sie sich in allen Baufragen wende“: Eosander von Göthe. Auch dieser rühmt sich in der bei seinem späteren Schwiegervater Merian in Frankfurt a. M. erscheinenden Zeitschrift *Theatrum Europaeum*,¹⁰⁷⁾ daß er den Garten entworfen habe. Thatsächlich werden auch Aenderungen des alten, von Pizler skizzirten Planes durch Eosander unternommen worden sein, seit das Schloß selbst eine immer größere Ausdehnung erhielt.

Johann Friedrich Eosander¹⁰⁸⁾ war 1670 in Riga als der Sohn eines schwedischen General-Quartiermeisters geboren und hatte später von einem Verwandten den Namen „von Göthe“ geerbt. Friedrich III. soll ihn nach Italien und Frankreich zu seiner Ausbildung geschickt haben. In Berlin hatte er schnell sein Glück gemacht: 1699 zum Kapitain zu Fuß und Hofarchitekten ernannt, schwang er sich 1702 zum General-Quartiermeister-Lieutenant und ersten Baudirektor empor. Seine Erfolge als Festdekorateur hatten ihm dieses Aufsteigen erleichtert. Eosander war Soldat und Diplomat, als Schwede gut verwendbar zu Missionen an König Karl XII.; er war ein Hofmann jener Zeit, ein ächter Landsmann und Geistesgenosse Patkul's, ohne feste Grundsätze, ohne jenen Halt, welchen inniges Zugehören zu einem Volke verleiht, ein Mann ohne Heimath, den der Drang nach Bethätigung und die Hoffnung auf Fürstengunst von Hof zu Hof trieb, ein berechnender Kopf, der die Dinge an sich herankommen ließ und doch schließlich seiner Leidenschaft erlag: dem unseligen Goldmachen! Wie im Leben, so war er in seiner Kunst schwankend. Seine Bauten zeigen den Einfluß der Schulen, denen er sich auf seinen Reisen näherte. Es giebt wenig Meister jener Zeit von so geringer stilistischer Individualität, aber es giebt auch wenige, die sich geschickter den Verhältnissen einordneten. Eosander ist einer der ersten Empiriker in der Baukunst, ein Hofmann, der in allen Sätteln, auch jenen der Kunst, gerecht war.

Eosander's Einfluß scheint aber nicht nur beim Entwurf des Gartens von Charlottenburg, sondern auch bei dem Erweiterungs-

bau des Schlosses selbst, welcher nun begonnen wurde, sich entscheidend geltend gemacht zu haben. Wir besitzen einen Kupferstich, in welchem Eosander seinen Vorschlag für Vergrößerung von Charlottenburg darlegt.¹⁰⁹⁾ Er ist fast ganz zur Ausführung gelangt. Aber es besteht als Gegenentwurf eine für Charlottenburg bestimmte, riesige Plananlage von dem berühmten fränkischen Architekten Paul Decker, welche unmittelbar unter Schlüter's Einfluß entstanden sein muß. Decker hat diesen Plan, dem es an Wiederholungen des Münzthurmes, an grotesken Skulpturen, an allen Prunkmitteln des deutschen Barockstiles nicht fehlt, ebenfalls in Kupfer gestochen, ohne seine Bestimmung zu nennen,¹¹⁰⁾ und nach Schlüter's Tod herausgegeben. Der alte Schloßbau wäre durch ihn völlig verdrängt und an seine Stelle ein Prunkbau getreten, ähnlich jenem, dessen Vorhof im Dresdner Zwinger uns vor Augen tritt. Entstand dieser Plan, wie jener des Eosander, um 1701 — und dies ist durchaus wahrscheinlich — so ist wohl anzunehmen, daß der damals 24jährige Decker nicht der alleinige Verfertiger des Riesenwerkes gewesen sei, daß vielmehr sein Lehrer, und der war Schlüter, die Hand im Spiele hatte.

Einen Grundriß, welcher das Schloß in seinem Zustande vom September 1704 darstellt, giebt uns wieder Pitzler's Skizzenbuch.¹¹¹⁾ Noch ist die Hoffaçade die alte, noch fehlt der von Eosander errichtete Kuppelthurm mit den Rundsälen in beiden Geschossen. Dagegen sind die längeren Flügel zu Seiten des Hofes und gegen den Garten zu fertig oder im Bau. Dazu sind einige Bemerkungen im *Theatrum Europaeum* noch zu erwähnen. Eosander erzählt dort,¹¹²⁾ der Bau sei klein angefangen worden und habe nur für den Aufenthalt am Tage und bei gutem Wetter dienen sollen; erst später habe die Fürstin sich entschlossen, dauernd dort Wohnung zu nehmen; der Plan des ersten Architekten habe ihr nicht mehr gefallen und Eosander den Auftrag erhalten, den »Corps de logis« mit den getrennt errichteten »Officen« zu verbinden; die Außenarchitektur habe Eosander „zierlich und dem Ansehen angenehm“ umgebildet. Es bestanden also seit 1701 Officen, Seitenbauten, die in Eosander's Architektur aufgingen.

Wieder ist es Broebes,¹¹³⁾ der uns den damaligen Bauzustand richtig darstellt, jene einstöckigen, sieben Achsen langen Anbauten und

die sich vorstreckenden Flügel rechts und links vom Hof. Dahinter mögen einzelne der Gartensäle schon damals selbstständig entstanden sein, deren hohe Gewölbe bewirkten, daß Eosander fast das ganze Obergeschosß der Flügel opferte. Er versah es mit blinden Fenstern, deren obere Theile die niederen Dienerzimmer erhellen. Man kann nicht annehmen, daß er aus freien Stücken diese Form gewählt habe.

In den älteren Schloßtheilen also wie in den Gartensälen wird man Schlüter's Hand bei der Innendekoration zu suchen haben. Ferner kann er bei der Ausschmückung der runden Säle unter der Kuppel beschäftigt gewesen sein. Die frühestens 1704 gemalten Kindergestalten auf dem Gesimse des Rittersaales im Berliner Schloß¹¹⁴⁾ halten einen Grundriß in Händen, der den heutigen Zustand des Schlosses mit diesen Sälen zuerst zur Darstellung bringt.



Die Besichtigung des Schlosses lehrt, daß dessen Ausstattung von verschiedenen Meistern stammt. Also auch von dieser muß man annehmen, daß sie nicht in einer Hand lag, sondern daß die Kurfürstin wie ihr Gemahl die Künstler für jedes Werk berief, welche ihr am geeignetsten schienen. Daher ist es auch unmöglich, deren Leistung völlig zu trennen, zumal gleiche stilistische Richtung Nahestehende zu gemeinsamem Wirken verband. Die Schule von Versailles, welche Bodt nach einigen in Dresden erhaltenen Detailblättern¹¹⁵⁾ auch hier schon vertreten zu haben scheint, tritt mit der strengeren holländisch-englischen Richtung, welche in dem Holzschnitzer King und dem Maler A. Schoonjans feinsinnige Vertreter fand, in Verbindung und der barockeren Kunst entgegen, welche namentlich in dem Maler Cockzie und in Schlüter sichtbar wird.

Ein Epigramm auf die Einweihung des Charlottenburger Schlosses, welches die Kurfürstin ihrer Base Orléans zusendete,¹¹⁶⁾ sagt:

„Italiens kluger Geist, der hat mich ausgeführt,
Und Frankreichs art'ger Sinn, der hat mich ausgeziert,
Doch Teutschlands ist's, von dem mein großer Ruhm herfließt,
Weil dessen schönstes Aug' in mich verliebet ist!“





fig. 28. Schloß zu Charlottenburg, Kaminanzsatz im Speisesaal.

Oder auch italienisch:

»Qui regna d'Italia il dolce riposo,
Qui brilla di Francia la cara libertà;
Ma, quel che di me più rend amoroso,
E il cuore Tedesco Regnante di quà!«

Man hatte also schon damals die Anschauung, daß das Schloß im italienischen Stile, d. h. in jenen Formen, welche man für palladianisch hielt, gebaut und im französischen eingerichtet sei, war sich also des künstlerischen Eklekticismus vollkommen bewußt.



Es fragt sich nun für uns, welche Theile der inneren Ausstattung sind Schlüter's Werk? Wir haben zwei Wege, dies zu finden: Entweder folgen wir Nicolai's Angaben, die sich auf jene des Kastellan Wufe stützen; Wufe war ein bauverständiger Mann¹¹⁷⁾ und kann wohl verläßliche Nachrichten gehabt haben; oder wir lassen uns vom Stilgeföhle und von den bisherigen Ergebnissen der kunstgeschichtlichen Untersuchung leiten.

Im alten Schloßtheil findet sich danach von Schlüter's Hand fast nur Dekoratives. Dort möchte ich ihm nur zuweisen: Ein ovales Relief am Kamin des alten Nordwestzimmers, vier große, später hierher versetzte Reliefs in den beiden Sälen unter dem Thurme, endlich die Pilaster und das Gebälk mit schönem Kinderfries, großartigen naturalistischen Blumenvasen, breit modellirten und lebhaft bewegten Zwickelfiguren im ovalen Saale des Obergeschosses. Nicolai erwähnt keine von diesen Arbeiten. Aus den zwischen 1701 und 1704 erbauten Schloßtheilen möchte ich Schlüter zuweisen: Die ganze Einrichtung der drei Zimmer im Erdgeschoß, welche an die Südostecke des alten Baues anstoßen. Die schönen, eigenartig profilirten Deckengesimse, die prächtigen, mit ovalen Reliefs geschmückten, aber etwas flüchtig ausgeführten Sopraporten sind hier sein Werk. Von dem Kamin im mittleren Raume, einem flott modellirten Schmuckstücke, weiß dies auch Nicolai. Die Decken malte Schoonjans, von dem ich aus Nicolai ersehe, daß er 1709 in Berlin war. ferner wird als von Schlüter stammend das Relief im Speisesaal, flora und Jephir (fig. 28), durch Stil,

architektonische Behandlung und Nicolai's Nachricht bestätigt. Zwei Reliefs in den Arbeitszimmern Friedrich Wilhelm's III. im ersten Stock, Moses und die Schlange und die heiligen drei Könige darstellend, gehören weiter dem Stile nach unserem Meister zu. Nicht will mir dies zutreffend erscheinen mit den Deckenfiguren des Audienzimmers König Friedrich's I., welche vielleicht von ihm entworfen, sicher aber nicht so steif durchgeführt wurden. Es ist dies der einzige Punkt, in dem ich hier Nicolai zu widersprechen habe.

Die zahlreichen anderen dekorativen Arbeiten, welche das Schloß schmücken, namentlich die Holzschnitzereien eines mir unbekanntem, aber glänzenden Meisters, der im Stile von François Mansard schuf, sind meiner Ueberzeugung nach ohne Schlüter's Beihülfe entstanden, so daß wir, abgesehen von dem oberen ovalen Saal, in Charlottenburg ausschließlich von bildhauerischen Leistungen des großen Meisters sprechen können. Diese werden im Zusammenhange zu betrachten sein.



Schlüter wurde 1694 auch als Lehrer der Bildnerei an der Akademie angestellt, „damit die Jugend in dieser Kunst so viel wie möglich angeführt und perfektionieret werde“. 1695 wurde er zu einem der Direktoren der neuen Anstalt ernannt. Am 25. Juli 1696 reiste er auf kurfürstliche Kosten nach Italien,¹¹⁸⁾ um dort Gipse für seinen Unterricht zu erwerben. Vor ihm war schon 1694 der Maler S. Th. Gericke zu gleichem Zweck nach Rom gesendet worden. Man sieht, welches die stilistische Richtung der Akademie nach dem Wunsche ihrer Leiter werden sollte. Beger's Thesaurus Brandenburgicus zeigt uns den Gypssaal der Akademie (fig. 29). Es ist in diesem keine einzige der damals neuen italienischen Kunstwerke zu sehen. Der Laokon, die medicäische Venus, der farnesische Herkules, der tanzende Faun — das sind die Vorbilder, die man in Rom suchte: die Antike, aber mit Vorliebe ihre freieren späteren Werke.

Es ist nicht die Aufgabe dieses Buches, die Entwicklung der vom Maler A. Terwesten in's Leben gerufenen Akademie darzustellen. Von Schlüter's Lehrthätigkeit selbst wissen wir wenig. Im Jahre

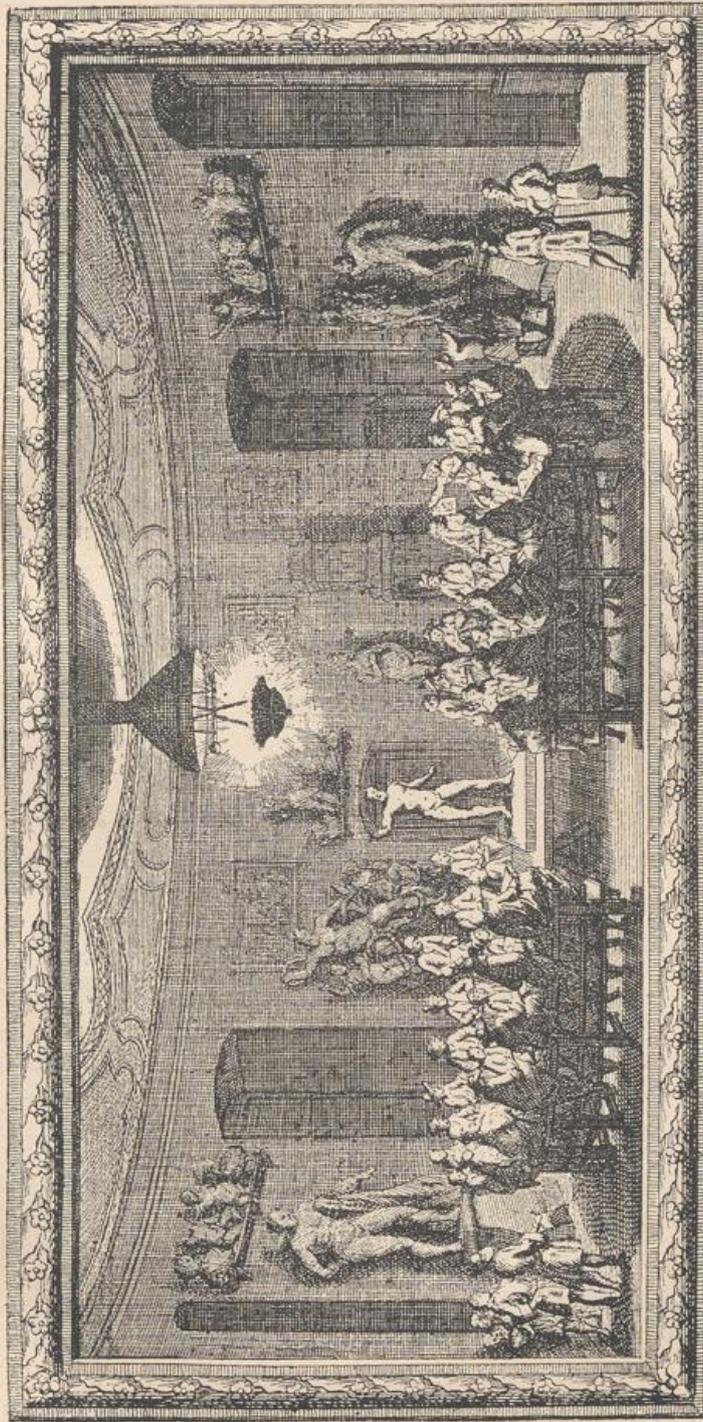


Fig. 29. Gipsaal der Berliner Akademie der Künste.

1711 lehrte bereits Georg Gottfried Weyhenmeyer Bildhauerei und Architektur,¹¹⁹⁾ Schlüter scheint also sein Lehramt seit seinem Sturz 1706 niedergelegt zu haben, oder er hat sich in demselben vertreten lassen.

Wichtig ist, daß wir wissen, Schlüter habe die Werke der Alten in Italien selbst gesehen, auf sie seine Schüler hingeführt. Sein Aufenthalt dort kann nicht lange gedauert haben, sicher war er aber von Einfluß auf sein Wirken. Als er die Alpen überschritt, war er jedoch ein Mann von 32 Jahren, und in seinem Grundwesen ein in sich befestigter Künstler. Das erste Werk, welches er nach seiner Rückkehr schuf, die Statue Friedrich's III., beweist zur Genüge, daß der Aufenthalt in Italien ihn nicht von seiner niederländisch-deutschen Art abzulenken vermocht hatte. Aber sein Blick mußte sich dort erweitern, indem auch er jenes Land betrat, aus dessen Alterthümern die Niederländer und Franzosen damals mehr als die Italiener selbst geistige Nahrung schöpften. Dies lehrt uns jenes Bild des Gipssaales der Akademie: Antike wurde in Berlin studirt, nicht Bernini oder Algardi!



Ein großer Wandel in der Stellung Schlüter's vollzog sich mit dem Sturz Danckelmann's und dem Emporkommen des Grafen Kolbe von Wartenberg.

Danckelmann war ein nüchterner, vorsichtiger Mann gewesen, seine Eigenart äußerte sich in der Gestaltung seines Wohnsitzes, des einfachen, schmucklosen, aber feingliederigen Fürstenhauses. Für Wartenberg oder doch für die von ihm geleitete Postverwaltung baute Schlüter ein neues Haus an der Ecke der Königstraße und des Spreeuferers, angesichts des Schlosses: Es ist ein durchaus barock empfundenes Gebäude, mit malerischer Vertheilung der Massen, eigenwillig behandelten Ordnungen, namentlich einem Hauptgesims, dessen Fries karniesartig gebogen wurde (Fig. 30). Dies Detail, welches den damals in Paris und an allen von Pariser und holländischem Einfluß erreichten Akademien gelehrtten Regeln Hohn sprach, dieses erste, selbstbewußte Auftreten des Barock

auf den Straßen des ganz klassicistisch durchtränkten Berlin ist ein Denkmal der mit Wartenberg aufsteigenden geistigen Richtung.

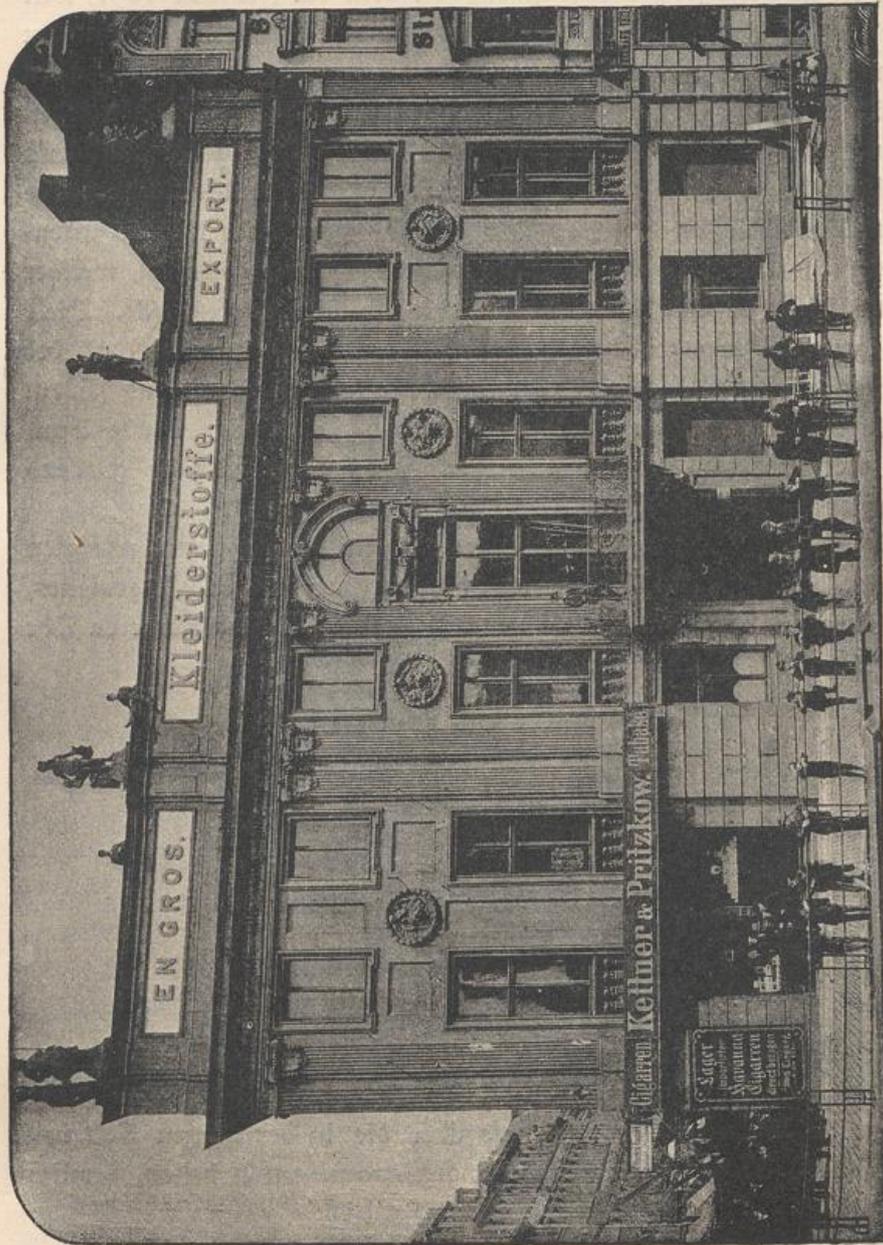


Fig. 30. Die „Alte Post“ zu Berlin.

Dankelmann's Entlassung erfolgte am 2. December 1697.
Am 8. December war Wartenberg schon an dessen Stelle Protektor

der unter seines Gegners Mitwirkung begründeten Akademie der Künste; am 18. December wurde er auch Inspektor der kurfürstlichen Lustschlösser; vorher schon, seit dem 16. Februar 1691, war er Schloßhauptmann. Aber erst jetzt, seit er Leiter des gesammten Kunstwesens geworden war, begann der erneute Umbau des alten Fürstensitzes. Im Herbst 1698 wurde der Abbruch der Fassade gegen den Schloßplatz eingeleitet, in demselben Jahr beginnt Schlüter's Thätigkeit am Schloß. Ein Jahr später, am 2. November 1699, wurde Schlüter Schloßbaudirektor. Die Anstellungsurkunde trägt Wartenberg's Unterschrift. Die große Entscheidung war getroffen, welcher Künstler der kommenden Königskrone den Sitz schaffen solle. Viele mögen sich herangedrängt haben, Viele waren enttäuscht, daß der Bildhauer über die Architekten siegte. Unter ihnen, wie aus seinem späteren Unmuth hervorgeht, der damals in Berlin lebende Bauphoretiker Leonhard Sturm. Im Herbst 1699 ging er grollend auf eine Reise nach den Niederlanden und Paris.¹²⁰⁾

Vielleicht steht Schlüter's Ernennung mit dem vor 1700 erfolgten Tode des Christian Eltester, ersten Hofbaumeisters und Ingenieurs, zusammen, auf welchen der bekannte Dichter B. Neufkirch eine Ode dichtete.¹²¹⁾ Er starb nach dieser in frühem Alter.

„Wenn jung, geschickt und glücklich sein
 Uns könnten von der Gruft befrein,
 So würdest du gewiß noch leben,
 Denn dieses Alles hatte dir,
 Weit über Hoffnung und Begier,
 Gott und dein Friederich gegeben!

.
 Sein Churfürst liebt ihn ehemals sehr,
 Jetzt aber klagt er noch vielmehr,
 Daß so viel große Kunst verderbet!“

Eltester kannte Rom, Frankreich, Holland, England und scheint ein sehr gebildeter Künstler gewesen zu sein. Auch über seine Thätigkeit wissen wir, wie über die in der ganzen Zeit vor Schlüter's Antritt am Schloßbau vorgenommenen Arbeiten, herzlich wenig.

Man hat Schlüter's Anstellung dem Einflusse des später berühmten Ministers von Prinzen¹²²⁾ zugeschrieben, der damals gerade Schloßhauptmann an Wartenberg's Stelle wurde.

Es ist aber unwahrscheinlich, daß dieser treffliche Mann, später Schlüter's Beschützer, anfänglich Antheil an seiner Berufung hatte, da er fast ununterbrochen auf diplomatischen Reisen unterwegs war. Erst 1701 kehrte er von Moskau zu dauerndem Aufenthalt nach Berlin zurück. Jenes Zusammentreffen von Wartenberg's und Schlüter's Aufsteigen ist dagegen wohl nicht ohne Bedeutung. Es zeigt, daß Schlüter's Verwendung als leitenden Architekten sowohl in zeitlichem als auch in ursächlichem Zusammenhang mit dem Emporkommen des Grafen steht.



Politische Mißerfolge hatten die äußere Veranlassung zu Dankelmann's Sturz gegeben. Der dem Kurfürsten peinlichste unter diesen war das Mißlingen der Bestrebungen wegen der Königskrone. Inzwischen war der polnische Thron durch Sobieski's Tod erledigt worden. Durch rasches Handeln, durch seinen Uebertritt zum Katholicismus und die somit erlangte Hilfe Oesterreichs und des Klerus war der benachbarte Kurfürst von Sachsen dem Brandenburger zuvorgekommen. Der glänzende Friedrich August von Sachsen trug die polnische Königskrone. Wilhelm III. von England, auf dessen Mitwirkung am „großen Dessin“ Dankelmann gerechnet hatte, war abgefallen. Hannover hatte die Kurwürde erlangt und war Brandenburg ebenbürtig geworden; es hatte das endende Jahrhundert ein „Avancement“ der Regenten mit sich gebracht; Brandenburg hatte aber noch nicht an ihm Theil genommen.

Friedrich wollte seine Absichten rascher gefördert sehen; sie zu verwirklichen, schien Wartenberg der rechte Mann. Damals entwickelte sich ein ganz eigenthümlicher Kampf zwischen dem preussischen Staate und dem preussischen Hofe, jener mit dem Feldmarschall von Barfuß, dem Minister von Fuchs und dem Grafen Schwerin an der Spitze, dieser unter Wartenberg's Führung; dort die alten Regierungsgrundsätze, das bedächtige, sparsame Wesen, die Anlehnung an Holland, hier die sprungweise Politik der Wagnisse, der großen Pläne, der Zweideutigkeiten, der Hinneigung zu Oesterreich.

Wartenberg führte die Annäherung an Wien durch, welche

zur Erlangung der Krone nothwendig war. Ebenso hatte er durch seine Freundschaft mit dem Grafen Flemming, dem polnisch-sächsischen Minister, den Dresdner Hof für den Plan zu gewinnen gewußt. Gerade gegen Ende des Jahres 1699 wurden die Unterhandlungen besonders lebhaft betrieben, wußte Wartenberg durch diese sich auch hinsichtlich der Finanzen eine überaus einflußreiche Stellung zu schaffen. Dem Könige behagte die Art des heitern und erfindungsreichen Grafen mehr als jene seines Vorgängers in der Gunst. Denn dieser verstand es, den Feldmarschall von Barfuß zur Verminderung des Heeres zu veranlassen, da man ja nun Frieden, wenn auch jenen unseligen von Rijswijk hatte, die alten, auf ihre „solide Meisterschaft in den Affairen“ stolzen Geheimräthe in zweite Stelle zu drängen, den Staat durch den Hof zu regieren, dem Könige also den Anschein zu wahren, als habe er sich von der Bevormundung seiner Räthe befreit. Das Brandenburg des großen Kurfürsten verwandelte sich in einen Staat nach jenem französischen Muster, welches damals maßgebend in ganz Europa wurde. Das große Wort: „Der Staat, der bin ich“, fand auch in Berlin in dem Sinne Wiederhall, in welchem es in Paris gesprochen worden war.

Nun ordneten sich die Dinge auf ganz anderem Wege. Die persönlichen Reibereien am Hofe, die Gunst des Königs erhielten die Wichtigkeit von Staatshandlungen. Die Frauen begannen ihre Hand in die öffentlichen Angelegenheiten zu mischen. Kurfürst Friedrich's Gemahlin freilich lebte mehr und mehr ihren eigenen Wünschen. Aber die Gräfin Wartenberg verdrängte sie von ihrem Platze, eine Frau niederer Herkunft und Gesinnung, aber rasch im Begreifen der Lage und dreist im Handeln, die stets heiteren Rath wußte, in Zweifelsfällen den Entschluß, bei übler Laune Zerstreungen herbeizubringen. Ja, Friedrich gab sich den Anschein, als sei die Gräfin seine Maitresse, weil er eine solche für den Glanz des Hofes wohl als unerläßlich hielt. Selbst die Königin konnte sich dem in wichtiger Stellung befindlichen Wartenberg'schen Paare nicht entziehen, und empfing endlich, wenn auch mit Widerwillen, die Gräfin an ihrem Hofe, nachdem der Graf ihr in der Regelung ihrer Geldverhältnisse geholfen hatte.



Der Wandel in der Richtung des Staatslebens offenbarte sich alsbald künstlerisch. Die Holländer verschwanden; der Klassicismus und die als pedantisch erscheinende Regel wurden am Hof des Kurfürsten bei Seite geschoben. Grüneberg's Einfluß auf den Schloßbau wurde, wie es scheint, auf Verwaltungsfragen beschränkt, Eosander in den Dienst der Kurfürstin gestellt. Vom Zeughaus dagegen, an welchem Wartenberg's Gegner, Feldmarschall Barfuß, waltete, trat Schlüter zurück: Jean de Bodt, der durchaus klassisch im Pariser Sinne gebildete Architekt, übernahm dessen Amt.

Der barocke Meister erhielt den leitenden Einfluß an einem ganz im Stile des Barock sich entwickelnden Hofe! Schlüter's Thätigkeit am Berliner Schloßbau beginnt. Und damit beginnen auch die künstlerischen Parteien sich zu sammeln: Hier der Klassicismus, die Vertreter des geschulteren Westens, das altbrandenburgische Wesen; dort das Barock, die Vorliebe für den lebensfrohen unbefangeneren Süden, das neue, merkantilistisch verwaltete Königsthum.

„Die Baukunst ist jederzeit eine Beschäftigung großer Leute gewesen,“ sagte Coën in seiner Vorrede zu Pöppelmann's Stichen des Dresdner Zwingers 1724.¹²³⁾ Unter allen Beschäftigungen und Aufgaben eines großen Herrn erschien ihm, wie seiner Zeit, die Baukunst eine der edelsten und nützlichsten für das gemeine Wesen. Denn sie fördere die schönen Künste und hebe dadurch den ganzen Staat; sie bringe im gemeinen Wesen das Geld in Umlauf. Niemals sei ein großer Landesherr reicher, als wenn die Unterthanen das Geld in Händen haben. Der Staat sei ein Körper, dessen Haupt und Herr der Fürst, dessen Blut das Geld sei. Der Fürst theile den Gliedern das Geld mit, diese kehren es durch ihren Handel und Wandel um, bis Zölle und Accisen es dem Fürsten zurückbrächten, ohne daß hierdurch ein Glied von dem andern in seiner Nahrung beeinträchtigt werde. Kein Mittel aber bringe das Geld so schnell in Umsatz und in so viele Hände als das Bauen.

Und an anderer Stelle sagt Coën, ein Fürst müsse eine fürstliche Pracht zeigen. Denn der Mensch werde durch das, was in die Sinne fällt, zu Gehorsam und Ehrerbietung bewegt. Verehrungswürdiges Aussehen, Glanz, Hoheit, Majestät sollen sein ganzes Thun be-

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 Umbaue 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 Schattmassen, 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 Mezzaninfenster; 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 Kunstart 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

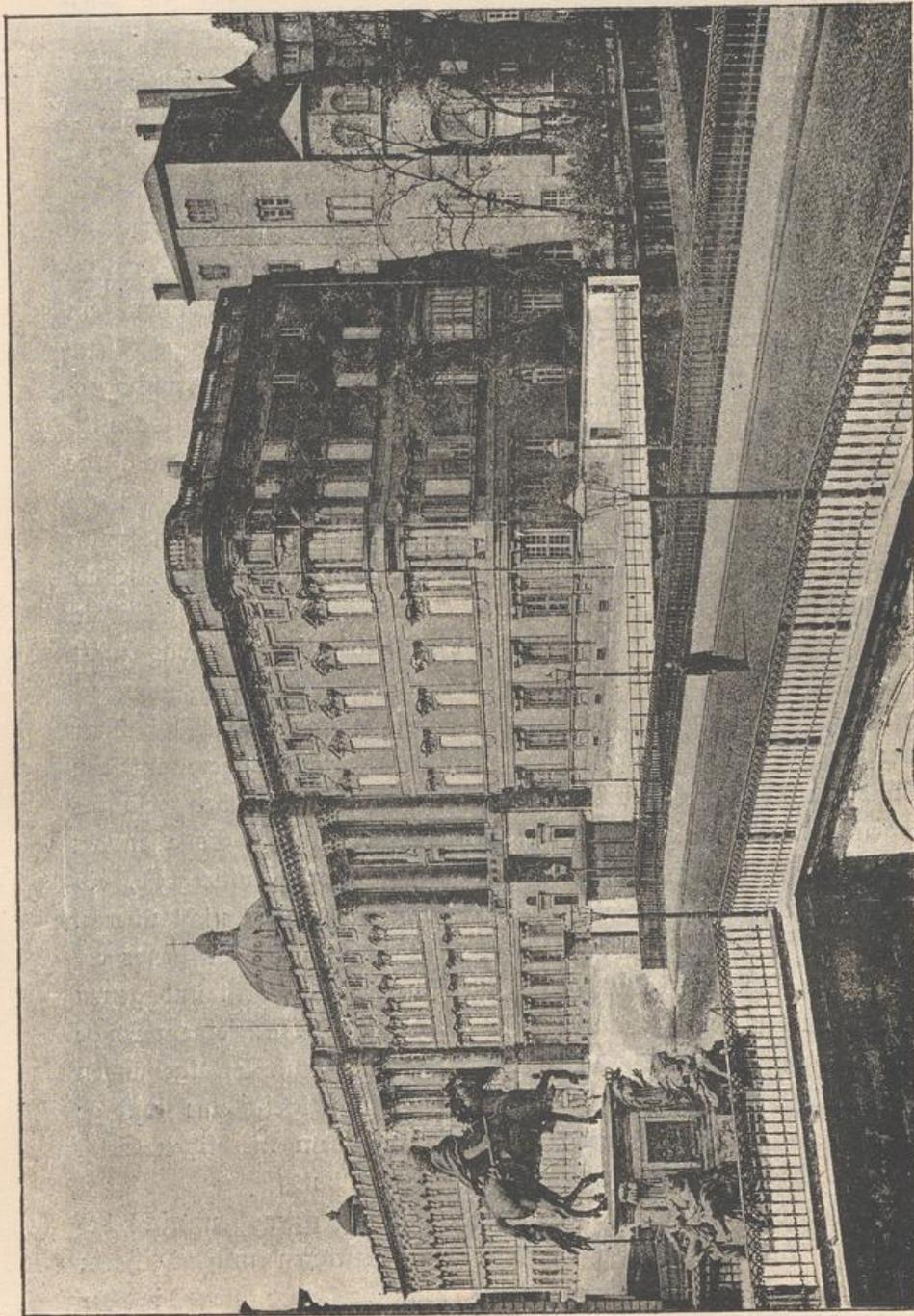


fig. 32. Das fgl. Schloß zu Berlin. Ansicht von der Kurfürstenbrücke.

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 Pitzler 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

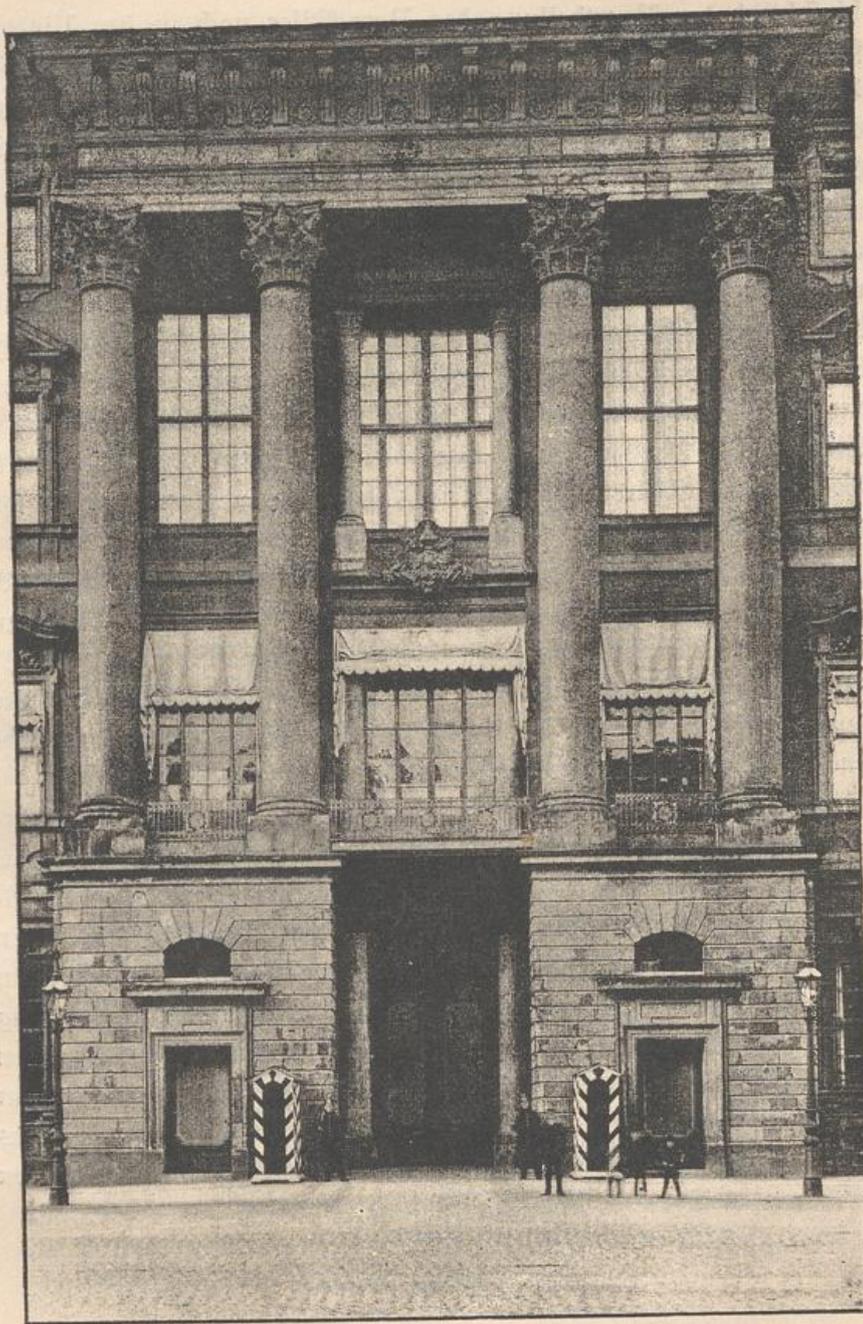


fig. 33. Das kgl. Schloß zu Berlin. Portal I.

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-

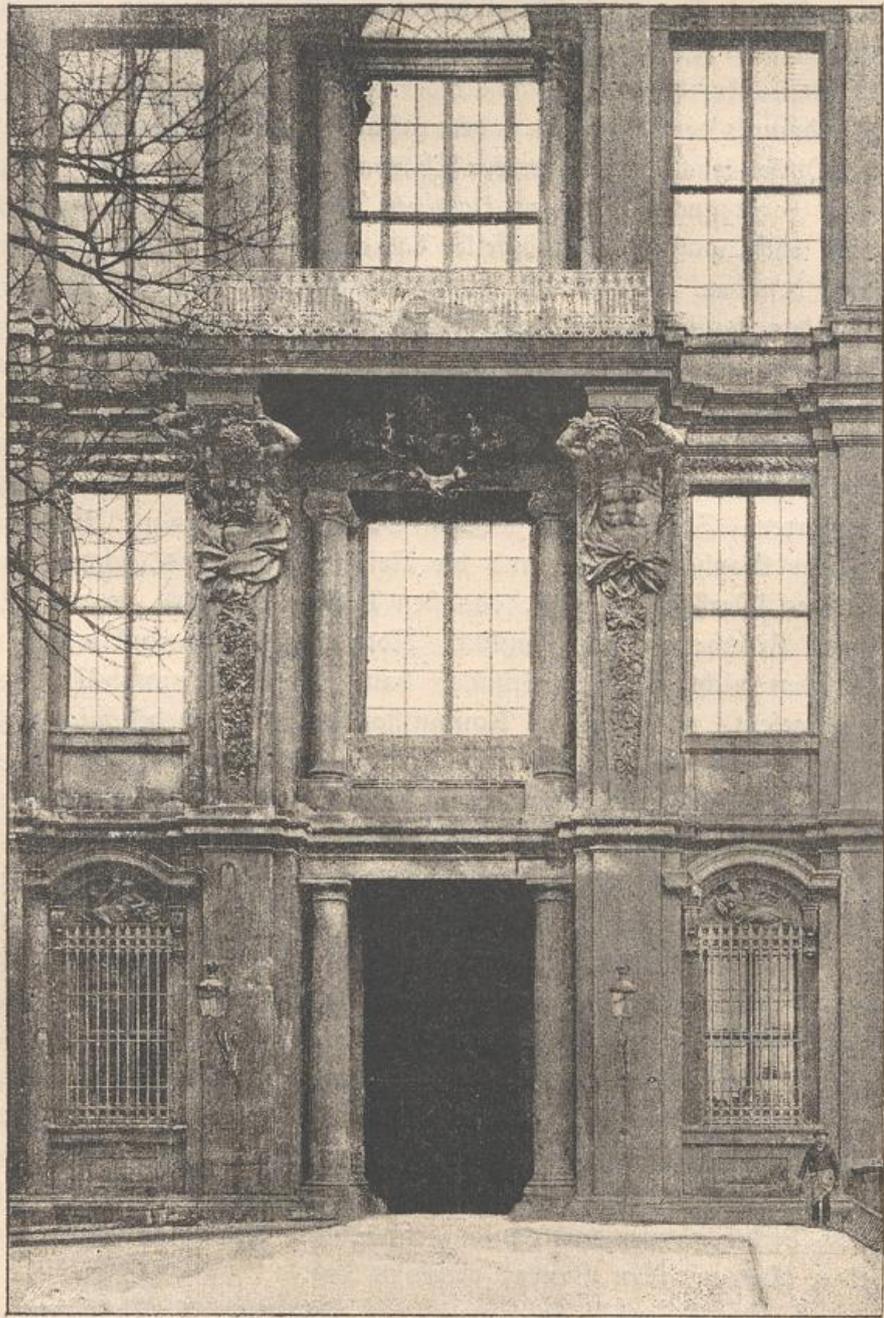


fig. 34. Das kgl. Schloß zu Berlin. Portal V.

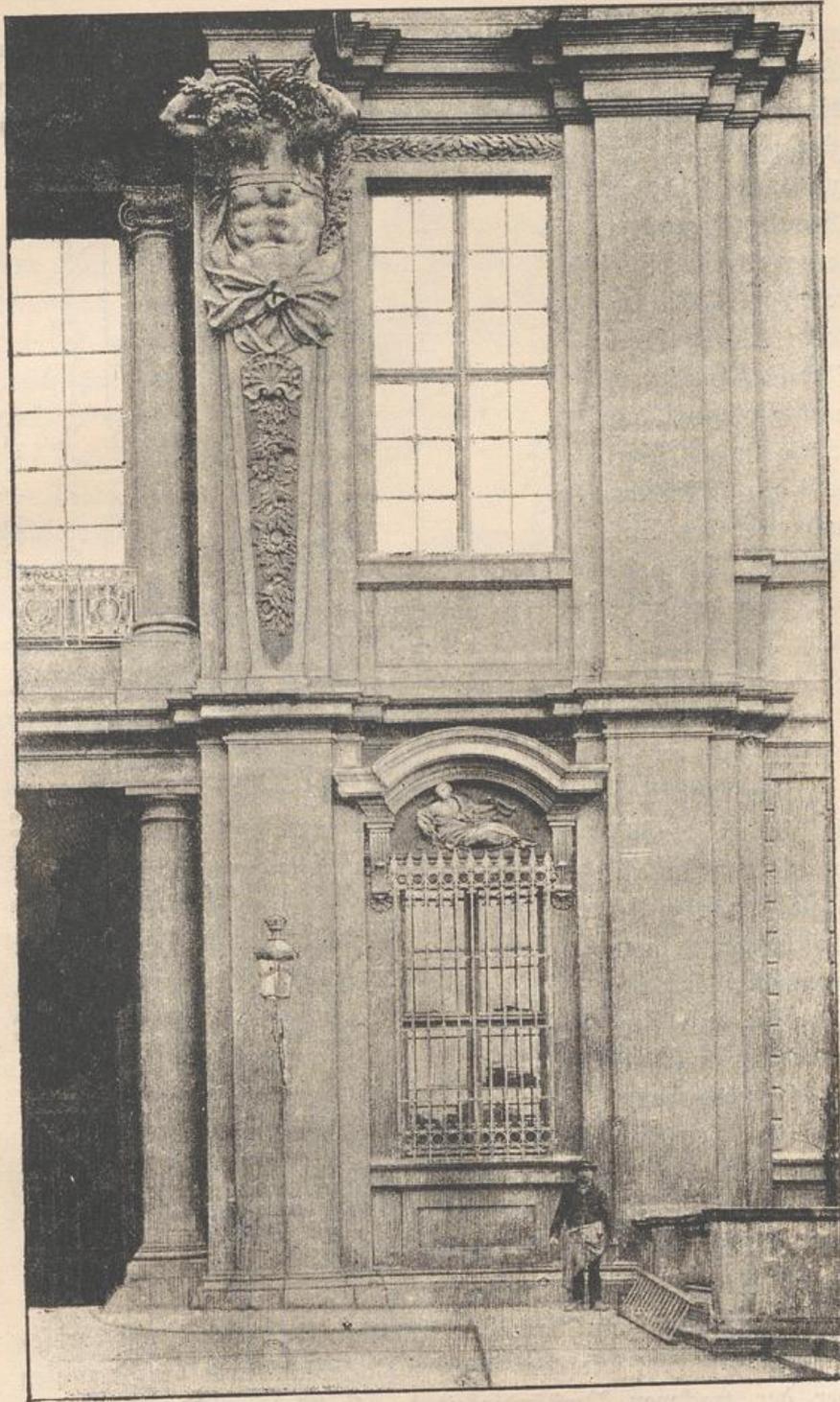


fig. 35. Das kgl. Schloß zu Berlin. Portal V, Detail.

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

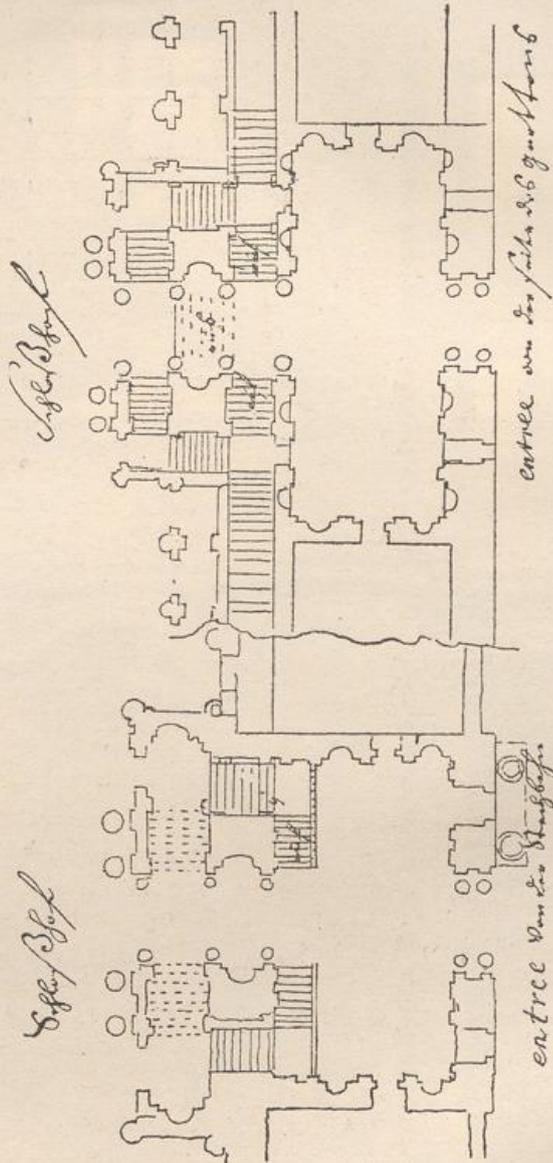


Fig. 36. Das östl. Schloß zu Berlin. Portal I u. V nach Pignier's Skizze.

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 Groteskenmacher, 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 Eosander 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-

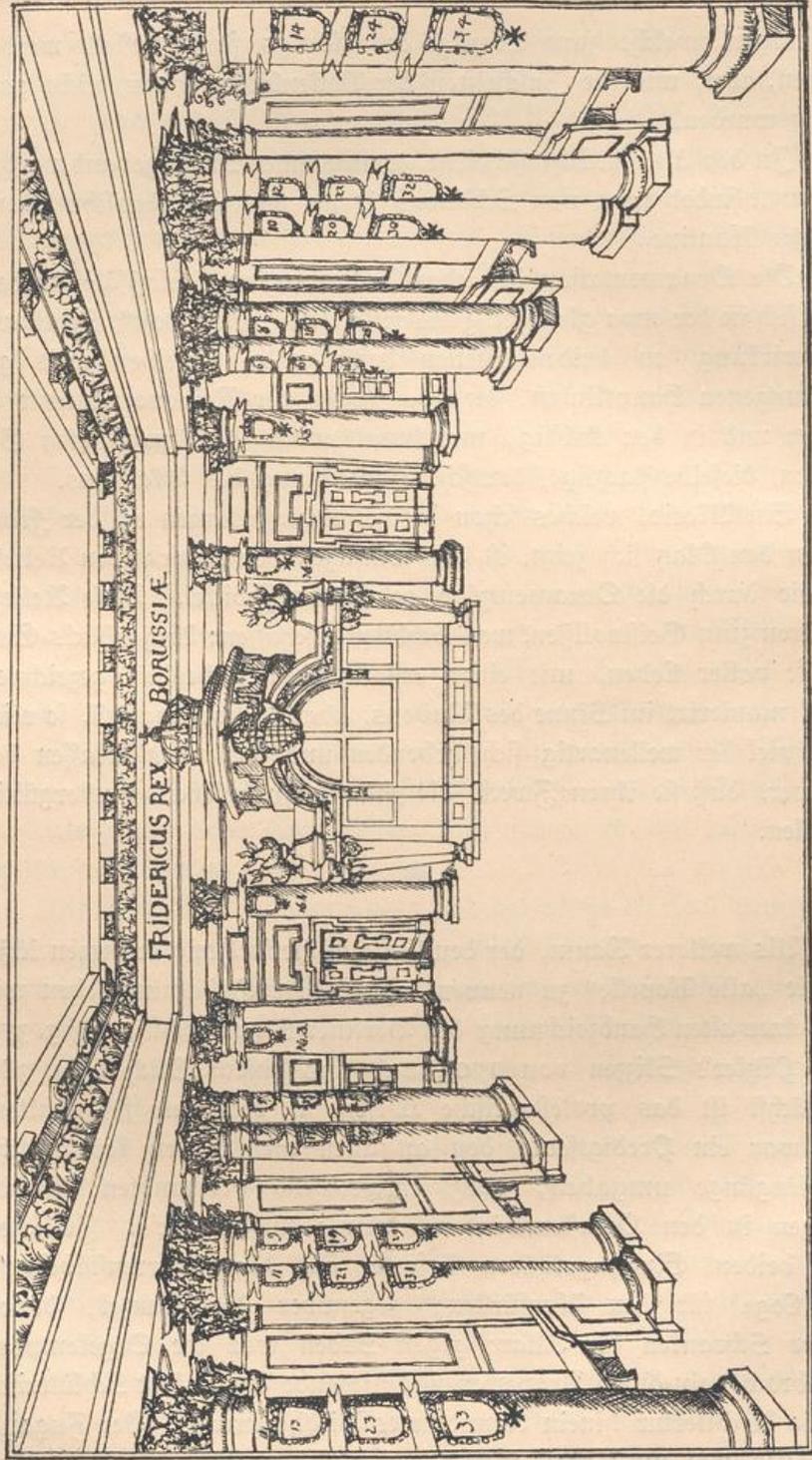


Fig. 37. Das kgl. Schloß zu Berlin. Innere Ansicht der alten Kapelle gegen Nordost.

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

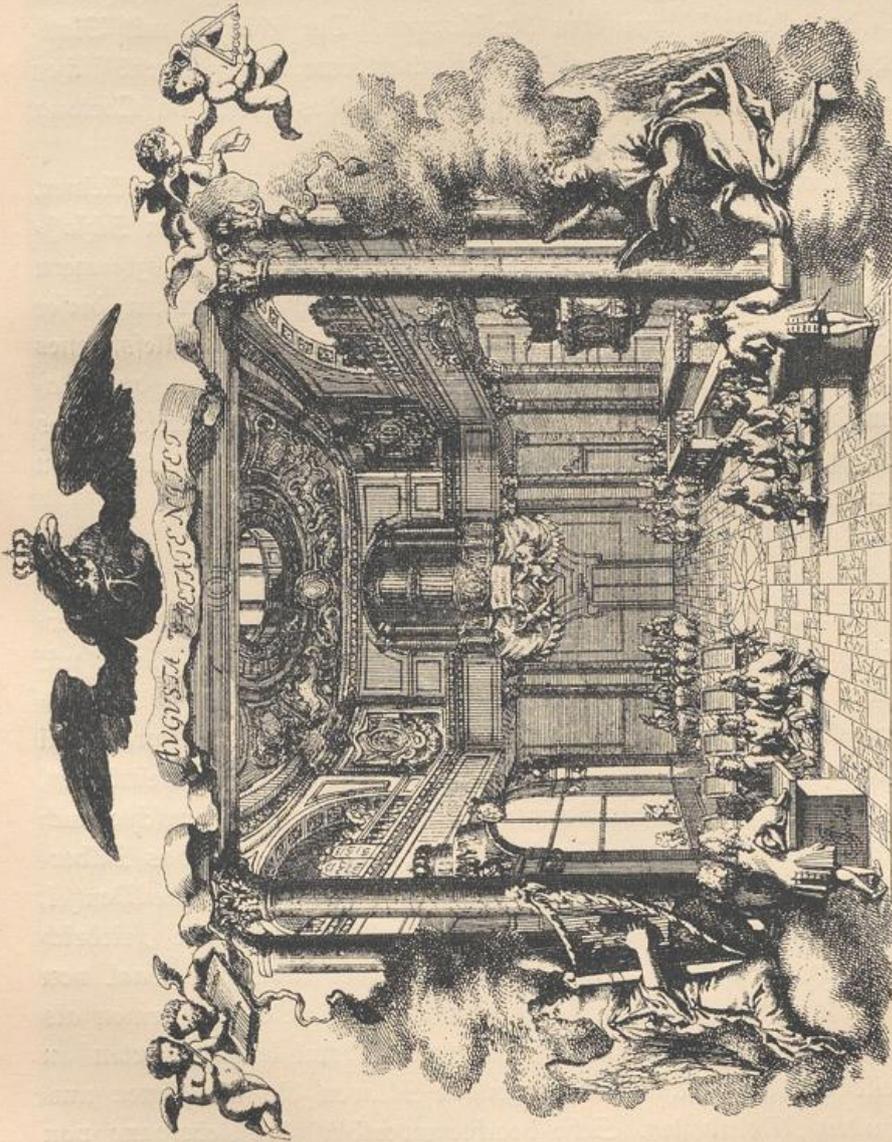


Fig. 38. Das fgl. Schloß zu Berlin. Innere Ansicht der alten Kapelle gegen Südwest.

damals schon an eine Vergrößerung des Schlosses gedacht. Vielmehr galt er ursprünglich als Schlusspunkt 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

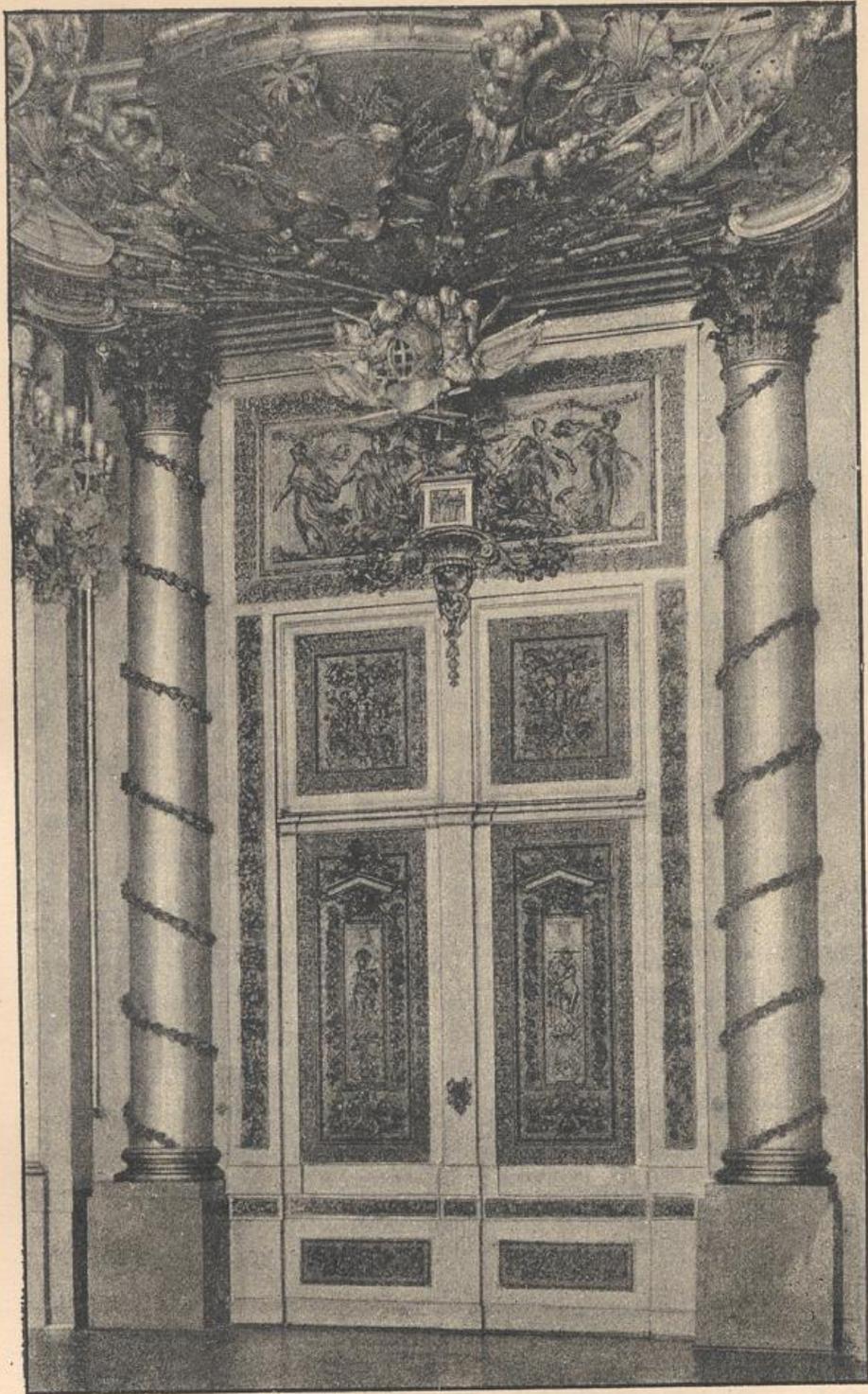


fig. 39. Das kgl. Schloß zu Berlin. Thüre im Rittersaal.

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. Ue hnlich 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

oder sieben Rinnen kannelirte Wandpfeiler, deren Knauf dem jonischen ähnlich gebildet, jedoch mit einem dem Stoffgehänge nachgeahmten Schmuckgliede versehen. Diese Form entspricht vollständig der deutschen Herkunft Schlüter's. An den gleichzeitigen Dresdener Bauten, namentlich an jenen des von fremder Kunst am wenigsten beeinflussten Georg Bähr, findet man diese Gestaltung regelmäßig. In der Achse des Hauptgeschosses findet sich ein großes, durch zwei Geschosse reichendes Rundbogenfenster. Die Rundbogenverdachung über diesem, mit den nach innen aufgerollten Schnecken am unteren Ende, ist eine von Schlüter mit Vorliebe verwendete Form. Die Fenster sind nach holländischer Sitte lang gestreckt, mit schmalen, rahmenartig profilirten Gewänden versehen. Die Wandflächen sind nach rein malerischen Grundsätzen in Felder abgetheilt und durch Relief-Rundbilder geschmückt, welche in der Behandlung den bei italienischen und deutschen Goldschmieden beliebten Plaquetten entsprechen. An einzelnen Formen wie am ganzen Entwurf sieht man die Absicht, selbstständig, in eigenartigen Formen zu schaffen, sich von der Herrschaft der Regel zu befreien. Namentlich tritt diese hervor an den merkwürdig gebildeten Fensterdocken und am Hauptgesims, dessen Gliederung süddeutschen Bauten entsprechend Kurvenlinien bevorzugt. Eines jedoch fehlt der Fassade: die eigentlich architektonische Haltung, die Festigkeit der Gliederung. Man glaubt ihr ansehen zu können, daß sie das Werk eines Bildhauers sei, der zwar geistvoll zu entwerfen versteht, aber entweder absichtlich oder doch aus Mangel an Schulung den gewöhnlichen Formen eine dem Fachmanne nicht eben erfreuliche Umgestaltung giebt.

Sehr beachtenswerth ist die bildnerische Ausstattung des Baues. Ueber der hohen Attika — auch die Vorliebe für diese entspricht anderen Schlüter'schen Bauten — stehen acht Statuen von griechischen Gottheiten. Alle Figuren haben lebhaften Schwung. Schön ist derselbe besonders an der Minerva: ihr helmbekrönter Kopf ist stark nach rechts, die Brust nach links gewendet; das linke ist das Standbein, das rechte spielt in starker Bewegung; das Gewand ist breit und wuchtig behandelt, eine Mantelfalte auf die Hüfte überschneidet die Gestalt mit sicherer Entschiedenheit. Es ist eine ächte Barockgestalt, voll Leben und bewegter



Fig. 40. „Alte Post“ zu Berlin. Fassaden-Relief.

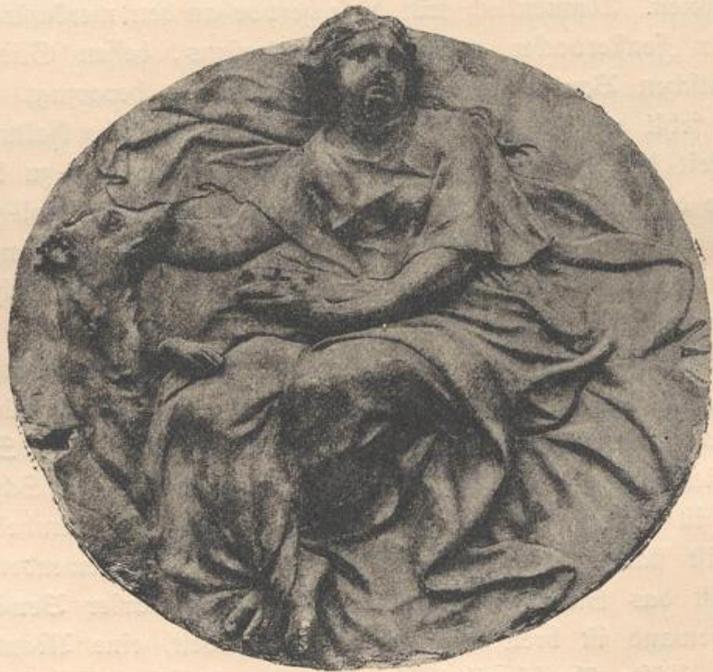


Fig. 41. „Alte Post“ zu Berlin. Fassaden-Relief.

Anmuth. Die Kehrseite der Richtung offenbart sich im Neptun. Die Umrißlinie wird durch die übermäßige Muskulatur der mageren Arme und Beine beherrscht, der härtige Kopf erscheint wie platt gedrückt infolge der eigenartigen Schönheitslinie in den Barockköpfen, der übertriebenen Betonung der geraden Stirn und Nase. Diese Arbeiten sind zwar anscheinend nicht von Schlüter selbst, so doch sicher aus seiner Schule.¹³⁶⁾

Jene Plaquetten zeigen Schlüter's Art in der Behandlung des Flachbildes. Es sind Tugenden dargestellt: Gegen die Königsstraße die Wachsamkeit mit Hahn und Fackel, die Wahrheit mit Spiegel und gebändigter Schlange, die Stärke mit dem Löwen und Richtigkeit (fig. 40), die Treue mit einem Hund (fig. 41); und gegen den Spreekanal die Verschwiegenheit mit dem Schwan, den Finger an den Mund legend, die Schnelligkeit (P) mit Blitzbündel und Delfin, die Pünktlichkeit mit einer Uhr und, wenn ich richtig deute, die Liebe. Jede Figur ist umgeben von einem Kranz stilisirter Blätter und zeigt geschickte Gruppierung, stark bewegte Falten von welligem Wurf, anmuthige, rundliche Frauenköpfe, nicht aber eigentlich bedeutende Züge.

Die Grundrißanlage der „alten Post“ (fig. 42 u. 43) entspricht der der größeren deutschen Wohnhäuser jener Zeit, wie sich deren namentlich in dem damals reicheren Dresden viele erhielten. Drei große Räume nehmen die Hauptfront ein; hinter dem mittleren ist ein Vorfaal angeordnet, die früh zerstörte Treppe befand sich rechts von der das Erdgeschosß in der Mitte theilenden Einfahrt und erhielt ihr Licht vom stattlichen Hofe. Auch dieser hat früh seine alte Gestaltung eingebüßt. Im Obergeschosß befanden sich nur Dienerschaftswohnungen und Nebenräume.

Das Sehenswerthe im Hause bildeten bis zu dessen Abbruch im Frühjahr 1889 die Stuckdecken des Hauptgeschosses, obgleich sie durch Uebertünchung vielfach gelitten hatten (fig. 44 u. 45). Diese zeichnen sich namentlich durch die Führung der Hauptlinien aus. Eine gewisse Ueberfülle an Krümmungen, ein langes Hinziehen der geschwungenen Kurven, die in ihrem Zuge eine strotzende Fülle, etwas derb weiches, etwas von den Formen der Frauen Rubens' haben. Der Akanthus ist nicht lang gefedert, sondern eher stachlig, vielzackig, die Kartuschen sind mit besonderer Liebe breit und

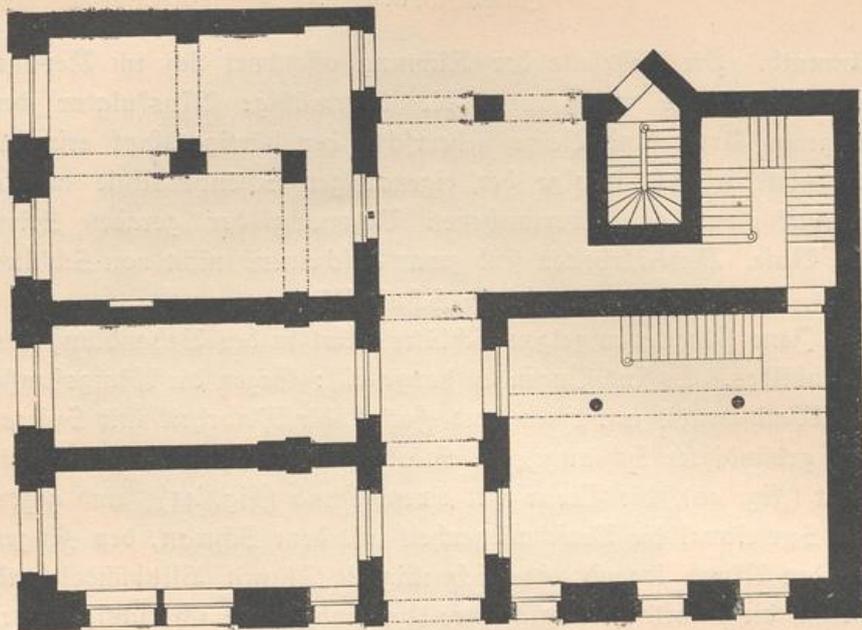


fig. 42. Die „Alte Post“ zu Berlin. Erdgeschoss.

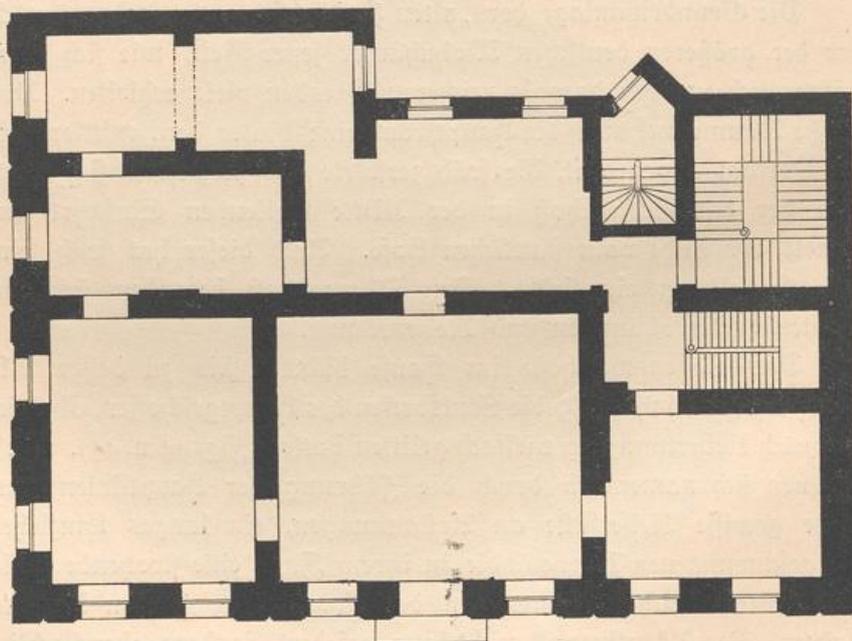


fig. 43. Die „Alte Post“ zu Berlin. Erstes Obergeschoss.

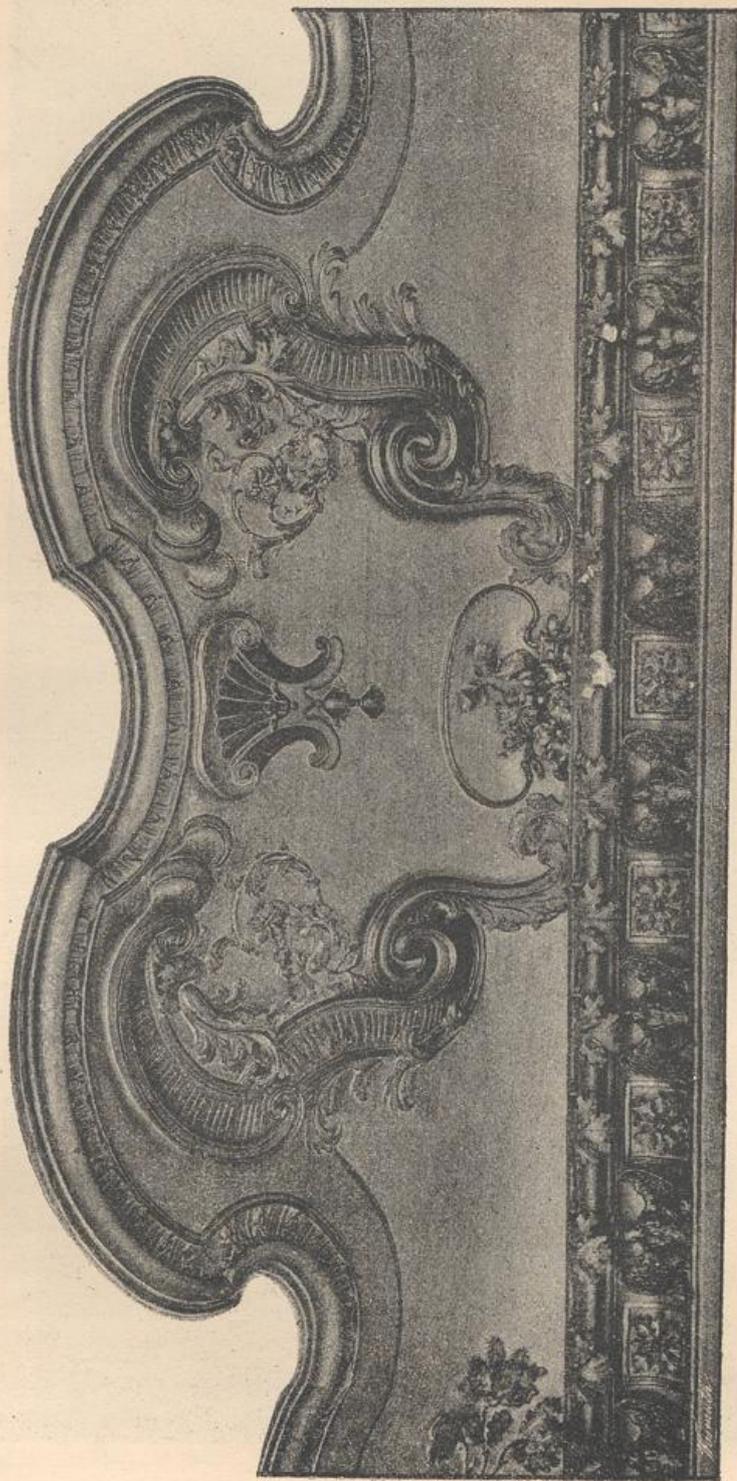


Fig. 44. Die „Alte Post“ zu Berlin. Defensstift.



Fig. 45. Die „Alte Post“ zu Berlin. Deckenstück.

mächtig ausgeführt, mit Reliefs geschmückt, in denen sich die frische Meisterschaft des Entwurfes in kräftigen rundlichen Formen, flüssigem, welligem Faltenwurf, guter Ausnützung des gegebenen Raumes kennzeichnet.



Am Schloßbau beschäftigte neben der Ausschmückung des Innern den Meister der Ausbau des Münzthurmes. Dieser war dazu bestimmt, die Behälter für die Wasserkünste des Lustgartens zu tragen und sollte durch ein Glockenspiel ausgezeichnet werden, welches der König in Holland gekauft hatte.

Der Plan, den Münzthurm umzubauen, war ein alter. Pitzler sah und zeichnete 1704 ein „Desslein vom flg. Nehringer hinterlassen“, nach welchem der alte Thurm in der Höhe von etwa 28 Meter als rechtwinkliger Mauerkörper erhalten bleiben und darauf zwei Pilasterordnungen mit vier in die abgeschrägten Ecken gekröpften Säulen den geschwungenen Helm und die den Bau abschließenden Kurhut tragen sollten (Fig. 46). Dieser Plan mag, da Nering 1695 starb, vielleicht noch der Zeit des großen Kurfürsten angehören, welcher ihm bekanntlich sieben Jahre im Tode vorangegangen war.

Schlüter nahm den Plan auf und schuf 1701 einen Entwurf, welcher sich schon durch eine reichere Gliederung des alten Mauerkörpers vom Nering'schen unterschied.¹⁸⁷⁾ Der Sockel wurde bedeutender ausgebildet, an diesem eine Nische mit zwei seitlichen Thüren in Art eines Triumphbogens angeordnet. Die Flußgötter über dem Kämpfergesims der Nische, der Springbrunnen innerhalb dieser deuten an, daß der Thurm Träger der Behälter für die Wasserkünste des Schloßgartens sei. Wesentlich anders als Nering gestaltete Schlüter die Obergeschosse, denen er drei anordnete. Er mochte Bedenken gegen die zu starke Belastung des Untergeschosses haben, welches aus dem alten Thurm und einer etwa 1 Meter breiten Ummantelung desselben bestand. Daher ordnete er eine luftigere Säulenstellung um einen schmälern mittleren Kern in zwei Geschossen an, bildete das dritte als Laterne und gab der Bekrönung eine fast an chinesische Pagoden erinnernde, reich profilirte Spitze, welche ein die Königskrone hoch haltender Genius

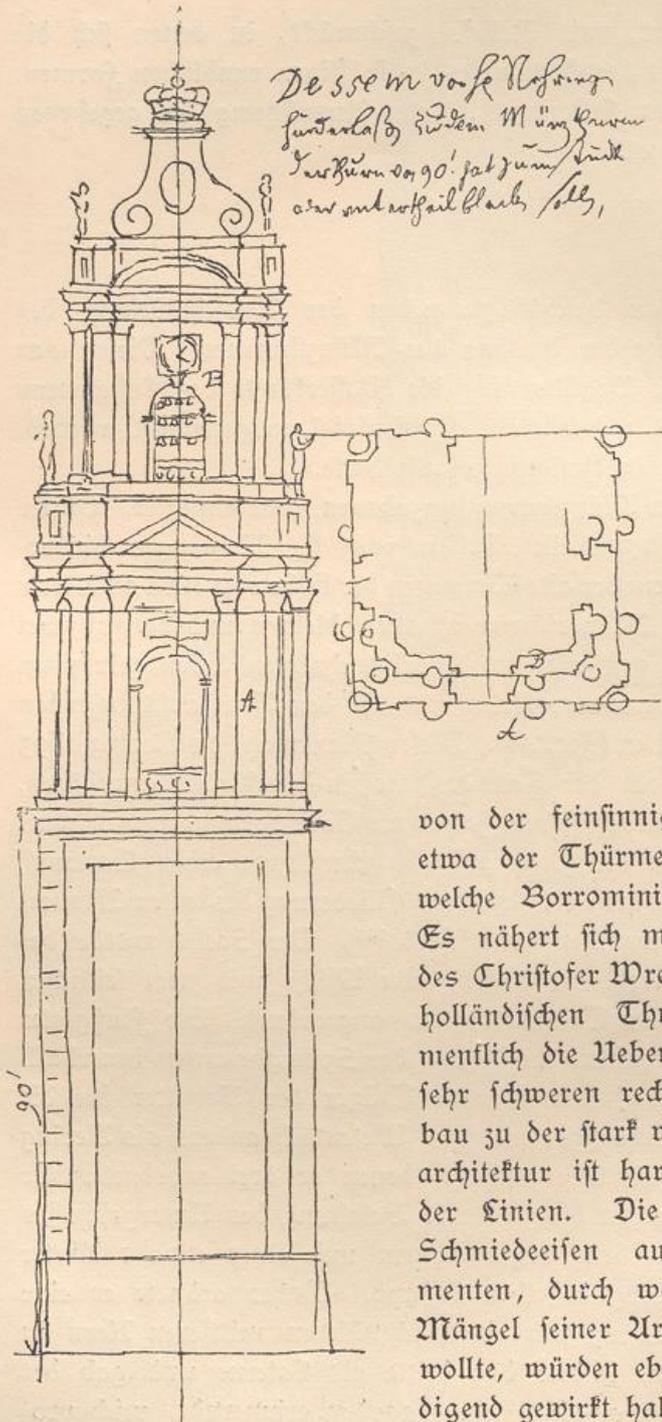


Fig. 46. Münzthurm zu Berlin.
Erster Entwurf (Pitzler nach Nering).

abschloß. In die Obergeschosse sollte das Glockenspiel vertheilt werden, welches 20 000 Thaler gekostet hatte.

Der Aufbau des Thurmes ist reicher, bewegter als jener Nering's. Doch bezweifle ich, daß er günstig gewirkt haben würde. Das Ganze ist weit entfernt

von der feinsinnigen Durchbildung etwa der Thürme von S. Agnese, welche Borromini geschaffen hatte. Es nähert sich mehr den Arbeiten des Christofer Wren in London und holländischen Thürmen.¹³⁸⁾ Namentlich die Ueberführung von dem sehr schweren rechtwinkligen Unterbau zu der stark verkröpften Säulenarchitektur ist hart und ohne Fluß der Linien. Die Namenszüge in Schmiedeeisen auf den Eckpostamenten, durch welche Schlüter die Mängel seiner Architektur verstecken wollte, würden ebenso wenig befriedigend gewirkt haben, wie die nüchterne Abtheilung des unteren großen Mauerkörpers.

Der Bau nach diesem Plane begann 1702. Schlüter wählte für die Verstärkung des alten Thurmes eine sehr eigenthümliche Konstruktion. Dieser hatte einen Altan gehabt, auf welchen er einen außen senkrecht aufsteigenden Mauerkörper setzte; dieser neigte sich aber nach innen derart, daß seine Stärke von unten nach oben von 2,2 auf 3 Meter anwuchs (Fig. 48). In dieser Bauart stieg der Thurm bis zum Kranzgesims, etwa 41 Meter über das Pflaster empor. Darauf erst verstärkte Schlüter die Fundamente und baute um alte und neue Mauertheile einen zweiten, vom Boden in der Stärke von etwa 2,7 Meter aufsteigenden Mantel.

Über bald zeigten sich Risse an dem Bau. Schon im Jahre 1703 legte Schlüter dem König neue Pläne für die Umgestaltung des Thurmes vor. Und zwar schlug er abermals eine Verstärkung des Grundbaues und eine dritte Ummantelung des Thurmes vor, die nun 21,3 bis 23,5 Meter breit wurde. Damit ergab sich eine Umgestaltung der Ansicht (Fig. 49). Zunächst steigerte Schlüter noch die Höhe seines Thurmes, der bis zu 95,7 Meter anstieg. Künstlerisch

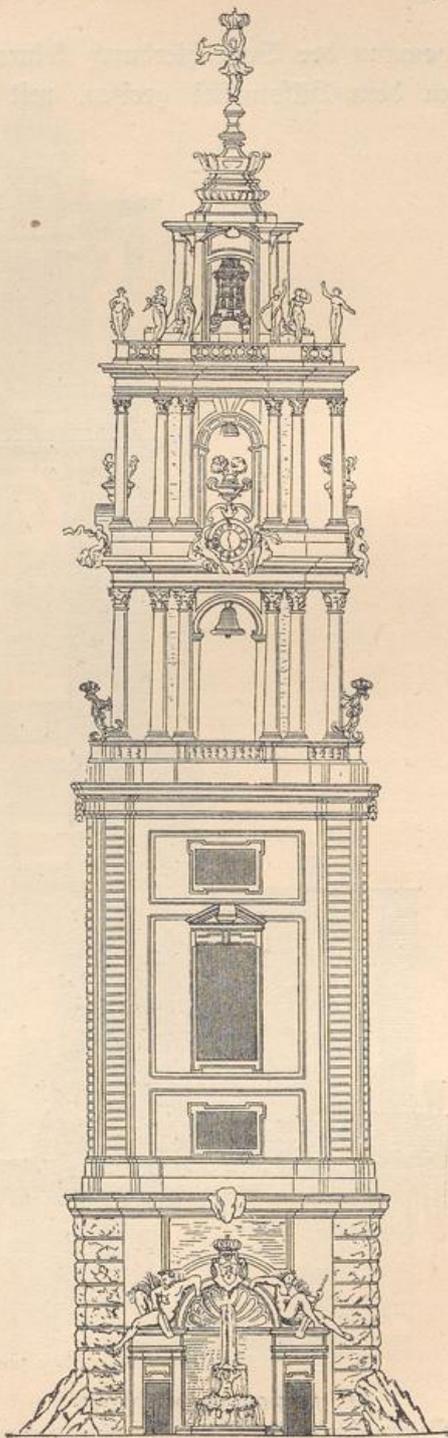


Fig. 47. Münzthurm zu Berlin. Zweiter Entwurf (Schlüter).

gewann der Bau hierdurch keineswegs, denn der Meister mußte zu dem Hilfsmittel greifen, mit großen Reliefs und vielfachem

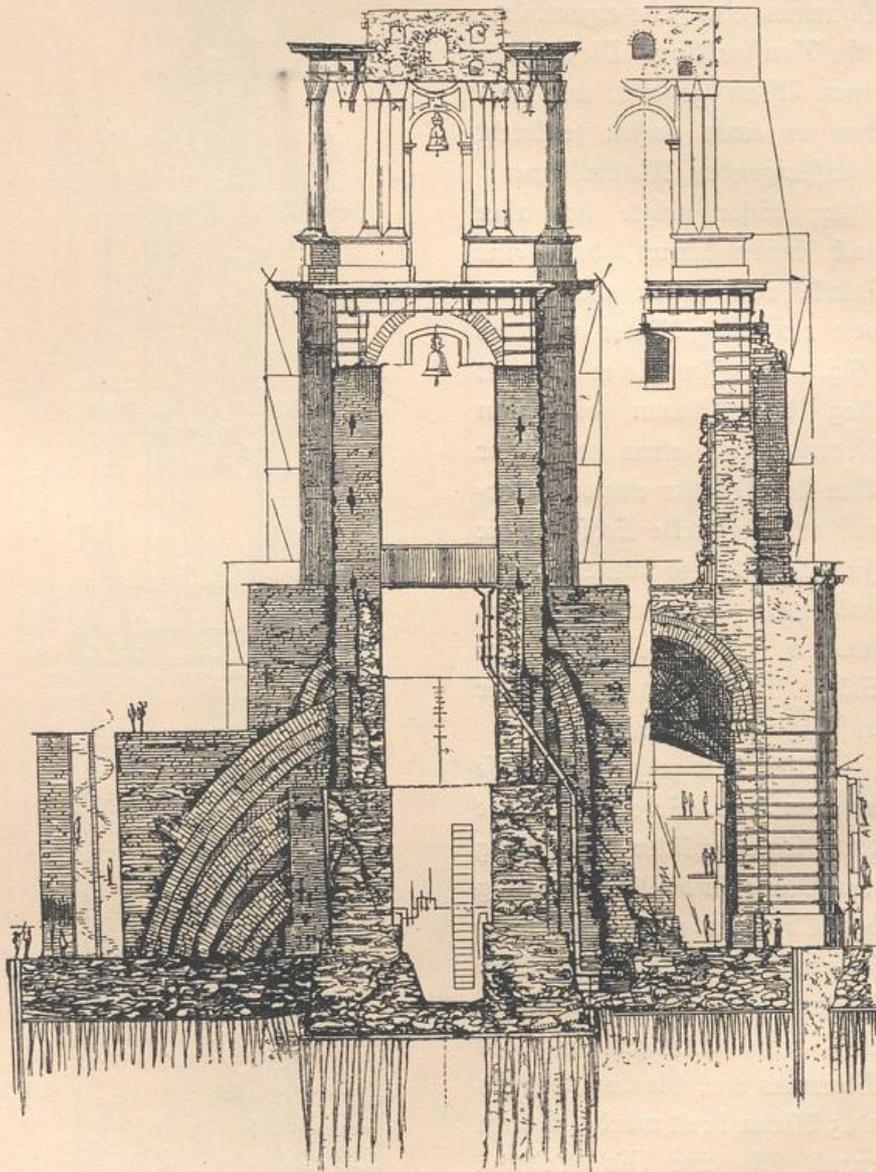


fig. 48. Broebes' Skizze zum Bau des Münzthurmes.

Linienwerk die Mauermassen zu gliedern. Doch ließ man ihn ge-
währen. Man war am Hofe mit festen und Intriguen, mit

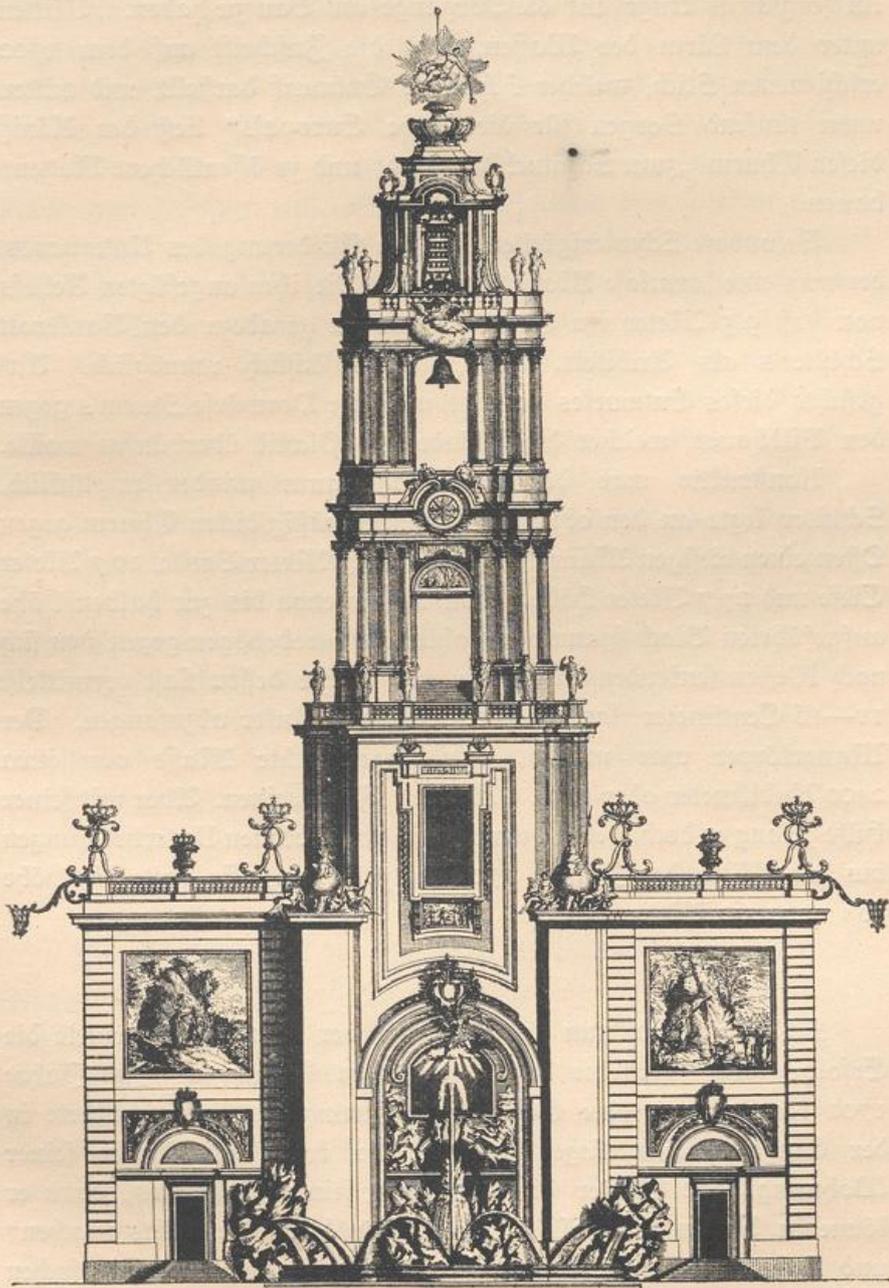


Fig. 49. Münzturm zu Berlin. Dritter Entwurf (Schläter).

Politik und Familienangelegenheiten viel zu sehr beschäftigt, um ein sorgsames Auge auf die Vorgänge am Bau zu haben. „Mitten unter dem Lärm der Waffen, sagt die Inschrift auf dem 1702 erschienenen Stich, welcher Schlüter's Entwurf darstellt, und mitten unter tausend Sorgen für die Ruhe Europa's“ ließ der König diesen Thurm „zum Schmuck der Stadt und zu öffentlichem Nutzen“ bauen.

Besondere Schwierigkeiten bot die Gliederung des Unterbaues, der nun eine formlose Masse darstellte. Die ihm angefügten Reliefs von fast 9,5 Meter im Geviert befunden geradezu den Bankerott Schlüter's als Architekt. Sie sind thatsächlich unmöglich. Angesichts dieses Entwurfes versteht man die Vorwürfe Sturm's gegen den Bildhauer, welcher die Wände mit Plastik überhäufen wollte.

Konstruktiv war der Vorschlag kaum minder unglücklich. Schlüter legte an den ohnehin schon übermäßig dicken Thurm gegen Osten einen riesigen Mauerkörper von 15,7 Meter Breite, 10,7 Meter Tiefe und 27,7 Meter Höhe. Von diesem etwa bis zur halben Höhe aufgeführten Block spannte er zahlreiche Strebebögen gegen den sich nach Westen senkenden Thurm zu und suchte dessen Last vermittelst 11—16 Centimeter starker schmiedeeiserner Anker abzufangen. Der Mauerkörper war massiv, eine ungeschlachte Masse von etwa 2400 Kubikmeter oder etwa 1 Million Ziegelsteinen. Aber mit seiner Hilfe gelang es doch, den Thurmbau in verschiedenen Unterbrechungen bis zur Mitte des Jahres 1706 fortzuführen. Er hatte die Höhe von etwa 60 Meter erreicht.



Schlüter stand nun in der Höhe der Gunst und erntete die Erfolge auch für seine baukünstlerischen Leistungen. Im Jahre 1702 kam er um eine Gehaltsaufbesserung ein. Er schilderte in der Eingabe seine Lage: 250 Thaler koste die Miethe seiner Wohnung, 300 Thaler die Erhaltung seines Geschirres, denn er könne in Berlin „vor allem Ueberlaufen der Leute nichts machen“ und habe vor der Stadt einen weit abgelegenen Ort sich suchen müssen, um in Ruhe „was Rechtes inventiren, modelliren und zeichnen“ zu können. Er sei nicht im Stande, die Handwerker und Künstler, welche am Schloß arbeiteten, zu Fuß zu besuchen. Seine

Wohnung sei groß, denn er habe außer der Zeichenstube eine Schreibstube, die 150 Thaler Unkosten verursachte. Kleidung und Lohn kosteten weitere 100 Thaler, so daß ihm von seinem Gehalt als Hofbildhauer — 1200 Thaler — nur 400 Thaler für Weib und Kinder blieben. Die 1000 Thaler, welche er Zulage als Hofbaudirector erhalten hatte, gingen für Zeichner, Instrumente und Zubehör zum Zeichnen auf. Gab er doch seinen vier Zeichnern einen ansehnlichen Gehalt, so daß ihm für Heizung, Beleuchtung, Zeichnungsmittel, darunter für 6 Groschen Semmel die Woche zum Radiren, nur 200 Thaler übrig blieben. Er berechnete sich, daß er sich um 2800 Thaler im Ganzen besser gestanden hätte, wenn er Hofbildhauer geblieben wäre, und bat daher um eine auch rückwirkende Mehrbewilligung von 1000 Thaler jährlich, damit er das begonnene Werk „tapfer“ fortsetzen könne.

Der neue Schloßhauptmann, von Prinzen, unterstützte diese Bitte beim Könige, „da Schlüter seither das große Werk des Schloßbaues durch Gottes Gnade so glücklich geführt“ und zur Unterstützung seines „so glücklich angewendeten Fleißes“. Der König entschloß sich, nach einer von Wartenberg ausgestellten Resolution vom 3. Mai 1702, dem Künstler die Zulage von 1000 Thaler von Reminiscere, also vom Frühjahr an zu gewähren. Schlüter hatte somit ein Jahreseinkommen von 3200 Thalern.



Am Schloß schritt der Bau immer weiter. Wie aus Blesendorfs und Schenk's Darstellungen hervorgeht, bestand ursprünglich die Absicht, auf den Schloßhof die Außenarchitektur zu übertragen. Diesen Zeichnungen mochten die älteren „gemachten Desseins“ zu Grunde liegen. So wenig aber die Simplicität der Fassade Schlüter's künstlerischem Empfinden entsprach, so wenig die große Säulenhalle des Hofes. Er scheute sich nicht, den theilweisen Abbruch derselben vorzuschlagen. Im Jahre 1701 legte er, wie es scheint, die neuen Pläne für die Gestaltung des Hofes vor, welche Decker und Broebes 1703 stachen. Im folgenden Jahre kam es zur Verwirklichung derselben. Jene prächtigen Säulen, zwischen welchen die alten Arkaden eingespannt waren, wurden außer an

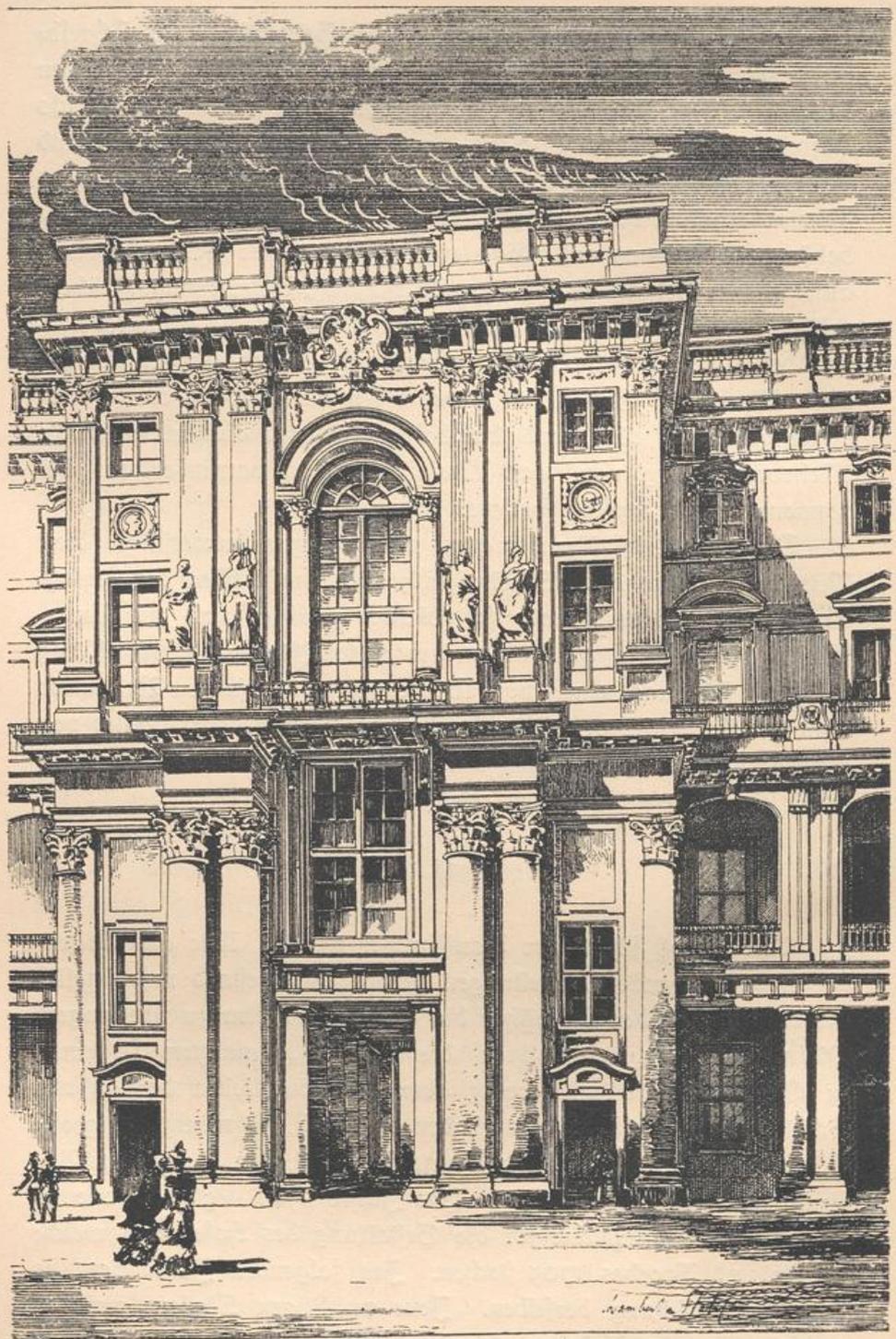


fig. 50. Das kgl. Schloß zu Berlin. Treppenhaus im zweiten Hof.

den die Treppen beherbergenden Mittelbauten niedergerissen und zugleich für die große Schnecke eine neue Treppenanlage geschaffen. Auch hier war die künstlerische Absicht an Stelle der rythmischen Folge gleichwerthiger Bautheile eine wirkungsvolle künstlerische Steigerung zu setzen, die Massenvertheilung lebendiger zu machen, an Stelle jener ruhmredigen Einfachheit, welche das Wesen des italienischen Barock ist, den Formenreichtum und die lebensfrohe Vielgestaltigkeit deutscher Kunst zur Geltung zu bringen.

Auch dieser Schöpfung gegenüber darf die Kritik nicht schweigen. Die Durchschneidung der Mauerfläche durch das schwere, langweilig profilirte Gurtgesims in zwei gleichwerthige Theile ist nicht eben glücklich. Die Empfindung hierfür mag Schlüter veranlaßt haben, die oberen Stockwerke sehr einfach zu behandeln und dort, wo dies nicht thunlich war, an den Treppenvorbauten, der Architektur nur eine mäßige Ausladung zu geben. Die Wucht der alten Säulen, welche nichts tragen als ein verköpftes Gebälk und Statuen darüber, steht im Mißverhältniß zu der trockenen und ängstlichen Bildung der Wandpfeiler des Obergeschosses. Die Fenstergewände sind nüchtern, das Ganze fällt entschieden gegen die Reste der alten Anlage an Bedeutung und innerer Größe ab. Dagegen ist an Leben außerordentlich gewonnen. Der Zug festlicher Heiterkeit, übersprudelnden Gestaltungsdranges ist in die so starr große Anordnung hineingetragen, welche die Gesammtercheinung des Hofes mächtig steigert. Es vollzieht sich ein merkwürdiger Wandel an den schönen Säulen, die einst die belebtesten Theile, nun die breitesten Massen des Baues darstellen; denn die neuen Arkaden sind leicht und bei eigenwilligen Einzelheiten heiter bewegt. Der Entwurf zeugt nicht immer von künstlerischer Sicherheit, aber von entschlossenem Handeln. Ein schulmäßig gebildeter Künstler hätte sich wohl gescheut, vier Stützen nebeneinander zu stellen, wie es am Ansatz der Gallerie an die große Treppe geschah, er hätte schwerlich Konsolen so lange gezogen, wie jene aufrecht stehenden im Obergeschoß des Umganges. Aber er hätte wohl auch nicht ein Werk geschaffen, dem der Zug des Eigenartigen so mächtig aufgedrückt ist, wie der Hofarchitektur des Berliner Schloßes.



Im Jahre 1704 begannen die Pläne zum Umbau des Hofes sich zu verwirklichen. Sichtlich erfüllte die gewaltige Bauhätigkeit den ganzen Hof mit Befriedigung. Selbst die Königin konnte sich der Bewunderung des Geplanten und Geschaffenen nicht entziehen. Sie sendete die Pläne an „Madame“, an die Herzogin Eiselotte von Orléans nach Paris. Dorthin schickte sie auch im Plan, was sie selbst zu bauen vorhatte, „zur Approbation des französischen Hofes und der besten Kenner“, wie Eosander erzählt. Am 22. Oktober 1704 antwortete die ausgezeichnete Frau: „Ich glaube, der König in Preußen hat die Pièrre philosophale erfunden, wegen aller Magnificenz, so sie haben in Alles. Denn bauen ist keine Verirei, es kost' viel!“ Und am 23. November: „Wie Euer Liebden mir la sale des gardes — also den Schweizeraal — von Berlin beschreiben, muß er schier so groß sein, wie mein Sala zu Montargis, so für einen von den größten in der Welt passirt.“¹⁸⁹⁾



freilich, an Ort und Stelle machte es nicht immer den Eindruck, als sei Geld in Ueberfluß vorhanden. Der Bau verschlang bedeutende Summen.

Wir besitzen die Abrechnungen einiger Jahre in folgender Liste:

	Einnahmen.			Ausgaben.		
	Thlr.	Gr.	Pf.	Thlr.	Gr.	Pf.
1698	64,087	—	—	63,867	10	3
1699						
1700	77,684	19	—	78,920	9	10
1701	75,145	10	—	78,537	12	10
1702	80,106	7	6	82,851	19	3
	297,023	12	6	304,177	4	2

Bald machten sich Zahlungsstockungen bemerkbar. Die Verwaltungsart Wartenberg's begann ihre schlimmen Seiten zu zeigen. Um so mehr bekundet ein Geschenk an Schlüter, daß sein Wirken am Hof die vollste Anerkennung fand. Er wendete sich in einem Schreiben vom 2. Mai 1705 an den König, in welchem er darum bat, ihn „eines Theiles der so lange versprochenen allerhöchsten

Gnade theilhaftig werden zu lassen". Sieben Jahre baue er nun am Schloß, „alle andere Weltlust in der Zeit vermeidend“, der „allerhöchste Gott habe seinen Segen dazu verliehen“, daß sein Werk nicht allein bis hierher glücklich geführt worden sei, sondern auch „weit und breit in der Welt großen Ruhm erhalten“. Jene Gnade werde ihm „zu seinen Werken einen neuen Geist und Lust erwecken“, damit er „was Rechtes und Großes in der Welt ausrichten“ könne. Es ist in diesem Schreiben die Sprache eines selbstbewußten, vorwärts strebenden Künstlers in stolzer Bescheidenheit gesprochen.

Sein Gesuch hatte den gewünschten Erfolg. Am 2. Juni 1705, mitten in der Zeit des nordischen Krieges, erhielt der Meister wegen „zu besonderem Vergnügen“ des Königs geleisteter Dienste 8000 Thaler ohne Abzug der Marine-Jura geschenkt. Diese Gnadenbezeugung stellt den Höhepunkt in Schlüter's Leben dar.



Aber viel fehlte ihm noch zu einer Stellung, wie sie Eosander einnahm. Jener war General und Diplomat, und obgleich im Range als Baubeamter unter ihm stehend, doch am Hofe ein Mann von Ansehen. Zwar führt Schlüter im amtlichen Berliner Adreßbuch seit 1705 den Titel eines Oberschloßbaudirektors, erscheint er seit 1706 als Herr von Schlüter, wie ihn auch Broebes in einem seiner Stiche nennt. Aber es hat nicht nachgewiesen werden können, daß er wirklich geadelt worden sei. Wahrscheinlich ist es nach dem Stand der Dinge in Deutschland nicht. Noch hatte bei Hof der Adel den unbedingten Vorzug. Selbst das Geld, das sonst den ersten Rang habe, wie Loën sagt, müsse hier zurückstehen: der reichste Kaufmann werde weniger geehrt als der ärmste Fahnenjunker. Aber man adelte doch Kaufleute, während Künstlern Gleiches zu jener Zeit nicht zu Theil wurde. Nur in Rom und seit Bernini's und Lebrun's Auftreten auch in Paris traten diese in die ersten gesellschaftlichen Kreise. Die großen Meister des Barock wurden zum Cavaliere, Hardouin Mansart, der Vollender des Schlosses Versailles, zum Grafen ernannt. Schlüter erhob sich wahrscheinlich nie über die bürgerlichen Kreise. Obgleich sein Gehalt ein für jene Zeit hoher war, obgleich er wohl noch

mancherlei nebenbei verdiente, blieb seine Art, mit großen Herren zu verkehren, die des bescheiden Geborenen. Und auch in jenem Augenblicke der Unerkennung zog ihn ein unheilvolles Geschick nieder. Damals war er in vollster Manneskraft, 43 Jahre alt, gekrönt vom Erfolg, gefeiert in Künstlerkreisen und über diese hinaus, ausgezeichnet von dem Hofe, dem er diente. Keine Nachricht spricht sich dagegen aus, daß er sich im eigenen Hause in der Brüderrstraße, an der Seite seiner Gattin und seiner Kinder — er braucht die Mehrzahl bei Erwähnung derselben — nicht glücklich befunden habe — und dennoch mag er nicht zum Genuß aller dieser Umstände gekommen sein, weil eine schwere Sorge ihn drückte: das Emporkommen seines persönlichen und künstlerisch grundsätzlichen Gegners Eosander; und ein immer schwerer zu versteckendes Mißgeschick, welches die Dauer des Münzthurmes, jenes Prunkstückes am Schlosse, in Frage stellte: mehr und mehr zeigten sich an diesem Risse, welche seinen Einsturz herbeizuführen drohten.



Neben Schlüter stieg Eosander, getragen durch seinen gesellschaftlichen Rang, seine weltmännische Bildung, seine diplomatischen Erfolge immer höher. Seine Stellung mußte zu Reibereien mit dem ersten Baubeamten des Landes führen. Denn an einem Hofe wie der preussische jener Zeit war, ist nicht für strenge Abgrenzung der Machtbefugniß jedes Einzelnen gesorgt. Der Wille des Königs und Jener, welche denselben zu lenken verstehen, entscheidet; die einzelne Persönlichkeit ist ein Spielball der Launen unberechenbarer Gewalten, die nach Erfüllung ihrer Wünsche mit rücksichtslosem Ungestüm drängen. In solchen Zeiten gilt das Ich des Künstlers nur insofern, als es jenen Wünschen dient. Niemand denkt daran, es aus persönlichen oder gar künstlerischen Gründen zu schonen, wenn der Trieb der Zeit gegen sein Walten sich wendet, Niemand scheut sich die ideellen Rechte eines Meisters auf einheitliche Vollendung seines Werkes zu achten, wenn andere Gründe die Einmischung fremder Hände wünschenswerth machen. Darum ist es für jene Zeit der Fürstenwillkür so schwer, die Grenzen der Thätigkeit jedes einzelnen Künstlers festzustellen, weil man es selten der

Mühe werth fand, streng sich an die erteilten Aufträge zu halten. Die rasche Form der Entscheidung in allen Kunstfragen durch den Willen des Königs war der stetigen Ausgestaltung der Kunstwerke gefährlich.



Der Entscheidungskampf zwischen den beiden wetteifernden Künstlern, der sich zugleich zu einem Kampf zwischen deutschem Barock und der Hinneigung zur französischen Baukunst gestaltete, begann im Jahre 1703. Schon hatte Eosander beim Schloßbau die Hand im Spiele. Sein Werk ist der Schauschranck für das Silber des Königs im Rittersaale des zweiten Stockes, welcher, mit den kostbarsten Erzeugnissen Augsburger Silberschmiederei verziert, am zweiten Jahrestag der Königskrönung, am 18. Januar 1703, aufgebaut wurde.¹⁴⁰⁾ Vorher schon hatte Eosander bei Schaffung von Festdecorationen vielfache Anerkennung gefunden. In jenen Zeiten aber, in welchen man feste für Thaten nahm, wie man die Fragen der Etikette für Politik hielt, in jenen Tagen, in welchen ein glänzender Hof fast so viel galt wie ein mächtiger Staat, war die Kunst des Festleitens in ganz anderer Werthschätzung als heute. Man war bestrebt, die Ceremonien künstlerisch zu gestalten und war sich der „Action“, des theatralischen Darstellens seiner Person im feste als einer wichtigen That bewußt. Man schuf wohldurchdachte Schaustellungen, in denen jedem seine Rolle zugewiesen war. Wenn man die bildlichen Darstellungen aus dem Leben jener Zeit durchblättert, so findet man neben den Kriegen die feste am häufigsten geschildert: nicht aber in großen Uebersichten, sondern vom Standpunkt der Trachtenkunst, des Festbauwesens; nicht um die Festfreude, die Massenwirkung darzustellen, sondern um die künstlerische Detailarbeit zur Würdigung auch der Nichttheilnehmer zu bringen.

So kam es, daß die Festleiter im hohen Grade als Künstler galten. Männer wie die Bibiena, die Mauri und sonstige Bolognesen, die Slodts und ihre Niederländischen Genossen, wie dann später Servandoni haben einen künstlerischen Einfluß auf ihre Zeitgenossen gewonnen, der heute schwer zu begreifen ist. In schnell verwirklichten Festbauten zeigten sie der für die Baukunst besonders

empfänglichen Zeit das, was in Stein zu errichten die Gesetze der Schwere und des Geldbeutels verhinderten; sie sind die Phantasten der Architektur und daher die Führer derselben in jener Zeit der Vorherrschaft der Phantasie über die nüchterne Erwägung; sie wurden aber auch die Vorkämpfer der gesetzmäßigen Kunst gegen das Barock, als die allgemeine Stimmung sich jenen überreichen Gebilden abwendete, ebenso wie sie einst die Führer des Barock gewesen waren.

Die Neigungen des Hofes der Königin Sophie Charlotte wiesen im Allgemeinen von der derberen deutschen Art zu der verfeinerten der Italiener und Franzosen hinüber. Man braucht nur die Dichtungen zu lesen, welche am Hof entstanden: An Stelle der schwülstigen Phrasen, der breiten, volltönenden, barocken Art des Hoffmannswaldau trat der zierlichere, witzige Ton des Neukirch, Besser und Canitz. Das berühmte Gedicht Besser's, „Der Ruhe-
sitz der Liebe“, welches der Königin so gefiel, daß sie es ihrer Muhme nach Paris sendete, ist schon ganz im Geiste des Rococo gehalten; die Regeln Boileau's in deutsche Verse zu übertragen, in der Anmuth der Redeform, in glatter Abrundung des Verses mit den Franzosen zu wetteifern, war das Ziel jener Dichter, denen eine feine Wendung, eine in die Einzelheit gehende Schilderung mehr Werth hatte als jene Kraft der Empfindung, die sich vorher in wuchtigen Uebertreibungen äußern zu müssen glaubte. Canitz höhnt die alten Dichter:

„Kein Wort kommt für den Tag, das nicht auf Stelzen geht.
fällt das Geringste vor in diesen Kriegeszeiten,
So, dünkt mich, hör' ich schon die Wetterglocke läuten!
Ein „flammenschwangrer Dampf beschwärtzt das Luftrevier“,
Der „strahlbeschwänzte Bliß“ bricht überall herfür.
.....

Das ist das Gegenstück zu dem Hohne, welchen Sturm für Schlüter's „gothische“ Formen hatte!



Um Schlüter recht groß erscheinen zu lassen, hat man bisher Eosander als recht klein zu schildern gesucht; man hat ihn sichtlich unterschätzt, sowohl den Mann als den Künstler. Coen, ein

feiner und ehrlicher Beobachter, rechnete Eosander zu den Männern, deren Verdiensten er ein besonderes Andenken schulde. „Unter vielen großen und vortrefflichen Leuten“, sagt er, „die ich theils auf meinen Reisen, theils in meinem Vaterlande gekannt habe, rechne ich drei Männer, deren Eigenschaften ihren Ruhm noch übertroffen hatten. Der erste war General Eosander“; Stainheil, der polnisch-hessische Minister, und der Abt Schannat sind die beiden anderen. „In Eosander's Bildung zeigten sich Liebe und Ernst, sein Gemüth war von leutseliger und feuriger Art. Er war für die menschliche Gesellschaft geboren und liebte nebst den Künsten und Wissenschaften auch alle Arten von Vergnügen. Er schickte sich also vollkommen nach Hof und konnte Alles mitmachen. Er war aufgeräumt, artig, sinnreich, schmeichelhaft und liebte einen großen Aufwand. Sein Ehrgeiz machte ihn nach Gelegenheit hochmüthig, kühn, tapfer, verwegen und jähzornig. Sonst hatte er große Züge von einem ehrlichen und frommen Manne. Er wußte von der Religion sehr gründlich zu sprechen.“ So schilderte ihn ein feiner Menschenkenner, nach dem Tode, ein Mann, dem die Schattenseiten im Leben von Schlüter's Gegner nicht entgangen waren, der sie auch keineswegs verschweigt, aber doch den Vorzügen seines Freundes gerecht zu werden sich bemühte. Andere urtheilen ähnlich! Im Jahre 1722 schrieb Graf Wackerbarth, der durchaus sachkundige Leiter des Bauwesens unter August dem Starcken, an seinen König über Eosander, er müsse ihm darin Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß er kaum je einen Mann gesprochen habe, der tiefer in die Gegenstände eindringt, welche er behandelt. Und dann in einem späteren Schreiben: Eosander sei ein schätzenswerther Gast und zweifellos von Wissen und Verdienst. „Ich habe ihn als einen anderen Charakter erkannt, wie man ihn mir schilderte, seit ich ihn näher kennen gelernt habe; und ich würde entzückt sein, ihn unserem Dienste eingefügt zu sehen.“¹⁴¹⁾ Ein unbedeutender Mann war dieser Schwede also sicher nicht.

Eosander's festeste Stütze am Berliner Hof war die Königin. Nicht nur als Architekt, auch als wissenschaftlich gebildeter Mann stand er der schöngeistigen Frau nahe. Diese suchte damals auch ihrerseits aus dem scheinbar unversiegbaren Quell der Einkünfte zu schöpfen, die Wartenberg's Staatskunst eröffnete. Auch ihr

Hof wuchs bedeutend in den Tagen allgemeiner Glanzentfaltung. Charlottenburg mußte erweitert werden. Eosander, der für die Gräfin Wartenberg das Schloßchen Montbijou in Berlin erbaut hatte, der also mit geschicktem, höfischem Sinn sich jenen Gewalten dienstbar zu machen strebte, welche der höchsten Machtquelle am nächsten standen, lieferte auch den Plan für die Erweiterung von Charlottenburg. Stolz rühmt er sich, daß sein Entwurf in Paris „approbirt“ worden sei. Nicht zu kleinem Theile schrieb er seinen Erfolg der Zierlichkeit zu, der anmuthigen Form, die ihn bewußt in Gegensatz zu der Kraft Schlüter's stellte.



Der Kampf zwischen Schlüter und Eosander scheint auch, wie bereits (Seite 118) gesagt, sich um diesen Neuentwurf des Schlosses Charlottenburg gedreht zu haben. Einige Stiche Paul Decker's geben zu dieser Vermuthung Veranlassung.

Decker kam im Jahre 1699 nach Berlin. Er veröffentlichte 1711 von Nürnberg aus sein berühmtes Werk: „Der fürstliche Baumeister“, in dem er niederlegte, was er aus der Schlüter'schen Schule an Gedanken mit heimgebracht hatte. Die Entwürfe scheinen sogar noch in Berlin gemacht zu sein, da sie in dem dort üblichen rheinischen Fuße entworfen wurden. Im zweiten Bande seines Buches giebt Decker auch seine für die Praxis geschaffenen Entwürfe wieder. Da ist sein Plan für Schloß Erlangen, da ist ein Entwurf für ein Landschloß Montplaisir, welches die Markgräfin von Bayreuth errichten wollte, da ist endlich ein bisher unerkannter Entwurf für das Berliner Schloß, welcher etwa 1699 entstanden sein muß, und zwar ein Grundriß und zwei Ansichten der Lustgartenfassade, letztere an Stil und Darstellung das mindest reife, was Decker gestochen hat; unverkennbar eine Schülerarbeit aus der ersten Zeit seiner Anwesenheit in Berlin, vielleicht eines jener „Kunststücke“, die jeder Schüler nach den Satzungen der Akademie alljährlich zu liefern hatte. Es wäre nicht das erste Mal, daß Meister ihren Schülern die Aufgabe stellen, welche ihnen selbst zu lösen aufliegt. Der dritte Band erschien nach Decker's Tode, also aus seinem Nachlasse. Damals war Schlüter schon in Petersburg,

in schwer erreichbarer Ferne. Verwechslungen der Herkunft der Zeichnungen in Decker's Mappen durch den Verleger und Stecher sind nicht ausgeschlossen.

Der im Decker'schen Werke als eigene Arbeit dargestellte Plan¹⁴²⁾ deckt sich nicht vollkommen mit der Lage von Charlottenburg. Namentlich ist die Spree verlegt und ist dem Hintergrunde ein Höhenzug angedichtet, der thatsächlich nur gegen Westen und in anderer Form vorhanden ist. Aber dergleichen Unrichtigkeiten fehlen in den Plänen jener Zeit selten. Auch mit den vorhandenen Baulichkeiten räumt der Plan zumeist auf. Nur in den Grundlinien bleiben sie theilweise im Neuplane erhalten. An den Kern legt sich eine Menge von großartigen Sälen und Gallerien, Höfen und Gärten, bei welchen der Architekt weniger bestimmte Zwecke im Auge hat, als daß er in geschwungenen Formen, in malerischen Raumordnungen, in reichen Durchblicken schwelgt. Es fehlt auch nicht der Thurm für das Glockenspiel und zwar hier in unerhört reichem Aufbau und symmetrischer Wiederholung. Der Stil des Baues hat nichts von der Palazzofassade des Berliner Schlosses, er ist ächt deutsch und eng verwandt mit den ersten Plänen Pöppelmann's für das Schloß zu Dresden, von welchen später die Rede sein soll.

Im Gegensatz zu Decker und zu der überschwenglichen Gedankenfülle, in welcher Schlüter's Schüler sich erging, ließ Eosander in seinem Plane die Aufgabe, der Hofhaltung entsprechende Räume zu schaffen, nie aus dem Auge. Er empfahl sich dem Bauherrn, indem er ein Werk entwarf, das sehr wohl ausgeführt werden konnte und auch wirklich fast ganz nach seinem Plane ausgeführt wurde. Er gab ihm jene Formen, die an den Bauten der Hugenotten üblich waren, welche Mansart geschaffen, Lepautre und Marot für alle Verhältnisse anbequemt hatten. Ein gequaderter Mauerstreif an den Ecken, Fenster in guten Verhältnissen und mit bescheiden gezeichneten Gewänden, an den Hauptvorsprüngen eine Ordnung, hier und da in den Achsen ein Giebel über dem Hauptgestims — das sind Formen, die nie ganz mißlingen werden, in deren feinerer Durchbildung sich ein sicheres Gefühl für Verhältnisse bekundet — die aber des Eigenwerthes fast ganz entbehren. In dieser Richtung erweist sich Eosander als ein Mann, der die Höhe der Kunst darin sah, worin der Hofmann die Höhe der gesellschaft-

lichen Form erblickt: In der mühelosen Beherrschung der geltenden Gesetze und in dem Bestreben, weder im Bösen noch im Guten sich allzuweit von der schicklichen Mitte zu entfernen. Wo er aber etwas Besonderes schaffen wollte, fiel er leicht aus der Rolle. Der Thurm, den er vor das Schloß setzte, ein hoch aufsteigender Mauercylinder mit Kuppel und Laterne, ist für die Fassade entschieden zu mächtig. In ihm bekundet sich auch Eosanders ursprünglich italienische Schulung. Namentlich die in Reliefperspektive vertieft gebildeten Fenster sind eine Erfindung Bernini's, welche am wirkungsvollsten an der Loggia des Palazzo Barbarini zu Rom auftritt.



Die innere Einrichtung von Charlottenburg zeigt, wie bereits gesagt, sehr verschiedene Hände. Von Eosander selbst sind, nachweisbar durch Stiche,¹⁴⁸⁾ sicher die Kapelle (1704 bis 1706), das Porzellanzimmer und der Saal der Drangerie. Dies giebt einen Anhalt für die Beurtheilung des Künstlers.

Betrachten wir zunächst das Porzellanzimmer: Es zeichnet sich vor allen Räumen durch die gewölbte, mit einer großen Freske geschmückte Decke aus, ein breites barockes Gemälde, mit aus dem Bilde herausstürzenden Figuren, ja einem bunt bemalten körperlichen Hirsch, dessen Kopf über das Hauptgesims herabhängt. So etwas kommt meines Wissens nirgends in Paris vor, das ist durchaus deutsch-italienisches Barock. Es paßt aber auch nicht sehr zu dem feinen und doch wirkungsvollen Hauptgesims, welches vollständig vergoldet und mit Porzellantellern geschmückt ist, deren je einer auch das Hauptstück jedes Theiles der stoffartigen Gehänge an der Platte bildet. Außer den stilistisch hier nicht in Betracht kommenden chinesischen Wandgestellen bilden Grottesken, farbig auf Goldgrund gemalt, den Hauptschmuck. Sie erinnern zumeist an jene Zierweise, welche in Paris vor Lebrun's Auftreten beliebt war, an die Ausschmückung von Vaug-le-Vicomte, an Zimmer in Fontainebleau, an Malereien in Stupinigi bei Turin, in Würzburg und Pommersfelden. Gleiche Malereien findet man in mehreren anderen Räumen, welche der Zeit Eosander's angehören. Ihre Zeichnung ist zierlich, manchmal etwas leer, zu fein in den Linien,

ihre Farbe etwas süßlich, die Fleischtöne mit einem Stich in's Blaue, die Gestalten von einer großen plastischen Gebundenheit. Ich möchte Josef Werner, den Schüler Maratti's, für den Künstler halten, dem man diese Arbeiten zuweisen könnte.

Sie finden sich namentlich in den kleinen Zimmern, welche sich Sophie Charlotte im linken Flügel, wie aus den Monogrammen und der Krone hervorgeht, erst als Königin einrichten ließ. Es sind dies die schönsten des Schlosses. Ein Künstler, der die Apollogalerie des Louvre und die dort noch vorherrschende ungemein edle, gemessene Schule François Mansart's genau kannte, hat hier Musterleistungen ornamentaler Verzierungen geliefert, graziose, fast überzierliche Reihungen von Palmetten, aber auch von Wappen und Namensverschlingungen, Kindergestalten u. s. w. Alles von einer sinnvollen Anmuth und einem Gefühl für das Kleine, also von Eigenschaften, die Schlüter's Wesen fern standen. Hier hatte wohl zweifellos ein Franzose, wahrscheinlich auch de Bodt, die Hand im Spiel.

Eosander selbst war nicht dieser Richtung zugethan: das beweist seine Kapelle, welche, wie Sturm sagt, „nach päpstlichen Zierathen schmecke“, d. h. an Reichthum und Ueberschwenglichkeit der Formen über das Maß des für eine protestantische Kirche Schicklichen hinausgehe. Denn Sturm ist der Meinung, daß, wo die Kirchen „am prächtigsten stehen, die Tempel des heiligen Geistes am seltensten und verwüdetsten zu sein pflegen.“

Auch an der Charlottenburger Kapelle mischt sich die feinere Behandlung der Architektur, welche den französischen Anschauungen Eosander's entsprach, mit dem derbsten Barock, schweren, die Hauptlinien überschneidenden Wolken, mächtigen freischwebenden Engelsegestalten, kühn geschwungenen Ornamentlinien. Das Bildnerische, namentlich die Flachbilder, außer jenen in den Wandpfeilerfüllungen, die Engel und anderes könnte sehr wohl unter Schlüter's Mitwirkung entstanden sein. Der dritte Raum, die Orangerie, zeigt wieder dieselbe Mischung des Stiles, französische Vorsicht in der Behandlung des Architektonischen, italienische Breite in der Durchbildung der Deckengewölbe und des Figürlichen.

Durchwandert man nun die Säle des Charlottenburger Schlosses, so findet man, daß in fast allen Räumen, also auch in

den sicher unter Eosander's Oberleitung entstandenen, verschiedenartige Kräfte walteten. Nicht immer stimmt ihr Betrieb überein: Da ist der außerordentlich feine Holzschnitzer King, ein Engländer aus der fortgeschrittenen klassicistischen Schule des Landes; da ist ein zweiter Holzschnitzer, der sich in zierlichen Thürverkleidungen, in zartem Ornament erschöpft und als unmittelbar aus Paris eingeführt erscheint; da sind Maler verschiedener Richtung, vom flottesten süddeutschen Barock, von Werken im Sinne des Altomonte oder Troger bis zu streng abgewogenen Grotesken und schon im Ton verflauten holländischen Allegorien. Es zeigt sich, daß auch Eosander entweder nicht die Absicht oder nicht die Macht hatte, das Schloß einheitlich zu schmücken, daß er jedenfalls den vorhandenen Kräften freie Hand ließ, auch hier sich mehr als Hofmann wie als Künstler von strengen Grundsätzen erweisend.

Noch ein Schmuckstück in Charlottenburg dürfte von Schlüter erfunden sein. Auf seinen letzten Plänen für den Münzthurm (Fig. 49 und 51) sieht man eine weibliche, auf einer Kugel liegende Gestalt, mit ausgespreizten Armen und fliegendem Gewande. Es ist das „Bild“, welches nach einem Briefe Schlüter's vom 17. Juli 1706 fertig gestellt worden war, aber nie in Berlin zur Vorsehung kam. Jetzt steht eine ganz ähnlich bewegte Figur als Wetterfahne aufrecht, aber in sehr vertrackter Stellung auf Eosander's Schloßthurm von Charlottenburg: Sollte sie der letzte Rest des verunglückten Münzthurmes sein? Freilich sieht man auch schon auf dem Nering zugeschriebenen Plane eine solche Figur.



Als Schlüter dem Könige am 2. Mai 1705 schrieb, er habe sein Werk „bis hierher glücklich geführt“ und in Berufung hierauf um einen Gnadenbeweis bat, wußte er zweifellos schon, daß dies nur in bedingtem Maaße wahr sei. Denn schon zeigten sich neue Schwierigkeiten an jenem Schmerzenskinde seiner Bauhätigkeit, dem Münzthurme.¹⁴⁴⁾

Mitte Juni 1706 berichtete Schlüter dem Könige abermals über den Stand seiner Bauten. Er sprach hierbei die Hoffnung aus, im August durch Gottes Hilfe „das Glockenspiel auf dem Thurme

anstimmen zu hören“. Die Uhr könne noch im Juni angebracht werden. Es werde noch an der Verstärkung der Fundamente gearbeitet. Aber schon wenige Tage später, am 22. Juni, berichtet der als Statthalter zurückgelassene Markgraf Philipp Wilhelm seinem Stiefbruder, dem im Haag befindlichen Könige, daß ihm am Tage vorher hinterbracht worden sei, der Schloßthurm befinde sich in schadhaftem Zustande. Auf Befragen hatte Schlüter die Gefahr zu vertuschen versucht, da erst vor einigen Tagen etliche Risse entstanden seien und es „keine Noth habe“. Zu gleicher Zeit aber hatte die Vernehmung der Handwerkmeister am Schloßbau ergeben, daß der Thurm an mehreren Stellen geborsten sei, daß schon seit zwei Jahren starke Risse stattgefunden hätten, so daß drei der starken Anker platzten, daß ferner Schlüter schon die Senkung des Thurmes bemerkt und habe messen lassen — kurz, daß der Baumeister sehr wohl die Gefahr erkannt habe, in der der ganze Bau sich befand.

Die Sache machte natürlich Aufsehen. Ein Hofrath Mieg und Eosander bemühten sich, die Wahrheit zu ergründen, wohl ebenso sehr in der Absicht, Schlüter zu schaden als der Sache zu nützen. Nun stellte sich heraus, daß Schlüter selbst ein sofortiges Unheil fürchtete; hatte er doch mit dem Abbruch der oberen Thurmtheile am 25. Juni Nachts 1 Uhr — also in aller Eile — begonnen, nachdem er sich durch jene Abmessung klar geworden war, daß der ganze Thurm sich senke. Am 26. Juni schrieb Markgraf Philipp Wilhelm nochmals nach dem Haag, dienstbeflissene Berichte Mieg's kamen noch hinzu, durch welche Schlüter's Unsicherheit und der Widerspruch in seinen und seiner Leute Aussagen geflissentlich klar gelegt wurden. Dieser selbst erscheint um so mehr im Unrecht, als er die Gefahr zu vertuschen suchte, über die er sich selbst falsche Vorstellungen kaum noch machen konnte.

Gegen Schlüter spricht auch die Form, in der er sich weiter vertheidigte. Zunächst schrieb er in höchster Erregung — man sah ihn händeringend im Vorzimmer des Markgrafen auf- und abgehen — an den König, um dessen Ungnade von sich abzuwenden. Er berief sich auf seinen Fleiß, auf seine Absicht, dem Könige durch den Thurm Vergnügen zu bereiten, und legte einen in der Eile skizzenhaft gefertigten Riß vor, wie er nun diesen zu gestalten gedenke (fig. 51).

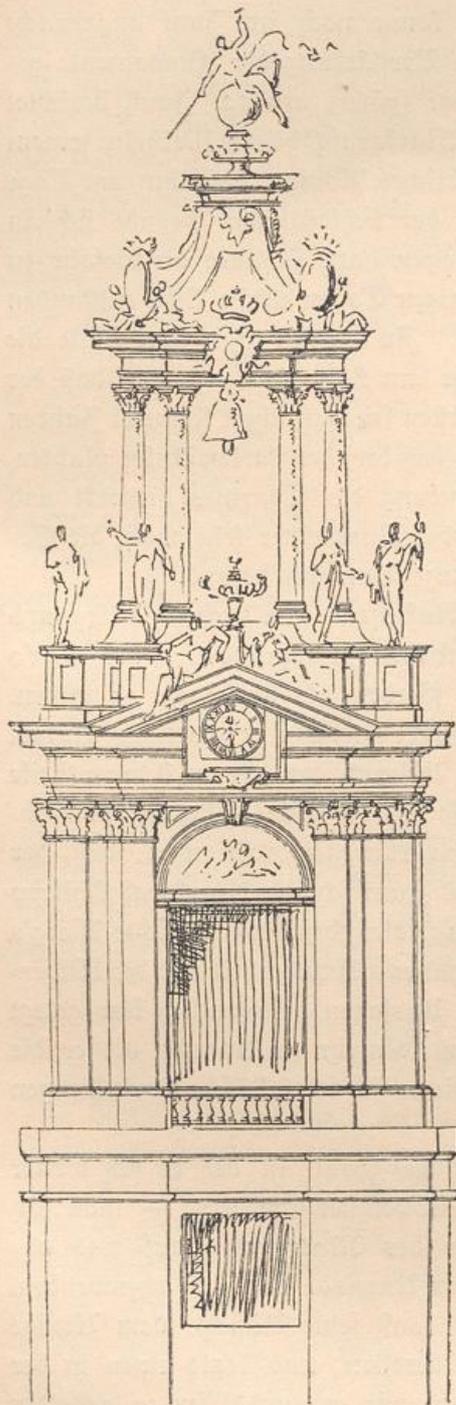


Fig. 51. Münzthurm zu Berlin. Vierter Entwurf (Schlüter).

Der Plan ist sehr merkwürdig dadurch, daß Schlüter fast bis ins Detail auf Nering's alten Entwurf zurückging. Nur der Helm erfuhr eine zeitgemäße Aenderung, die Verhältnisse eine Umbildung. Die Mauermassen wurden leichter geformt. Vielleicht hoffte Schlüter somit, die Verantwortung von sich selbst abzulenken.

Schon am 29. Juni richtete er an den beim Könige weilenden Freiherrn v. Prinzen, den Schloßhauptmann und seinen unmittelbaren Vorgesetzten, die Bitte, ihm mitzutheilen, wie der König die Sachlage auffasse. Die Aufregung hatte ihn krank ins Bett geworfen, er litt an Zittern in den Händen, so daß er keinen Strich zeichnen und den Auftrag des Königs, einen Thurm für die Peterskirche zu Berlin zu entwerfen, nicht ausführen konnte. Da eine Antwort nicht erfolgte, wiederholte Schlüter am 10. Juli seine Bitte um Nachricht.

Am selben Tage war die königliche Verordnung in dieser Angelegenheit in Berlin eingetroffen. Sie befahl, einen Ausschuß einzusetzen,

welcher den Bau und Schlüter's Aenderungspläne prüfen sollte. Prinzen, welchem der in seinem Amtskreise sich ereignende Unfall gewiß auch wenig willkommen war, scheint die ruhige Behandlung der Angelegenheit durch den König erwirkt zu haben, ja er schrieb an Schlüter selbst einen wohlwollend gehaltenen Brief, welcher diesem „recht wie ein himmlisches Geschenk“ erschien, zumal nun, da die allgemein erwartete königliche Ungnade ausgeblieben war, die Bestürmung des unglücklichen Hofbaudirektors durch die noch nicht bezahlten Handwerker, eine „nicht menschliche, sondern Höllequal und Marter“, beendet war. Zugleich bat Schlüter, dem Ausschusse einige Herren vom Hofe und vom Geheimrathe beizugeben, sichtlich, um so gegen die ihm mißgünstigen Fachleute, welche der König berufen hatte, sich ein Gegengewicht zu schaffen.



Der König hatte Eosander, Grüneberg und Sturm in jenen Ausschuss berufen. Sie sollten gemeinsam mit Schlüter über die Sache berichten. Am 14. Juli ging Schlüter der Befehl zu, sich mit jenen „sofort zusammenzuthun“. Am 17. schrieb er wieder an Prinzen, dem er nun erst, angesichts der Gewißheit, daß die Wahrheit bald an den Tag kommen werde, zugestand, daß der ganze Thurm abgebrochen werden müsse oder, daß man mit dem Niederreißen wenigstens soweit gehen müsse, bis der Rest „von sich selbst stehen müßte“. Der Vorschlag, den er machte, auf diesen Rest ein leichtes Belvedere zu bauen, Uhr und Glockenspiel aber auf einem alten Thurme an der Spreeseite des Schlosses zu errichten und dies womöglich in einem Jahre fertig zu stellen, zeigt, wie wenig auch jetzt noch Schlüter den Ernst der Lage begriff.

Am 18. Juli kam Sturm von Frankfurt a. D., wo er an der Universität lehrte, nach Berlin. Der Ausschuss besichtigte den Bau. Schon hier zeigte sich Schlüter's Reizbarkeit und der unverkennbare Hohn der theoretisch gebildeten Baumeister gegen den Bildhauer. Als man vom „babylonischen Thurmbau“ sprach, schluckte Schlüter noch den Aerger hinunter. Als man ihn aber dann einem förmlichen Verhör unterzog oder ihn doch mit Fragen so bestürmte, daß er in einem Verhör über Leben und Sterben zu sein glaubte, über-

fam ihn mit Gewalt das Gefühl seiner künstlerischen Größe, seiner Ueberlegenheit als Barockmeister über die Klassicisten, die ohne Bücher sich nicht zu behelfen wußten und ihn, den „rechten Meister“, wie einen „unvernünftigen Jungen traktiren“, so daß er „von Zorn entzündet“ seiner Wege ging.

Sichtlich waren die beiden großen Strömungen in der Baukunst vorzugsweise in Schlüter und Sturm heftig aneinander gestoßen. Der Kampf zwischen Barock und Klassicismus, zwischen Künstlerthum und Gelehrtenthum, welcher 20 Jahre früher zwischen Bernini und dem vom Arzt zum Architekten gewordenen Perrault beim Bau des französischen Königsschlosses, des Louvre, zum ersten Male zum Siege der Regelrichtigkeit über das freie Ich des Künstlers geführt hatte, jener Kampf, welcher anderthalb Jahrhunderte früher sich schon in der Verschiedenheit des Schaffens von Michelangelo und Palladio geäußert und seitdem nie geruht hatte, der Kampf zwischen Können und Wissen, zwischen Schule und Phantasie, System und Individualität führte hier wie damals und fast in der ganzen Welt zum Siege der antiken Regel. Das Barock wurde in Schlüter geschlagen, so daß es bald aus Berlin wieder verschwand, wohin es erst der Schloßbau getragen hatte. Wohl war man sich in weiteren Kreisen des letzten Inhalts jenes Streites nicht bewußt, den man für einen rein persönlichen hielt. Nur die Betheiligten selbst mögen ihn geahnt haben.

Die Berichte von Schlüter's Gegnern sind durchaus sachgemäß, ruhig in der äußeren Form, aber vernichtend im Inhalte. Sie beantragten völligen Abbruch des Thurmes und verwarfen die letzten Vorschläge Schlüter's, zu welchen nicht einmal Zeichnungen vorlagen. Schlüter's Gebahren am Bau, seine Sorglosigkeit, sein Mangel an klarem, praktischem Wollen richtete ihn als ausführenden Architekten. Seine eigene Meldung über die Ausschusssitzung, die er am 27. Juli an Prinzen erstattete, ein Schreiben voller Anklagen und ohne sachlichen Inhalt, verschlimmert noch das Urtheil über ihn. Als Kind seiner Zeit und der merkantilistischen Anschauung des Staatslebens wagte er am Schluß seines Briefes zu sagen: „Es leiden Seine Königliche Majestät unter dem Mißlingen des Werkes keinen so großen Schaden, denn die Materialien sind alle zu gebrauchen, und der Macherlohn ist meist in der Accise wieder ein-

gekommen, und das Uebrige noch unter solchen Leuten, die es auch wieder geben müssen." Wir finden hier also die Anschauung vom Kreislauf der Gelder in ihrer kindlichsten Form: der Bau ist nur ein Mittel für den König gewesen, das im Lande befindliche Geld in die Taschen der Handwerker und aus diesen wieder in jene der Steuerbehörde zu bringen! Sollte bei Wartenberg diese Schlußfolgerung Anklang gefunden haben, bei ihm, dessen ganzes Regierungssystem auf denselben Anschauungen beruhte!



Auf die eingesendeten Berichte beschloß der König am 31. Juli 1706 den Abbruch des Thurmes, jedoch womöglich mit Schonung des alten Baues. Man solle schnell das „übelgerathene Gebäude“ entfernen, da der König es bei seiner Rückkehr nicht wiedersehen wolle.

Kein Wort der Ungnade gegen Schlüter! Wieder hatte dieser den Schlag, der ihn treffen mußte, zu pariren gesucht. Vor Eintreffen der Königlichen Ordre, am 3. August, schrieb Schlüter nochmals an Prinzen, von dem er am 29. August einen Brief „mit der größten Vergnüglichkeit“ erhalten hatte. Jetzt gestand er endlich selbst die Nothwendigkeit ein, den ganzen Thurm abzubrechen und lieferte nun selbst einen flüchtigen, die Sachlage wieder vertuschenden Bericht über den Bau nebst Grundriß und Schnitt. Das Betrüben an demselben ist, daß auch hier es Schlüter nicht auf sachliche Darstellung des Bauverlaufes, sondern auf eine Vertheidigung seines Handelns ankam, daß er seine überzeugend nachgewiesenen Fehler nicht eingestand, sondern das Weichen des Thurmes nun wohl wider besseres Wissen auf zufällige Umstände schob.

Am 9. August erhielt Schlüter den Auftrag, den Abbruch des Thurmes zu bewirken, am 28. Januar 1707 aber wurde Eosander die Bauleitung am Schlosse übertragen, nachdem er neue vom König gebilligte Pläne gefertigt hatte. Am 18. Februar 1707 wurden Eosander jene 1000 Thaler angewiesen, welche bisher Schlüter „zur Haltung nöthiger Dessinateurs“ gezahlt wurden.

In dem am Schluß des Jahres 1706 gedruckten Adreßbuch von Berlin erscheint noch Schlüter als Schloßbaudirector an der

Spitze des Hofbauamtes, 1707 jedoch als Baudirector hinter Eosander, 1708 fehlt er ganz im Hofbauamte.



Die Frage drängt sich uns auf, in welchem Zustande Schlüter sein größtes Werk, das Berliner Schloß, hinterlassen habe. Als er schied, war der um den zweiten Hof gelegene Theil im Außern und Innern fertig. Der Plan für die Erweiterung um den zweiten Hof, die Wiederholung von Portal I und V in den Portalen II und IV war wahrscheinlich schon von ihm entworfen, Eosander fügte den Entwurf des dritten flügels nach völligem Abbruch des Münzthurmes aus eigenem Ermessen hinzu, leitete aber den Bau der beiden Portale II und IV und alles dessen, was südwestlich von

ihnen liegt. Das zeigt in völliger Klarheit eine Skizze Broebes' (fig. 52), durch die Angaben „p. Sch.“ und „p. d'Os.“, welche zu lesen sind „par Schluter“ und „par d'Eosander“.¹⁴⁵⁾

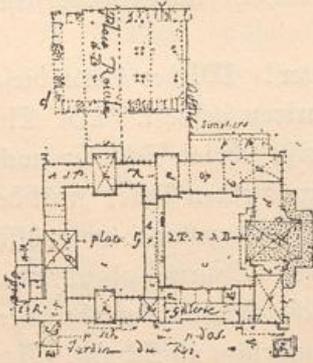


Fig. 52. Skizze des Schloßgrundrisses; von Broebes.

Wenngleich Schlüter's Name in den Listen des Bauamtes noch steht, so kann ich doch nicht glauben, daß es der Meister über sich gebracht habe, nach seinem Sturze, also nach 1706, noch am Schlosse zu wirken, wie man bisher annahm. Eine Hand, die ihm an Fertigkeit wenig nachstand, die ihn an Reichthum in der figürlichen Com-

position, an barockem Uebermaß übertraf, trat in den später vollendeten Gemächern an seine Stelle. Die vlämisch gerundeten Figuren verschwinden, die italienisch-deutschen fettarmen, muskelgewaltigen treten auf. An der großen Haupttreppe (fig. 53) schuf, nach Nicolai, Johann Simonetti jene wild bewegten Gestalten, durch die die Härten der architektonischen Composition versteckt werden, ein deutsch-italienischer Stukkateur, der in diesen Werken den Beweis liefert, wie außerordentlich hoch das mittlere Können seiner Zeit lag. In der Gallerie des Eosander'schen Baues, die erst unter König Friedrich Wilhelm I., also nach 1714, fertig



fig. 53. Schloß zu Berlin. Haupttreppe.

wurde, arbeitete ein Meister, dessen Werke von jenen Schlüter's nur bei genauer Vergleichung zu unterscheiden sind: Man erkennt, daß in den dekorativen Arbeiten Schlüter Genossen fand, die ihm in mancher Richtung völlig die Waage zu halten vermochten! Vielleicht lernt man einst auch sie würdigen.



Den Maaßstab für Schlüter's dekorative Arbeiten geben die schon erwähnten Figuren in den Sälen des Theiß'schen Flügels, und namentlich die meisterhaften „Welttheile“ im Rittersaale. In der glatten Rundung der fetten, glänzenden Haut, der klassicistischen Bildung der Köpfe, dem weichen Fluß der Gewänder äußert sich Schlüter hier wie überall als ächter Anhänger der vlämischen Kunstrichtung. Man gehe vier Säle weiter in die Gallerie, um an den starken Muskulaturen, den überreichen Compositionen, dem fahrigten Faltenwurfe die Hand seiner süddeutsche Eigenschaften mitbringenden Kunstgenossen und Schüler zu erkennen. In den Reliefs an der Decke, dem Horentanz in der Hauptthüre (fig. 39) vermag man wieder in Schlüter den Schüler der Alten zu beobachten, der seinen Bellori eifrig studirte und der dessen Stiche sogar unmittelbar wieder in Plastik umsetzte.

Eine merkwürdige, sehr bezeichnende Erscheinung ist das Auftreten ganzer Bäume in der Plastik dieser „Welttheile“. Dasselbe Motiv zeigt sich an den Eckstücken des Hauptsaales im Schlosse zu Potsdam, in welchem unter Schlüter's Leitung 1706 gearbeitet wurde, Schöpfungen, die seiner Kunstart ebensowohl wie die Schwebefiguren in den Achsen entsprechen. Diesen Naturalismus den Pflanzen gegenüber kenne ich in Italien nur sehr vereinzelt, so z. B. an Bernini's Obelisk auf Piazza Navona. Seine Heimath ist das Vaterland der Landschaftsmalerei, sind die Niederlande, wo man sie z. B. an den früher genannten Kanzeln als geradezu bestimmende Theile des Gesamtaufbaues finden kann. Ganz durchdrungen von Schlüter'schem Geist sind ferner die prächtigen Schnitzereien an den Eichenthüren der Haupttreppe des Berliner Schlosses.

An der Außenarchitektur ist zweifellos Vieles von Schlüter. So die kleinen Reliefs am Portal V, die in jeder Linie den Meister zu verrathen scheinen (fig. 34 und 35). Ob die schwebenden Genien am Hauptgesimse auch ihm angehören, ist minder sicher zu beantworten. Dagegen gehört ihm zweifellos die Ausschmückung der Thorhallen im Erdgeschosse zu, namentlich die kriegerischen Embleme in den tiefen Kassetten der Gewölbe und die den oberen Sälen entsprechenden ornamentalen Stuckverzierungen.



Außer diesen dekorativen Arbeiten möchte ich Schlüter noch eine Anzahl in den Schlössern in und um Berlin befindlicher Reliefs zuweisen. So vielleicht einen Cyklus von sechs Arbeiten, die sich jetzt im Treppenraume des weißen Saales in Berlin und vier davon wiederholt in den Thurmhallen des Charlottenburger Schlosses finden.^{145a)} Sie sind zwar nicht mit einem Namen gezeichnet, ich finde sie überhaupt nirgends erwähnt, aber die Behandlungsweise und der Gegenstand lassen die Vermuthung frei, daß sie aus Schlüter's Hand stammen. Vielleicht gehören sie zu den für die Attika des Zeughauses bestimmten Arbeiten. Sie beziehen sich zum Theil auf Kurfürst Friedrich III. Da steht auf einem ein Jüngling vor einem Bildhauer, der soeben sein Werk vollendet, ein Relief des Hercules mit der Inschrift: Herculi Musarum. Andere schleppen Kunstwerke herbei: Candelaber, Waffen. Im Hintergrunde steht ein Tempel der Musen. Manche Gestalten erinnern lebhaft an die Bekrönungsgruppen des Zeughauses, jedoch ohne deren Gewaltbarkeit in der Bewegung. Ein zweites, merkwürdiges Bildwerk zeigt einen bekrönten, reich gerüsteten Fürsten vor einer großen Landkarte, welche die Elb- und Havellande darstellt. Ein Mönch mißt mit dem Zirkel die Größe etwa von Anhalt ab. Im Hintergrunde sieht man die Statue eines Kurfürsten; Rathsherren mit Aktenrollen und Krieger drängen sich herbei. Ich denke, es wird sich um die Besitzergreifung Brandenburgs durch Kurfürst Friedrich I. handeln, und um den Hinweis auf seinen Nachkommen Friedrich III. Doch will ich besseren Erklärungen nicht vorgreifen. Hier ist es uns nur um die künstlerischen Vorzüge des Reliefs zu thun, um die sichere Composition, die kräftige Durchbildung der Menschengestalten, die tüchtige Individualisirung der verschiedenen Stände. Ein Windspiel in der rechten Ecke ist ebenso trefflich durchgearbeitet wie das kunstgewerbliche Beiwerk.

Und dann findet man einen Jüngling, der Trophäen des Krieges aufstellen läßt, während der Genius des Friedens neben ihm steht. Im Hintergrunde vergegenwärtigt eine toskanische Säulenhalle das Zeughaus. Oder gegenüber wird an der Langen Brücke gearbeitet. Der Flußgott der Spree reicht sich die Hand mit einer durch ein Rad wohl als Verkehr symbolisirten weiblichen Gestalt; Handel und Ackerbau nahen. Ein edler Jüngling ver-

Gurlett, Andr. Schlüter.

einigt sie, indem er seine Hand auf die verbundenen Rechten jener legt.

Alle Gestalten sind niederländisch „deftig“, das Relief ist flott, flach gehalten, oft nur im Umriß in die Fläche eingekraßt und etwas abgerundet. Die Hauptgestalten treten dagegen bis zu voller Rundung hervor. Die Körper zeigen einen durch klassische Absicht gemilderten Schwung der Linien — manchmal sogar einen etwas zu schön stilistischen. Die Composition ist ohne Absichtlichkeit klar, bei dem Relief mit dem Zeughaus vielleicht schon zu übersichtlich abgetheilt. Die nicht geschilderten Reliefs hängen so ungünstig, daß ich sie nicht genau erkennen konnte.

Ein anderes Relief findet sich in der brandenburger Kammer des Schlosses. Die ruhige Vertheilung der Massen und die sichere Zeichnung der beiden über einem Kamin schwebenden Figuren spricht dafür, daß Nicolai Recht hatte, dies Werk, und zwar neben den „Welttheilen“ dieses allein in den Paradesälen, als Schlüter's eigenes Werk zu bezeichnen.



In der Domgruft befinden sich eine Anzahl von Sarkophagen, von welchen nicht unwahrscheinlich ist, daß ihr Entwurf Schlüter zugehöre. Zwei kleinere beherbergen die jung verstorbenen Kinder des Markgrafen Philipp Wilhelm von Schwedt, welche 1701 und 1704 starben. Der kräftig profilirte Körper der Särge ruht auf Löwenfüßen. Eine Art Dreischliße gliedern ihn, prächtige Wappen decken die Stirnseiten. Der Aufbau ist schwungvoll und sicher, wesentlich unterschieden von dem der älteren, in den Formen der italienisch-deutschen Stukkaturen gehaltenen Sarkophage.

Eine Stufe weiter geht der prachtvolle Zinnsarkophag des Markgrafen Philipp Wilhelm selbst, der 1711 starb. Das Werk wurde bis 1714 fertig und verkündet in allen Theilen Schlüter's Eigenart. Namentlich die meisterhaften Reliefs an den Langseiten, die den Prinzen in Begleitung von Mars und Merkur darstellen, die fest und sicher entworfenen Rüstungs- und Waffenstücke zu deren beiden Seiten, die schwungvollen Kartuschen sind ächte Beweise für Schlüter's nie in kleinliche Sauberkeit sich verlierende, sondern skizzenartig breite Technik. Die vollen Körper, die runden Köpfe,

die ganze Haltung verräth, daß der Meister auch jetzt noch der Schule Quelljin's treu geblieben war.

Die Vollendung der ganzen Richtung bilden die beiden Sarkophage für König Friedrich I. und die Königin Sophie Charlotte. Die letztere starb bekanntlich 1705. Schlüter's Mitwirkung an diesem Werke ist verbürgt.¹⁴⁶⁾ Schwerer zu erklären ist sie an dem Sarkophag des Königs; es sei denn, daß dieser ihn schon bei Lebzeiten als Gegenstück zu dem seiner Gemahlin bestellte.

Die Sarkophage sind in Zinn gegossen und vergoldet. Der reich gegliederte, vortrefflich profilirte Körper ruht auf kräftigen Volutenfüßen. Wappenthier, hier der brandenburgische Adler, dort die welfischen Pferde, helfen ihn tragen. Zwischen dreischlißartigen aufsteigenden Gliedern sind Flachreliefs — ächt schlüterisch flotte, prächtig lebendige und den Raum füllende Arbeiten — angebracht. Die riesigen Wappen- und Inskriftskartuschen zeigen noch Spuren der teigartigen Formbehandlung der Rubens-Zeit. Vor dem Sarkophag der Königin sitzt der Genius des Todes, deren Namen in ein Buch einzeichnend. Die Auffassung ist dieselbe wie am Männlich'schen Grabe: Das Grausen ist unerbittlich; die Knochen erscheinen überzogen von einer trockenen Haut, die Nase wie eingefallen; die Hände sind kraftvoll und doch muskellos. Das Gegenstück bilden zwei Genien; eine, schlafend, liegt über den Sarg hingestreckt: eine mächtige, breit modellirte Gestalt voll Schwung und Leben, niederländisch vollsaftig, mit gerundeten, mächtigen Formen. Die andere erhebt und bekrönt das ovale Medaillon mit dem Reliefbildniß der Fürstin. Ueber den Sarkophag breitet sich der Königsmantel. Mächtige Kartuschen zieren Haupt- und Langseiten.

Das Ganze ist durchaus meisterhaft behandelt und aufgebaut: Ein Prunkstück ersten Ranges, festlich heiter, trotz der Todtenköpfe und der Schreckgestalt am Fußende. Die Behandlung namentlich des Gewandes ist eine überaus flüchtige. Es fließt ohne eigentlichen Faltenwurf in Wellen über die Profile und Gliedmaßen fort. Aber es ist von großem Leben und von einer gerade in der sorglosen Durchbildung sich offenbarenden großartigen Meisterschaft.

Der Sarkophag des Königs ist noch schöner. Den Tod ersetzt hier ein weinender Genius mit einem Engel, einem jener derben

Kinder, die für Schlüter typisch sind. Auf dem Kopfende bemühen sich zwei an den Körper des Aufbaues gelehnte, bekrönte Genien um das Reliefmedaillon des Königs. Ihre Gestalten sind noch mehr im Sinne Rubens' gedacht, großartiger, schwungvoller, körperlicher. Mächtige Massen wechseln mit feinerem ornamentalen Detail, so daß die eigentlichen Ruhepunkte im Aufbau die menschlichen Gestalten sind. Großartig ist die Behandlung der Waffen, Fahnen, Rüstungen am Fußende: Hier kann man sehen, welcher Unterschied zwischen ächt schlüterischen Werken und der saubereren, zierlicheren Art des Holzschnitzers ist, der die mit der Königskrone versehenen Thüren am Zeughaus und in Charlottenburg fertigte; denn hier ist eine über alle Pedanterie erhabene Sicherheit im Modelliren das Entscheidende, während dort eine alle Unebenheiten und Unsymmetrien vorsichtig meidende Genauigkeit vorwaltet.

Vortrefflich sind die beiden Reliefsbildnisse. Namentlich das der Königin giebt die Würde der hohen Frau wie ihre Schönheit am besten wieder: Die vollen Züge sind kräftig durchgebildet, das Fleisch ist weich und lebendig, der Ausdruck sicher und wahrhaft fürstlich. Auch Friedrich's Relief verkündet in trefflicher Weise die flüssige Modellirweise, die an den Männlich'schen Reliefs uns entgegentrat.



Von König sind noch mehrere bildnerische Darstellungen erhalten. Die beiden Marmorstatuen im Park zu Charlottenburg und im Treppenhaus der Akademie der Künste können als Merksteine der Formbehandlung hier eines niederländischen Künstlers, dort eines deutsch-barocken gelten. Der letzteren Auffassung verwandt ist eine Marmorbüste, die jetzt in der alten Kapelle des Schlosses ihren Platz gefunden hat. Näher steht Schlüter jene in der kleinen Gallerie, wenn auch diese mir für unseren Meister als zu glatt, das Haar zu manivirt erscheint. Vielleicht ist sie von Gabrielle de Grupello, dem Bildhauer des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, der vor 1706 König Friedrich I. modellirte.¹⁴⁷⁾

Wie hoch eine Schlüter'sche, nach dem Leben geschaffene Büste zu schätzen ist, das lehrt uns ein etwa 1,20 Meter hohes Meister-

werk, welches sich in Homburg vor der Höhe als dekorativer Schmuck eines Schloßthores, als sogenanntes „Schwarzes Männchen“ ver-



fig. 54. Büste des Landgrafen Friedrich von Hessen-Homburg.

wendet findet: Es ist die Büste des Prinzen, späteren Landgrafen Friedrich von Hessen-Homburg, jenes Helden, welchem Kleist als Prinzen von Homburg ein dichterisches Denkmal setzte (fig. 54).¹⁴⁸⁾

Jacobi hat nach einer Inschrift die Büste gegossen. Schlüter's Name wird wieder nicht genannt, aber er spricht aus jedem Zuge des meisterhaften Werkes, vielleicht der größten bildnerischen Leistung unseres Künstlers. In dem Kopf steckt eine so gewaltige realistische Ehrlichkeit, ein so breites Erfassen des keineswegs schwärmerischen, aber von gesunder Kraft durchdrungenen, schon alternden Fürsten, ein solches Leben und eine solche wahrhaft monumentale Ruhe, trotz der vielgelockten Perücke, dem Hermelin, der feldherrenschärpe und der Rüstung, trotz diesem Ueberflusse an Dekorativem, in ihm stecken also Vorzüge, wie sie zu allen Zeiten nur Wenigen gegeben sind. Daß hier Schlüter der Verfertiger war, dafür spricht neben den äußeren Gründen auch die tiefgehende innere Verwandtschaft mit seinen Hauptschöpfungen.



Am 28. August 1706 erklärte der Stralsunder Bildhauer Thomas Phalert dem Rathe der Stadt Stralsund und den Priorisoren der dortigen Nicolaikirche, mit welchen er in Unterhandlung wegen der Errichtung eines neuen Altars stand, er beabsichtige zur Ausführung dieses Werkes nach Berlin zu reisen, sich von dort zwei „künstliche Bildhauergesellen“ zu holen und bei einem angesehenen Künstler sich einen Riß ausarbeiten zu lassen. Im September war er schon „einige Wochen“ von dort zurück und hatte den Riß mitgebracht, welchen „der königliche Oberbaudirektor Schlüter inventirt und illuminiren lassen“. Dieser Riß wurde später von Phalert kopirt und den Rathsaften beigelegt, wo er sich noch heute findet (Fig. 55). Im Verlaufe der Ausführung wurden mehrere Aenderungen vorgenommen: Phalert verkleinerte den nicht ganz in den Lageplan passenden, um fünf Fuß zu breiten Entwurf, wurde aber angehalten, in allen Hauptpunkten dem „berlinischen Riß“ getreu nachzukommen. Im Jahre 1708 war das Werk bis zur Ausschmückung durch den Maler und Vergolder fertig gestellt.¹⁴⁹⁾

Wir können also ziemlich genau feststellen, wann Schlüter den Altarplan zeichnete: es muß um den 1. September 1706 gewesen sein, also gerade in der Zeit, in welcher man seinen Münzthurm abtrug. Man hat also hier den Beweis, daß die Schaffenskraft des Künstlers auch in schlimmen Tagen nicht dauernd versagte.

Der Altar ist ein überaus merkwürdiges Werk. Das Mittelschiff der gothischen Kirche wird durch eine Schranke abgetheilt. Sechs Säulen tragen den diese abschließenden Balken. Von den

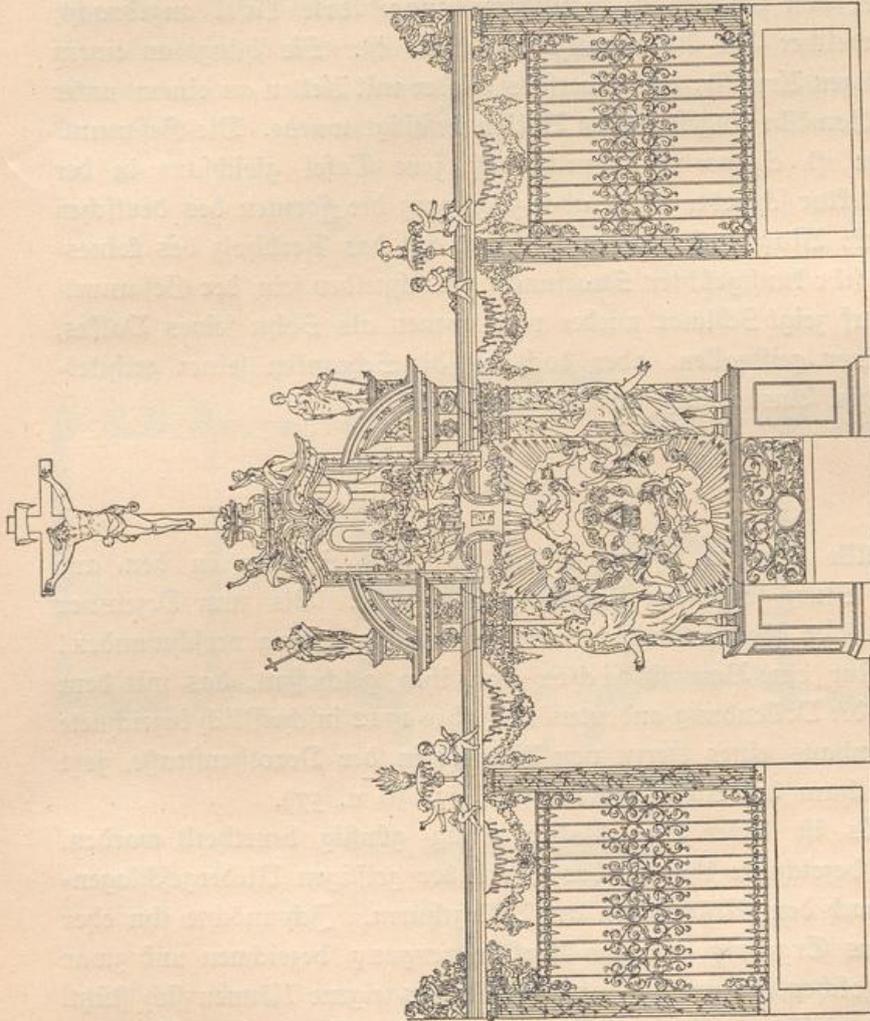


Fig. 55. Altar der Tricolatirke zu Stralsund. Nach Phaler's Kopie von Schlüter's Entwurf.

Zwischenfeldern sind zwei durch Schmiedewerk gefüllt, zwei offene Thüren, das fünfte ist für den Altar selbst aufgespart. Hier ist der Balken als Architrav benützt. Ueber den Säulen und einem zweiten vorgestellten Paare solcher verkröpft sich das Gebälk, zwei Rundgiebelansätze und Postamente mit Statuen tragend. Als Altarbild ist

eine geschnitzte Wolkenglorie mit dem Auge Gottes und die Embleme des Glaubens tragenden Engeln angeordnet; Strahlen gehen von diesen aus; zwei große Engelsgestalten stehen zur Seite.

Zwischen den Giebelansätzen ist eine von Schlüter bemalt gedachte, von Phalert in Schnitzerei ausgeführte Tafel angebracht, auf welcher das Abendmahl dargestellt ist. Sie hängt an einem mächtigen Kreuzifix, das seinerseits wieder mit Ketten an einem unter dem Gewölbe eingespannten Balken befestigt wurde. Die Gesamtanlage ist eigenartig dadurch, daß jene Tafel gleichsam in der Architektur schwebt. Diese aber zeigt ganz die Formen des deutschen Barock: Mag auch manche Herbhheit auf das Kerbholz des keineswegs sehr kunstgeübten Stralsunders zu schneiden sein, der Gesamtentwurf zeigt Schlüter wieder vollkommen als Sohn seines Volkes, als einen geistvollen, aber doch an die Schranken seiner architektonischen Ausbildung gebundenen Künstler.



Alle Quellen schweigen darüber, was Schlüter in den auf seinen Sturz folgenden Jahren gethan habe. Bis zum Dezember 1712 ist er für die Geschichte wie in eine Versenkung verschwunden!

Nur ein Bau ist sicher von ihm geschaffen, das mit dem wohl die Vollendung andeutenden Jahre 1712 inschriftlich bezeichnete Gartenhaus eines Herrn von Kameke in der Dorothenstraße, jetzt Eigenthum der Royal-Vork-Loge (fig. 56 u. 57).

Es ist dieser Bau bisher wenig günstig beurtheilt worden. Man bezeichnete ihn als das Werk der geistigen Niedergeschlagenheit nach den Mißerfolgen am Münzthurm. Ich möchte ihn eher als das Ergebniß erneuter Kraftanstrengung bezeichnen und zwar einer solchen, die trotzig auf sich und das eigene Können sich stützt. Kaum giebt es seit dem Beginn der Renaissance einen Bau, an dem im Detail so absichtlich der Regel ein Schnippchen geschlagen wird. Schlüter überbietet sich in Neubildungen von Formen, in rein malerischen Gestaltungen, als wenn er zeigen wolle, daß er der akademischen Regel nicht bedürfe, daß er nicht einer jener von ihm verspotteten Künstler sei, welche ohne ihre Bücher nichts fertig brächten.

Der Grundriß¹⁵⁰⁾ ist klar und einfach: Durch die jetzt ver-

mauerte Hauptthüre gelangte man über eine zweiarmige Treppe zum Festsaal, der, hoch emporrhend, den Mittelbau beherrscht; seitlich schließen sich niedere Flügel an. Der Aufbau wirkt dagegen durchaus unarchitektonisch; namentlich nach der Straßenseite fehlt fast jedes klassicistische Glied (Fig. 56). Doppelte Wandstreifen theilen die Mauermassen, statt der Gewände legen sich über die Fenster plastische Gardinen; das Kranzgesims läuft sich todt in dem hoch anstrebenden Mittelbau, der wieder durch übereck gestellte Wandstreifen und

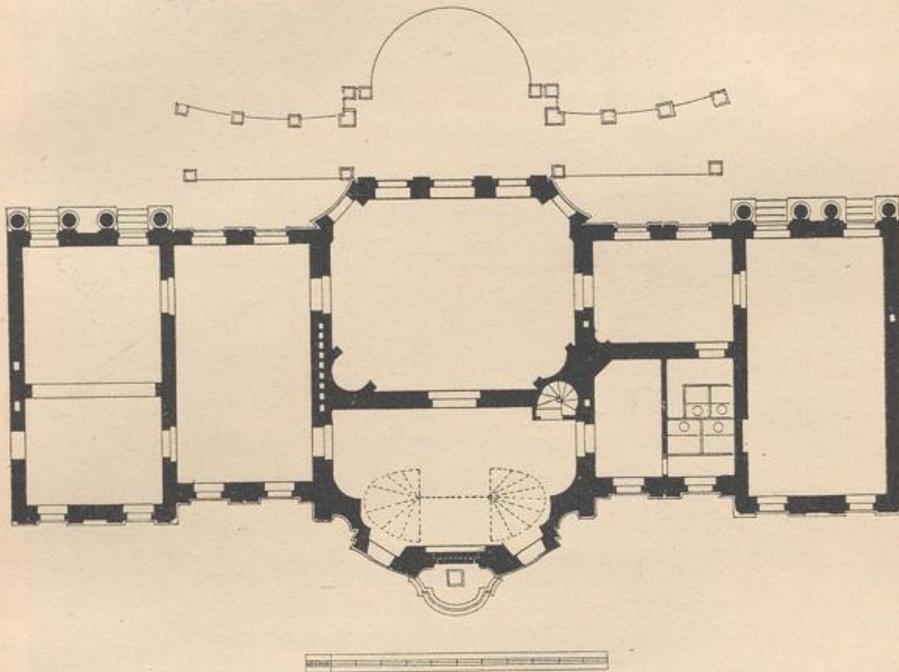


Fig. 56. Kamefe'sches Gartenhaus zu Berlin. Grundriß.

Rahmenwerk gegliedert ist. Der Maßstab im Figürlichen wie in der Profilbehandlung schwankt ununterbrochen, schwere Platten wechseln mit zarten und reichen Untergliedern, während in manchen Profilen diese fast ganz fehlen. Das Plastische zeigt dagegen den Meister. In den Kartuschen, namentlich in den meisterhaften Bekrönungsfiguren über dem Hauptgesims, vielleicht den wirkungsvollsten, die überhaupt jemals geschaffen wurden, erkennt man seine volle, vom Unglücke ungeknickte Größe. Einzelheiten aber, wie die Bekrönungen der

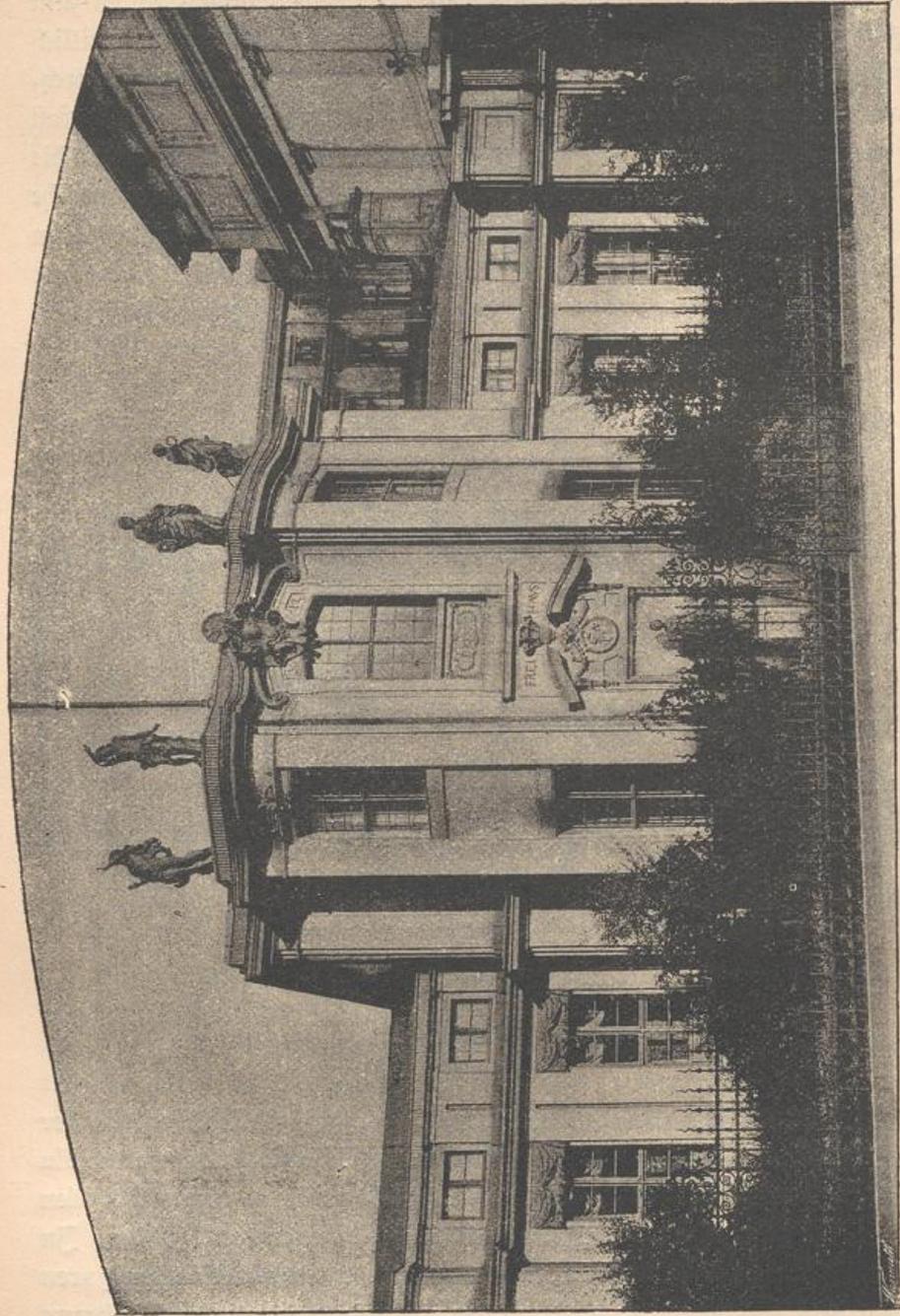


Fig. 57. Kameke'sches Gartenhaus zu Berlin. Vorderansicht.

Eckbauten durch ein nicht aufwärts, sondern im Grundriß geschweiftes Gesims, sind gewaltsame Neuerungen, zu denen ich Seitenstücke nur in Neapel, an Guarini's Turiner Bauten¹⁵¹⁾ und an einem der 1691—1697 geschaffenen Junsthäuser des alten Marktes zu Brüssel, „le Cornet“ genannt, gesehen zu haben mich entsinne. Nur im letzteren Falle ist an einen geistigen Zusammenhang zu denken, wie denn jene prächtigen Bauten vieles Gemeinsame mit Schlüter'schen Werken besitzen. Man vergleiche z. B. die Detailbehandlung von „le Sac“ (1697) und, weiter zurückgreifend, auch von der 1651 entstandenen Börse in Lille mit den Schlüter'schen Stuckarbeiten im Rittersaale zu Berlin.

An der Gartenfassade tritt die Architektur mehr in ihre Rechte, jedoch nur zum Nachtheile des Entwurfes. Die Pilasterordnung vor dem Saale ist nüchtern gegenüber der Gesamthaltung des Werkes, welche sich gipfelt in der reizvollen Ausbildung des Saales selbst. Die große Kehle desselben schmückt Kartuschenwerk in den Formen jenes in der „alten Post“, das Mittelfeld ist für ein Gemälde freigehalten. So sehr die Raumbildung dazu einladet, vermied Schlüter strenges architektonisches Detail. Als Gegenstück zu dem Halbhogenfenster schuf er, an den anderen drei Seiten des Saales wie in den Zwickeln der vierten, Darstellungen der vier Welttheile, meisterhafte Arbeiten, die an Leben noch jene im Schloß übertreffen. So ist Asien durch eine überaus packende Gruppe gekennzeichnet: ein Mann zielt mit dem Bogen nach einem Löwen, während sein Weib und Kind in einer Hängematte lagern; all dies als kräftig sich vorbauendes Relief in ebenso kühner als geschickter Lösung. Rücksichtslos überschneidet Schlüter die architektonischen Linien mit diesen Bildwerken, mit körperlich gehaltenen Wolken, Engelsgestalten, Pflanzenwerk. Sind doch oberhalb der kräftig gezeichneten Thüren und des etwa in zwei Drittel der Gesamthöhe den Saal umschließenden fein gegliederten Fußgesimses jene Linien überhaupt so ernst nicht gemeint, nicht viel mehr als ein Rahmenwerk, das die Flächen belebt, ohne sie scharf abzuthemen.

Noch ein Wort von den Bekrönungsfiguren der Fassaden! In ihnen ist noch etwas der älteren niederländischen Schule, etwas von der Art des Adriaen de Vries und seiner Kunstgenossen. Die runden, bis zum Platzen vollsaftigen Frauenleiber mit ihrer glänzenden

Haut, die scharfe Umrißzeichnung, das gebundene Leben, die schwungvolle, etwas übertrieben zierliche Haltung spricht dafür. Man sieht deutlich, welches Gewicht Schlüter darauf legte, daß die Figuren die architektonischen Formen in ihrem kräftigen Aufstreben durch eine bewegte Linie nach oben ausklingen lassen sollen. Nicht ganz so gelungen, wie die Statuen der weiblichen Gottheiten sind die männlichen. Die Manier tritt hier stärker hervor; am meisten am Neptun, der als alter Mann und in der üblichen fettlosen Muskelpracht dargestellt wurde.

So ist der ganze Bau, welchen der Nachfolger Wartenberg's im Amte der Postverwaltung errichten ließ, ein echtes Bildhauerwerk. Die Niederlage, welche Schlüter am Schloß als Baumeister erlitten, hatte ihn anscheinend gelehrt, sich der Bildnerei mit doppeltem Eifer hinzugeben. Ohne seine Statuen, Reliefs u. s. w. wäre der Bau nicht nur langweilig, sondern oft geradezu abstoßend. Denn wie z. B. eine ganz ungelöste Ecke am Hauptgesims ein schildtragender Schwebeengel zu verdecken die Gefälligkeit hat, so würde das ganze Werk auseinanderfallen, nähme man ihm seine Bildnereien.



Ein zweiter Bau jener Zeit ist das Haus von Creuz in der Klosterstraße. Eine Quelle¹⁵²⁾ bezeichnet dieses mit gleicher Entschiedenheit als das Werk Schlüter's, wie eine zweite¹⁵³⁾ als das seines Schülers Martin Heinrich Böhme. Den Streit jetzt zu entscheiden, ist schwer möglich. Der Entwurf des Palais entstand nach einem Brande von 1712 (fig. 58 u. 59).

Das Wahrscheinliche ist, daß Schlüter den Bau entwarf und Böhme ihn verändert ausführte. Dem widerspricht auch seine Gestaltung nicht. Die Fassade, an sich schon zahmer, als sonst bei Schlüter üblich war, leidet jetzt unter dem modernen, im Sinne Schinkel's gehaltenen schweren Hauptgesimse, welches dem Bau angefügt wurde, als man das Obergeschoß erhöhte. Nur die beiden Untergeschosse sind alt und zeigen eine schlichte, schon von Bodt beeinflusste Wohnhausarchitektur, die nur im Mittelbau sich zu reicherm Gebilde steigert, zu einem Balkon mit großem Achsenfenster. Die über diesem lagernden Genien sind so wenig von

Schlüter, wie jene am Portal III des Schlosses. Sie dürften Weihenmeyer oder einem anderen deutschen Barockkünstler zugehören (fig. 58).

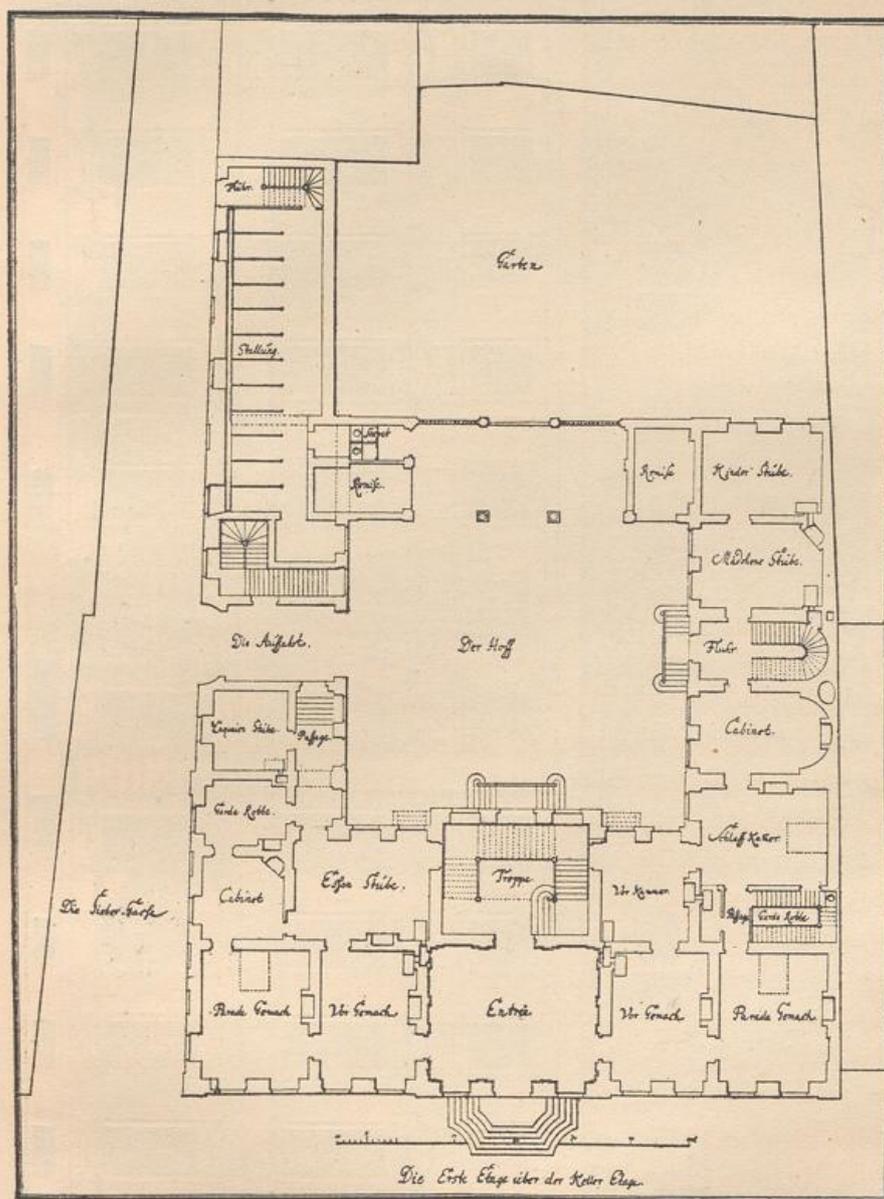


Fig. 58. Kreuz'sches Palais zu Berlin. Nach einem alten Plan. 164)

Im Inneren hat sich die stattliche Holztreppe mit ihren Schnitzereien, sowie der Festsaal erhalten. Ist es auch unwahr-

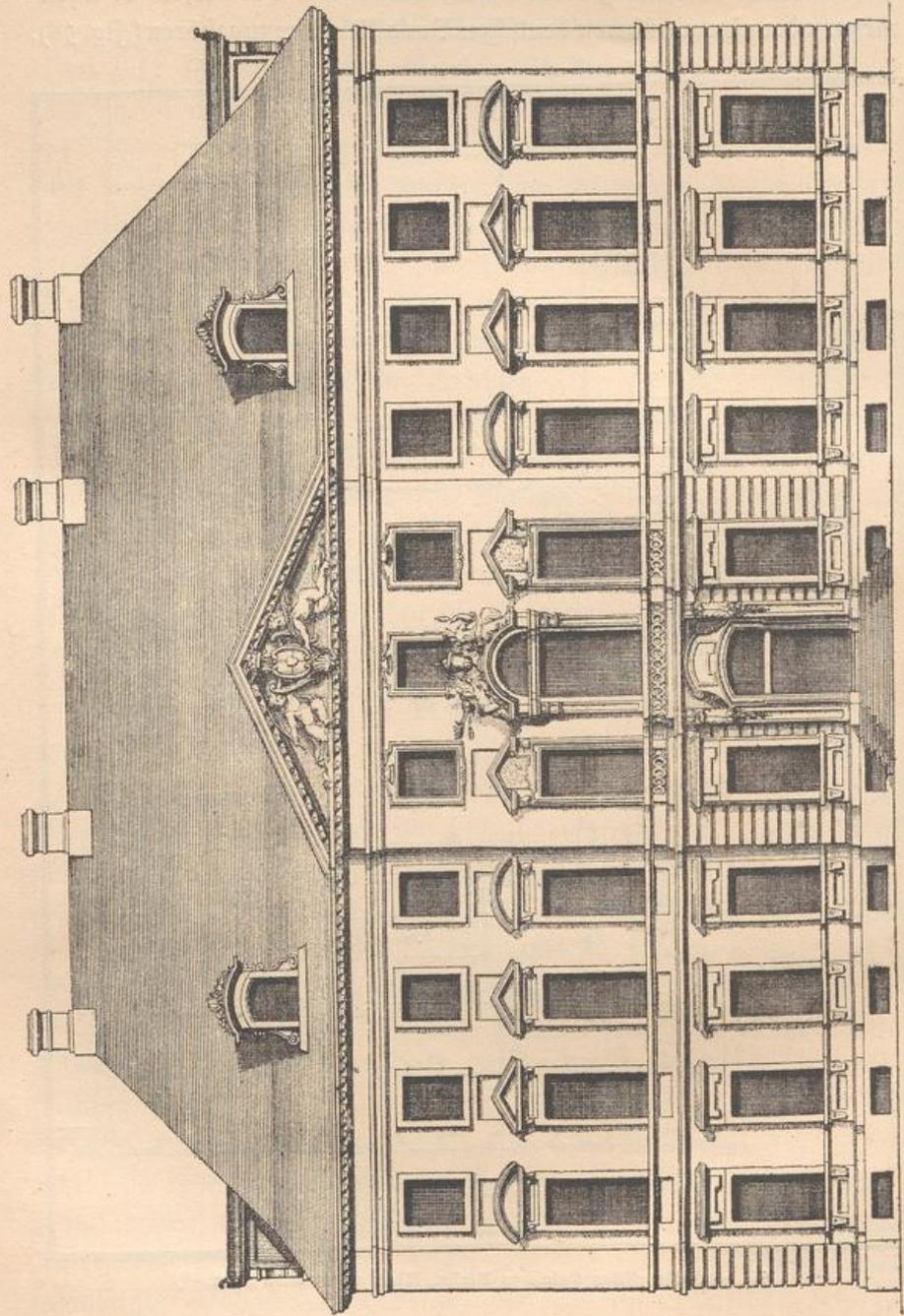


Fig. 59. Kreuzisches Palais zu Berlin. Ursprünglicher Zustand.

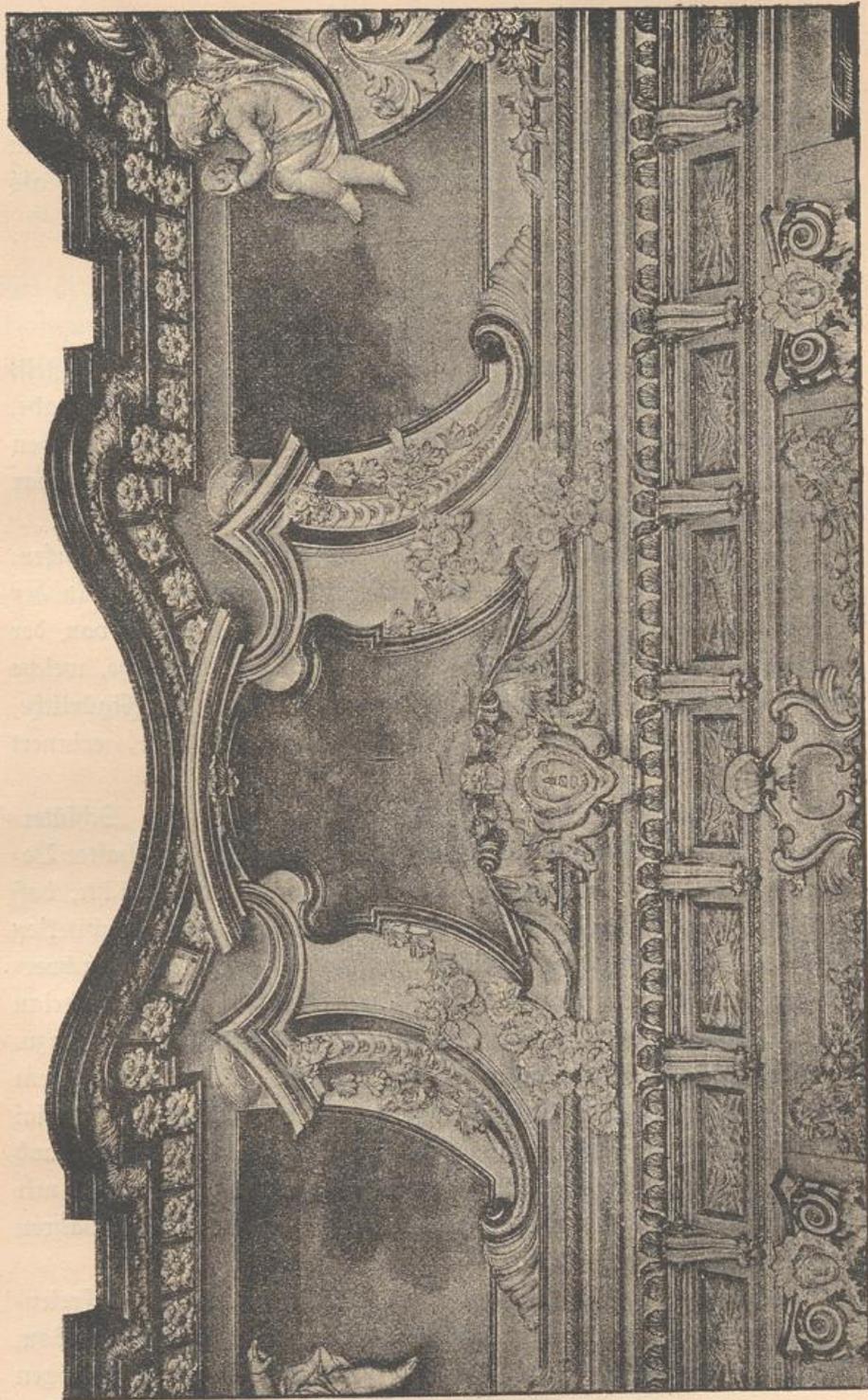


Fig. 60. Kreuzliches Palais zu Berlin, Stufdetail.

scheinlich, daß Schlüter dessen Dekorationen selbst entworfen habe, so zeigen sie doch seine Schule, jenen Naturalismus, namentlich hinsichtlich der Pflanzenwelt, der ihn von den Italienern unterscheidet. Auch die Gestaltung der Wandpfeiler, der Sopraporten u. s. w. schließt sich eng an das, was im Berliner Schlosse als Schlüter's Werk bezeichnet wurde (fig. 60).



Ein bei Jeremias Wolff in Augsburg erschienener Stich stellt ferner einen Stall als ein Werk dar, das Schlüter erbaut habe. In den Formen nähert diese stattliche Anlage sich dem Kameke'schen Gartenhaus. Wo sie gestanden hat, weiß ich nicht; schwerlich war es in Berlin selbst der Fall.¹⁵⁵⁾

Unklar ist ferner, wer das Portal des „Posthauses“ entworfen, welches sich jetzt im Hofe der Kaiserlichen Oberpostdirection in der Königstraße befindet. Jedenfalls hat dasselbe sehr viel von der Eigenart Schlüter's, namentlich an der mächtigen Kartusche, welche den Giebel des Obergeschosses überschneidet. Auch das figürliche, Putten, die mit dem Flügelhute des Merkur spielen, erinnert an ihn.

Sicher aber nicht von Schlüter ist das sogenannte „Schlüterhaus“ in der Wallstraße.¹⁵⁶⁾ Es ist ein wenig schmeichelhafter Beweis für die Kritiklosigkeit der älteren Berliner Kunstgeschichte, daß sie dieses amsterdanisch-nüchterne Wohnhaus demselben Architekten wie die Schloßfassade zuschreiben wollte: Das ist ebenso sachverständig, als schriebe man das Bild eines Nachahmers des Adriaan van der Werff und einen Guercino oder Ribera demselben Künstler zu.

Man hat ferner Umbauten am Schlosse zu Königsberg dem Schlüter zugewiesen. Soviel ich weiß, geht diese Nachricht auf Nicolai zurück, der Pläne für diesen Bau im Broebes'schen Werke fand und sie frischweg seinem Lieblingsmeister zueignete. Es sind mir keinerlei Nachrichten bekannt, welche zu diesem kühnen Gebahren einen triftigen Grund böten.¹⁵⁷⁾

Dagegen hat Schlüter bis 1706 ein Sommerhaus in Freienwalde errichtet, einen sehr einfachen und wenig interessanten Bau, den wir aus einem Stich kennen. Er widerstand ungünstigen

Witterungseinflüssen nur wenig Jahre und wurde schon 1722 beseitigt.

Den Entwurf, welchen Schlüter für die Petrikirche in Berlin zu fertigen den Auftrag erhielt, schuf an seiner Stelle Cornelius Ryckwaerts. Es scheint, als habe sich dieser in der Destailleur-sammlung des Berliner Kunstgewerbe-Museums erhalten.

Der Annahme, daß Schlüter am Bau des Schlosses Homburg vor der Höhe betheiliget gewesen sei, namentlich an dessen barockem Hofthore, widersprechen die unreifen Formen dieses Werkes auf das schlagendste.

