



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Andreas Schlüter

Gurlitt, Cornelius

Berlin, 1891

Berlin. Kurfürst Friedrich III. - Holländische Künstler - Campen und
Coehoorn - Brandenburgische Baumeister - Holländische Stadtanlage -
Einfluß Italiens - Die beiden Baratta - Bernini's Schule - ...

[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 hinüberwand, 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 überging.



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 Alabastersaal 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 hülfbedürftiger 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 abziehen 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 Adeligen 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 zufiel. 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 Cuyper 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 Malastersaal, 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