



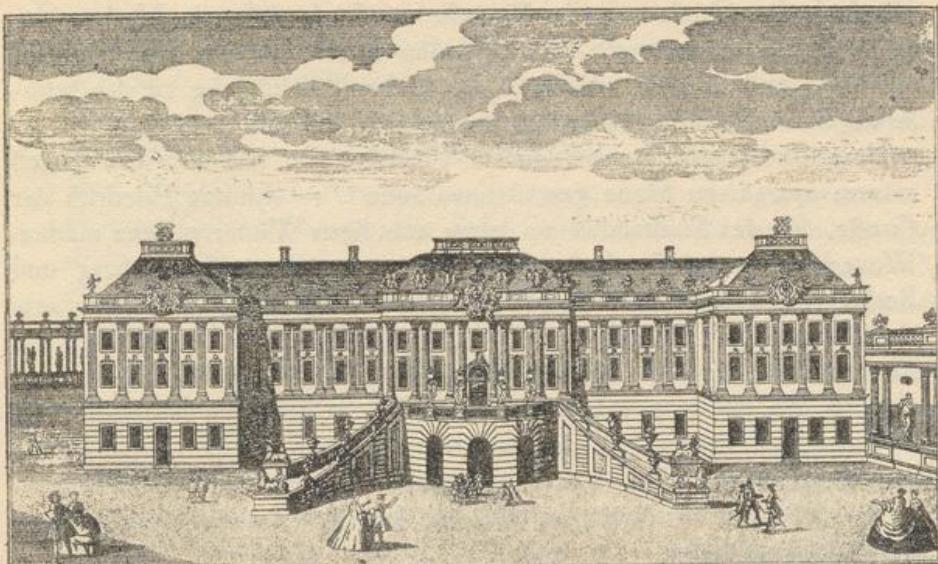
Potsdam

Meier, Burkhard

Berlin, 1926

Zu den Bildern

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80432](#)



Prospect des Königl. Schlosses zu Potsdam, von der Gartenseite anzusehen.

ZU DEN BILDERN

Dem Buch vorangestellt ist ein Bild Friedrichs des Großen, keines der idealisierenden Bildnisse von Pesnes Hand, keines der marmornen Denkmäler, die seine Nachkommen ihm im Bereich von Sanssouci überflüssigerweise errichteten, sondern die bescheidene Kleinbronze von Gottfried Schadow, die früher in der Bibliothek und jetzt — als Ersatz für den entfernten „sterbenden Friedrich“ von Magnussen — im Sterbezimmer steht, nicht der Liebling der Götter und Musen und auch kein Heros, sondern ganz einfach „der alte Fritz“, wie er in Begleitung seiner Windspiele sich ergeht, so wie er im Herzen der nächsten Generation weiterlebte.

Das Stadtschloß.

1—10. Am Eingang zur Stadt gelegen und sich dem vom Bahnhof Kommenden beinahe quer in den Weg stellend, wird es sehr zu Unrecht am wenigsten besucht, denn dieser verhältnismäßig nüchterne Bau birgt ungeahnte Schätze. Es ist die historisch und künstlerisch bedeutsamste Stätte Potsdams. Hier faßten die brandenburgischen Kurfürsten zuerst Fuß und begannen von hier aus die Kultivierung des waldigen und sumpfigen Gebietes um Potsdam. Der Große Kurfürst gab dem Schloß die Gestalt, die es im Kern noch heute hat (1682). König Friedrich I. ließ durch den holländischen Architekten de Bodt den stadtseitigen Abschluß des Hofes mit dem Fortunaportal errichten (1701), eine vortreffliche Leistung, vor der auch

Friedrich der Große so sehr Respekt empfand, daß sein Umbau des Schlosses sie unangetastet ließ. — Später schloß sich das Fortunaportal mit dem Rathausturm und der Kuppel der Nikolaikirche zu der reichbewegten malerischen Baugruppe zusammen, die Bild 3 zeigt.

Friedrich Wilhelm I. residierte mit Vorliebe hier, ließ aber das Schloß seinem sparsamen Sinne gemäß unverändert. — Anders Friedrich der Große, der das Stadtschloß zu seiner ständigen Winterresidenz machte. Wenzeslaus von Knobelsdorff, bereits erprobt in Rheinsberg und Berlin (Opernhaus und Schloß Charlottenburg), war auch hier sein Architekt (1744). Allerdings waren ihm die Hände von vornherein gebunden dadurch, daß die alten Fensterachsen nicht verändert werden durften. So mußte er sich mit einfacher Verkleidung der langgestreckten Fronten, mit flachen Pilastern und — an den Risaliten — mit Halbsäulen begnügen. Ganz frei konnte er sich nur an den beiden Kolonnaden (Bild 1 u. 10) betätigen, die eine festliche Note in die gemessene Eintönigkeit bringen.

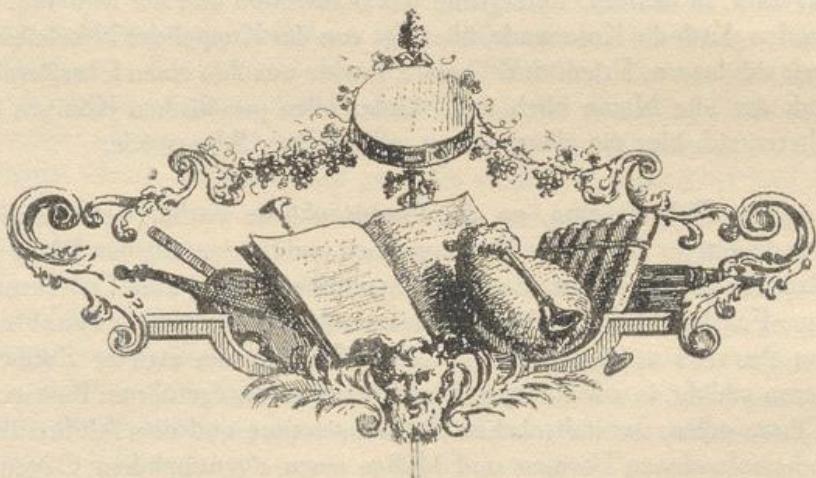
Das Innere, reicher und mannigfältiger als bei den anderen Potsdamer Schlössern, ist ein getreues Spiegelbild der Baugeschichte.

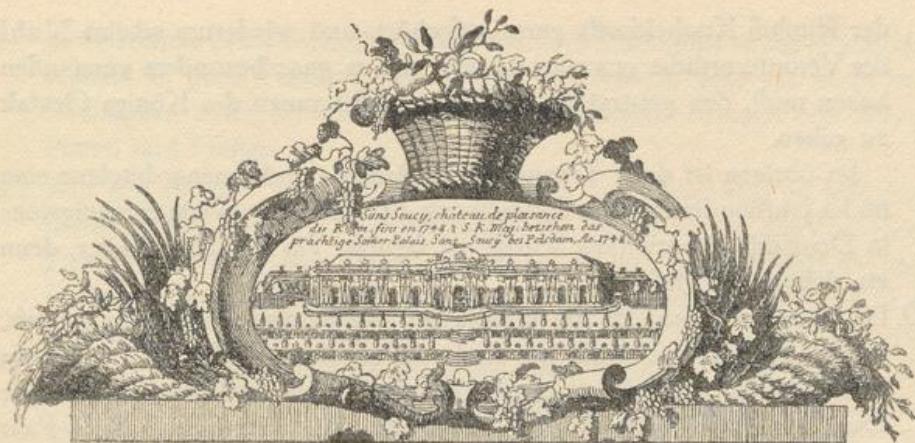
4. Der Marmorsaal enthält noch den plastischen Schmuck der Decke von 1694, nach Entwurf des großen Schlüter, und die Wandgemälde, durch die Friedrich I. die Taten seines Vaters verherrlichen ließ. Friedrich II. gab ihm ein Deckengemälde gleichen Inhalts und die Wandverkleidung von Marmor, der 1744 aus dem soeben eroberten Schlesien bezogen wurde.
8. Dieser bildet auch den vornehmen Schmuck des Treppenhauses, das Friedrich der Große ganz neu aufführen ließ. Außer der anschließenden Marmor galerie ist es der einzige Innenraum des Schlosses, der von Knobelsdorff gestaltet wurde. Denn für die Ausstattung der Wohnung Friedrichs des Großen scheint ausschließlich der „Direktor der Ornamente“, Johann August Nahl, verantwortlich gewesen zu sein, der seit 1741 im Dienste des Königs tätig war, und sich ebenbürtig und selbständig neben Knobelsdorff behauptet.
- 5—7. In der Wohnung Friedrichs des Großen ersteht zum ersten Male das eigentliche Potsdamer Rokoko, vorgebildet im Schloß Charlottenburg, in seinem vollen Glanze. In diaraktervoller Haltung steht es neben dem französischen und süddeutschen Rokoko. Seine Besonderheit beruht in der reichlichen Beimischung naturalistischer Formen und der unvergleichlichen farbigen Stimmung. Als sein ureigentlicher Schöpfer darf unbedenklich der Bauherr selber betrachtet werden, dessen Mitwirkung bei allen Plänen und Ausführungen wir uns gar nicht intensiv genug vorstellen können. Erst das Genie des Auftraggebers ist es, das die ausführenden Künstler beschwingt, allerdings auch gelegentlich, wie es sich noch zeigen wird, in seiner allzu autokratischen Spielart hemmt und stört.

5. Schlaf- und Arbeitszimmer, wie auch in Sanssousi zu einem Raum vereinigt. Der ganze plastische Dekor ist versilbert, die Möbelbeschläge und die (auf dem Bild geöffnete) Balustrade sind von reinem Silber, die Stoffe der Tapeten und Möbel dagegen lichtblau. Leider ist die Aufstellung der Möbel nicht mehr die alte, das Bett, weil ganz neu, ist jetzt entfernt.
6. Das Konfidenztafelzimmer für vertrauliche Tischgesellschaften in kleinem Kreise bestimmt. Die Tafel konnte in das Erdgeschoß herabgedreht werden, so daß man zum Servieren keines Dieners bedurfte. Der Schweizer Meldhior Kambly, Metallbildner und Kunstschnitzer, ist hier der ausführende Künstler. Nur der Bronzeleuchter ist Pariser Arbeit.
7. Der Bronzesaal, das große Speisezimmer heißt so, weil der einzige Schmuck der Wände und der Möbel in vergoldeter Bronze besteht, ausgeführt von Kambly nach Entwurf von Nahl. Das Kaminbild stellt Friedrich Wilhelm I. und August den Starken dar, zum Zeichen ihres Bündnisses von dem Dresdener Silvestre gemalt.
9. Auch die Nachfolger Friedrichs benutzten das Stadtschloß als Winterresidenz. Aus der Wohnung Friedrich Wilhelms III. ist am wertvollsten vielleicht das etrusische Kabinett nach Shadows Entwurf, von den Brüdern Catel in kostbaren Hölzern dekoriert. Bei aller archäologisierenden Tendenz, die hier einmal nach Vorlagen etruskischer Kunst greift, läßt eine künstlerisch feine und handwerklich hochstehende Leistung.
10. Wer Potsdam wirklich kennen lernen will, fährt nun nicht mit der banalen Straßenbahn, sondern durchquert die weite sandige Fläche des Lustgartens, in dessen Hintergrund das Stadtschloß und der Marstall, verbunden durch die Kolonnade, überragt von der Kuppel der Nikolaikirche, breit sich lagern. Friedrich Wilhelm I. machte aus ihm einen Exerzierplatz, doch der alte Name blieb ihm. Unter allen preußischen Königen entfalteten sich hier die glänzendsten militärischen Schauspiele.
11. Auch zu Fuß ist man, an der Garnisonkirche vorbei, sehr rasch am Brandenburger Tor, sofern Vergangenheit und Erinnerung den Schritt nicht allzusehr hemmen. Hier liegt der eigentliche Zugang zum Gartenrevier, unter Friedrich Wilhelm IV. im Zusammenhang mit der Friedenskirche von Persius architektonisch gestaltet. Es liegt ein eigener Zauber in diesen schlicht, in schmutzig gelbem Ziegelwerk aufgeführten Bauten, die in ihren edlen, der italienischen Frührenaissance und dem Altdchristlichen nachempfundenen Formen und Maßen einen eigentümlichen Gegensatz zum Rokoko des 18. Jahrhunderts bilden, sich aber neben ihm viel besser zu behaupten wissen, als das prunkvolle Mausoleum Kaiser Friedrichs, das über dem stimmungsvollen Arkadengang sichtbar wird.
12. Schon zu Friedrichs Zeiten nahm die Grundrißgestaltung des Gartens keine Rücksicht auf den natürlichen und gebräuchlichen Zugang von der

Stadt her. Und so trifft die Eingangsallee im rechten Winkel auf die Terrassenallee auf. Biegt man in diese ein, so leuchtet eigentlich unvermutet und überraschend zwischen den mächtigen alten Bäumen in der 13. Ferne der Mittelbau von Schloß Sanssouci auf.

14. Wenige Schritte und am Rund der großen Fontaine wird der Blick auf das ganze Terrassenrevier frei. Auch farbig ein bezauberndes Bild. Unten das Weiß der marmornen Figuren und Bänke, die sich im Wasser spiegeln, dann das dunkle Grün der Taxusbäume und die glitzernden Scheiben der Treibhäuser auf den zum Fang der Sonnenstrahlen parabolisch gebogenen Terrassen, deren oberste das Schloß trägt, das in warm leuchtendem Gelb sich lagert. Das Ganze erscheint zunächst so harmonisch und so einheitlich — abgesehen von der störenden, verkleinerten Kopie des Denkmals Unter den Linden, daß erst allmähliche Überlegung einem sagt, wie ganz anders es hier zu Zeiten seines Schöpfers ausgesehen haben muß. Zwar ein schwerer Fehler, nicht des Architekten, sondern des Bauherrn, war es immer, daß das Schloß für den Blick von unten zu sehr von der obersten Terrasse überschnitten wird. Aber damals war wenigstens die regelmäßige, nach französischer Mode abgezirkelte Anlage mit ihren „Parterres“ und Wegsternen wohl zu übersehen. Heute hemmt üppigste Vegetation den Blick, drängt sich der Marmor vor, denn Bänke und Brunnenbeden ließ erst Friedrich Wilhelm IV. aufstellen.





Schloß Sanssouci mit der Bildergalerie und den Neuen Kammern.

15—28. Als einfaches Weinbergshaus gedacht, auf dessen Bestimmung der Schmuck an Bau und Einrichtung mannigfach verweist, aber bald zum ständigen Sommersitz und Lieblingsaufenthalt des großen Königs gestaltet, von allen seinen Bauten mit seiner Person am innigsten verknüpft. Der Bau fiel in die Zeit des zweiten schlesischen Krieges (1744—47), es war der letzte, den Knobelsdorff leiten durfte, vielfach gehemmt durch die autokratische Art des Königs. Die Idee, genial genug, die Disposition, wohl auch manche Einzelheit, geht auf Rechnung des Königs; ob auch der merkwürdige Zwiespalt, der schon am Stadtschloß wahrzunehmen war, nämlich der Zwiespalt zwischen dem wohltemperierten, vornehmen Klassizismus, dem offenbar das Herz des großen Architekten gehörte, und dem sprudelnden, warmherzigen Rokoko, welches das besondere Element des Königs gewesen zu sein scheint? — Jedenfalls 15. steht die barockbeschwingte, von Heiterkeit strahlende Gartenfront in 17. fühlbarem Gegensatz zur Hoffront, die fürstliche Anmut und Vornehmheit atmet.

Als ob sich Knobelsdorff in die Idee des Weinbergshauses nicht hat einfühlen können oder wollen, — jedenfalls, wer seinerzeit über die Rampe, die jetzt das zierliche Gitter aus Schloß Brühl abschließt, auf der 16. Mitteladhse zwischen den Kolonnadenarmen, dem Schlosse nahte, dem offenbarte sich nicht die heitere Stimmung des Ortes. Er gelangte zunächst in den Vorsaal, dann in den Marmorsaal, und auch hier die gleiche feierliche, repräsentative Würde, die gleichen, nur mit Marmor und Bronze kostbarer gestalteten, korinthischen Säulen. Welch ein Gegensatz dann, wenn man von hier aus die Wohnung des Königs betrat. Hier hat offenbar

der Einfluß Knobeldorfss ganz aufgehört, und wiederum scheint Nahl der Verantwortliche gewesen zu sein, der es ganz besonders verstanden haben muß, den geistreichen Einfällen und Launen des Königs Gestalt zu geben.

Im übrigen ist diese Trennung von Außen- und Innenarchitektur eine im 18. Jahrhundert häufige Erscheinung. Das Rokoko, so wie es wenigstens in Deutschland entwickelt wurde, ist weniger ein architektonischer, denn ein dekorativer Stil.

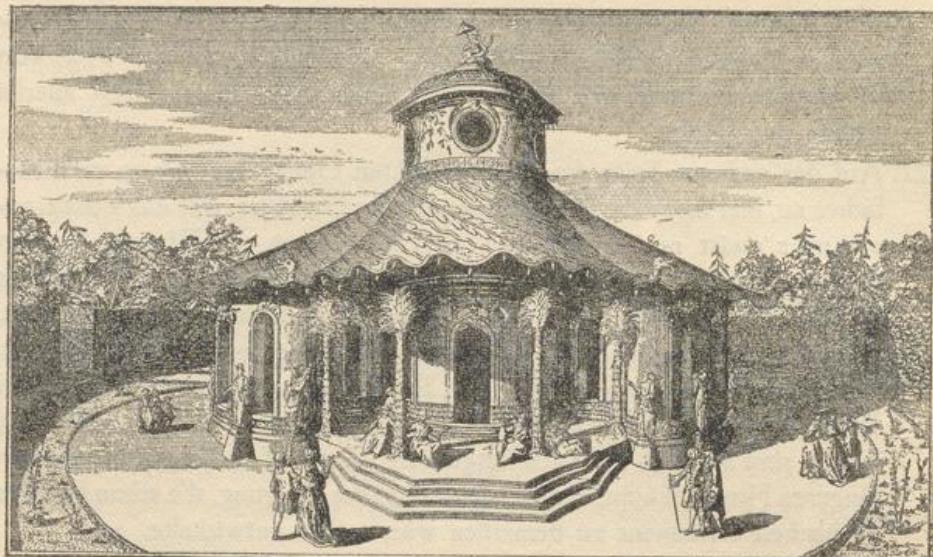
19. Der Marmorsaal. In jüngeren Jahren des Königs wurde hier getafelt, so daß also Menzel wohl mit Recht die berühmte Tafelrunde in diesen ohne Beladung prunkvoll repräsentativen Raum verlegte. Das weiche Oval des Grundrisses mildert die strenge Gliederung durch die 8 Paar Säulen, die ein reich mit figürlichem und dekorativem Schmuck besetztes Gebälk tragen, über welchem sich die in einer Laterne gipfelnde Kuppel wölbt. Die Verwendung verschiedener Marmorsorten bewirkt eine diskrete Farbigkeit.
20. Die kleine Galerie führt hinter den Zimmern des Königs entlang und dient zur Aufnahme der kleinen Kunstsammlung, die der König hier anlegte. Noch heute ist das Wesentliche beisammen: in erster Linie die kostlichen Gemälde von Watteau, Lancret und Pater in ihren alten Rahmen, die einheitlich mit dem umgebenden Raum entworfen und sämtlich in Potsdam angefertigt sind. Es sind solche von großer Schönheit und Frische der Erfindung darunter, den französischen Rahmen im allgemeinen überlegen.
23. Die Bibliothek, kreisrund, einem sehr geliebten Raum in Rheinsberg nachgebildet, wie es überhaupt der König liebte, Räume, in denen er sich wohlgefühlt hatte, gewissermaßen mitzunehmen. Die Entwürfe scheint noch Nahl geliefert zu haben, was die außerordentliche Haltung dieses Raumes hinreichend erklären würde, unter den ausführenden Künstlern ist der Goldschmied Kelly zu erwähnen. Der hohen Qualität der Arbeit steht die Kostbarkeit des Materials, vergoldete Bronzereliefs auf warmem, braunem Zedernholz, nicht nach. Die farbige Stimmung ist also im Gegensatz zu anderen Räumen gedämpft, der Bestimmung des Raumes als intimem studio entsprechend. Mit Recht ist dieser Raum dem Schloßbesucher von heute besonders teuer durch die Erinnerung an den König, die hier durch die vollständig erhaltene Büchersammlung und notorisch alte Möbel sehr rein sich erhalten hat.
- 24—25. Das Musikzimmer, ein heller, fröhlicher Raum, in dem alle guten Geister des Potsdamer Rokoko sich haben tummeln dürfen. Die Wandgemälde von Pesne und die großen Spiegel sind umschnörkelt von virtuos in Holz geschnitztem goldenem Ornament auf weißer Täfelung nach Entwurf des älteren Hoppenhaupt. Wie weit noch Mitarbeit seines Lehrers

und Meisters Nahl vorliegt, ist ungewiß. Die Stuckdecke ist die phantasiereichste in ganz Potsdam: ein lustiges Gitterwerk, gold auf weiß, von Weinreben umrankt, von Spinnweben überzogen, umspielt von allerlei Putten und Getier.

22. Auf der anderen Seite des langgestreckten Gebäudes ging es weit einfacher zu, hier lagen die Kavalierzimmer des Gefolges; nur das Voltairezimmer weist reichen Schmuck auf, wenn auch als Ehrung für den Dichter gedacht, ist es doch erst so spät fertig geworden, daß dieser es so nicht mehr gesehen haben kann. Es wird auch Blumenzimmer genannt, wegen seiner naturalistisch geformten und bemalten Blumenstücke, die zusammen mit Tieren in kräftigem Relief den warmgelben Grund der Wände beleben, doch ist die Farbengebung kaum ursprünglich. Die Möbel sind alt, doch nicht alle hergehörig. Entwurf und Ausführung vom jüngeren Hoppenhaupt, der die naturalistische Neigung, die schon bei dem Nahlschen Ornament zu bemerken war, weiter entwickelte.
26. Das Schlaf- und Arbeitszimmer, gewöhnlich das Sterbezimmer genannt, weil der König hier am 17. August 1786 starb, ist gleich darauf auf Veranlassung seines Nachfolgers durch Erdmannsdorf aus Dessau im Empirestil neu dekoriert, sehr elegant, sehr formvollendet, aber uns fremd und unerwünscht, da die Erinnerung an den großen König seitdem nur noch mühsam durch einige alte Möbel, u. a. seinen Sterbestuhl, bewahrt wird.

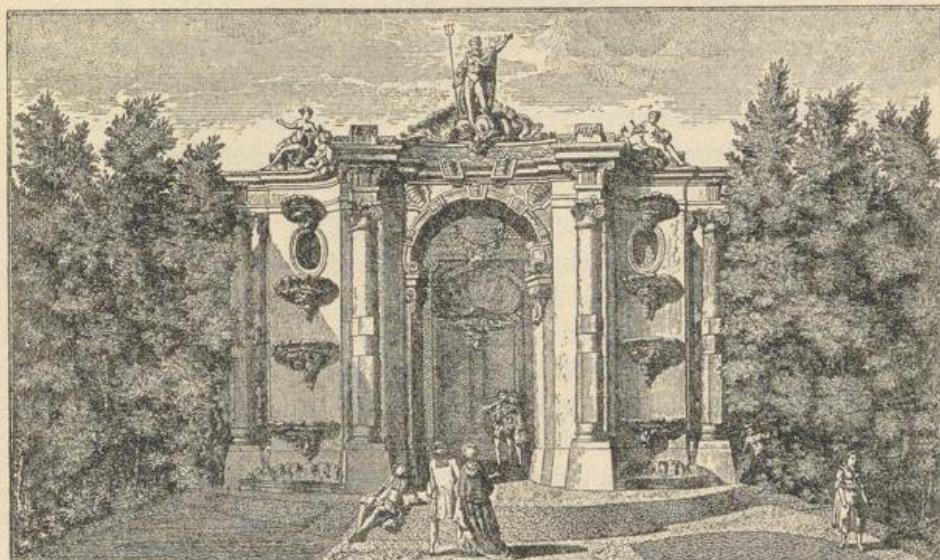
Statt des hier unmöglichen Marmorwerkes von Magnussen (der sterbende Friedrich), das 1924 in das Hohenzollernmuseum überführt ist, steht jetzt die reizende Kleinbronze von Gottfried Schadow (Titelbild).

Friedrich Wilhelm II., der den Umbau des Schlafzimmers veranlaßt hat, hatte auch im übrigen kein Verständnis für das Lebenswerk seines Onkels. Von seinen Nachfolgern hat nur Friedrich Wilhelm IV. ein vertrautes Verhältnis zu Sanssouci gehabt. Er hat hier viel gewohnt und ist schließlich auch in einem der Kavalierzimmer gestorben, die er in seinem Geschmack wohnlich eingerichtet hatte. Neuerdings ist von der Krongutsverwaltung, soweit möglich, der friderizianische Zustand wieder hergestellt worden und die Zeit Friedrich Wilhelms IV. in den von diesem 1842 umgebauten Seitenflügel verbannt, der schon immer und nun um so mehr ein sehr interessantes und reizvolles Dokument für die Kunst des sogenannten „zweiten Rokoko“ abgibt.



Prospect des Japanischen Hauses im Königl. Garten Sans Soucy bei Potsdam

28. Bald nach Errichtung des Schlosses stellte sich weiterer Raumbedarf ein, einmal für die rasch sich erweiternde Sammlung des Königs, für die 1755 durch Bühring die Bildergalerie errichtet wird, dann aber auch für die
32. Gäste und Feste, für die ein älteres Orangeriehaus, seitdem die „Neuen Kammern“ benannt, 1774 durch Unger umgebaut wird. Diese sind das bewußte Gegenstück zur Bildergalerie und ihr zum Verwechseln ähnlich. Beides sind Begleitfiguren zum Schloß, dessen Motive, so nach beiden Seiten wiederholt, harmonisch abklingen. Die Gemeinsamkeit der drei Bauten muß früher um so stärker empfunden sein, als der natürliche Weiterwuchs der Pflanzungen und Veränderungen im Parkgrundriß die Übersicht noch nicht erschweren.
27. Von großer, unberührter Schönheit ist das Innere dieser Nebenbauten. Noch heute hat die Bildergalerie den Charakter einer fürstlichen Galerie des 18. Jahrhunderts trefflich bewahrt, obwohl zahlreiche Bilder ausgetauscht sind. Die Neuen Kammern enthalten vier prachtvolle Festsäle und mehrere einfache Zimmer für Gäste, die erst 1924 in verständnisvoller Weise wiederhergestellt sind. Das Meublement ist — abgesehen
21. von dem mit japanischem und Berliner Porzellan besetzten, prunkvollen
73. Büffet — verhältnismäßig einfach. Die Wirkung der „Galerien“ und Säle
81. beruht somit in der Hauptsache auf der reichen und sorgfältigen Dekoration der Wände und Decken, die das Potsdamer Rokoko an der Schwelle des Alters (1774!) noch überraschend frisch erscheinen läßt.



Projekt der Grotte im Königlichen Garten Sans-Soucy bei Potsdam.

Die kleineren Bauten der friderizianischen Gärten.

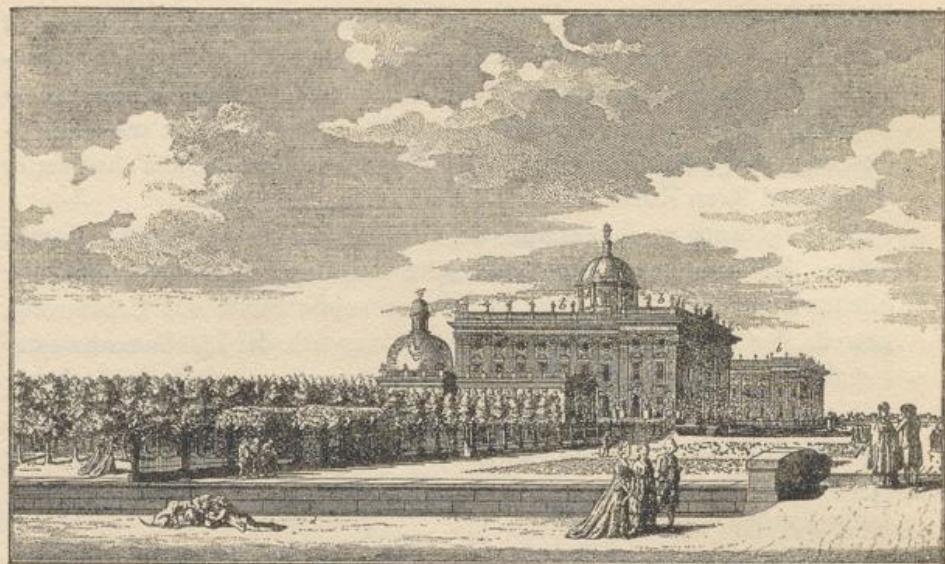
Vor den Neuen Kammern sind die Spuren des ersten friderizianischen Parkreviers im französischen Stil ziemlich verwischt. Aber diesen im übrigen nachzugehen ist auf allen Wegen überaus lohnend. Vor der 29. Bildergalerie ist der alte Charakter des „holländischen Gartens“ und des 57. *parterre d'émail* mit seinem Glasfluß und Muschelwerk gut erhalten. Den Abschluß dieses Gartenteiles bildet die Brüstung mit den sich balgenden Kindern, liebenswürdige Werke der Brüder Ranz. Am Ende der Hauptallee trifft man noch ein letztes Mal auf Arbeiten Knobelsdorffs: das 59. Hauptportal, der bedeutsame Abschluß der großen Allee. In den gekuppelten korinthischen Säulen erkennt man ohne Mühe den Meister der Kolonnaden am Stadtschloß und Schloß Sanssouci. Wie die abschließende Mauer, so war auch das Gitter selber einfach und niedrig, es ist an anderer Stelle noch erhalten. Kaiser Wilhelm II. ließ das prunkvolle schmiedeeiserne Tor anbringen, eine handwerklich zwar bewundernswerte Leistung, aber von einer Schwere, daß ihr die eleganten Säulen nicht gewachsen sind, denen hierdurch eine fremde Funktion zugemutet wird. 58. Nicht weit davon die Neptungrotte, Knobelsdorffs letztes Werk (1754). In diesem älteren Gartenrevier verdichtet sich der Schmuck von Bildwerken aller Art so sehr, daß man das Weiß des Marmors nur als einen aparten Gegensatz zum Grün und als eine ungemein reizvolle Belebung

- des Landschaftlichen genießt. Diese Marmorstatuen bilden aber einen festen, organischen Bestandteil des architektonisierten Gartens und dienen zur Betonung der Wegsterne und Rondells. Es handelt sich also im wesentlichen um dekorative Skulptur, die nicht immer Anspruch auf besondere Beachtung erhebt, so mythologisch und beziehungsreich sie sich auch zu gebärden vermag.
56. In den fünfziger Jahren wird der Rehgarten an den alten Lustgarten angeschlossen, aber nach englischem Geschmack freier und natürlicher gestaltet. Auch dieser neue Teil des Gartens wird, allerdings spärlicher, 54. mit Bauten und Bildwerken durchsetzt. Das japanische Haus ist eine launige Huldigung des großen Königs an die Mode der Zeit. Kurz vor Beginn des Siebenjährigen Krieges ist es durch Büring erbaut. Das farbenreiche Äußere von bizarrer Koketterie lässt nicht ohne weiteres die große Raumschönheit des seither kaum angetasteten Innern vermuten.
- 31, 32. Die historische Mühle, auf diesem Bild mit der Kuppel der Neuen Kammern zu einer hübschen Gruppe vereinigt, stammt in ihrer gegenwärtigen holländischen Gestalt aus der Zeit Friedrich Wilhelms II. Überdies ist nach neuester Forschung die Anekdote vom Müller nichts anderes als eine hübsche Sage. Diese Feststellung tut der überaus malerischen Figur und der prachtvollen Silhouette dieser Mühle keinen Abbruch. Wenn sie auch niemals ein winziger Körnchen zu Mehl vermahlen hat, bringt sie doch einen willkommenen ländlichen Klang in diese höfische Welt.
30. Auf dem höchsten Punkte des Geländes ließ Friedrich 1770 durch Unger das Belvedere anlegen, das in der Tat einen herrlichen Blick auf die Gärten und Schlösser bietet, der Bau selbst ist dem Geschmack des Bauherrn in seinen späteren Lebensjahren entsprechend, über seinen bescheidenen Zweck hinaus pompös und aufwendig gestaltet. Auf dem Wege zum Neuen Palais, dessen Kuppel auf dem Belvederebilde in der Ferne schon sichtbar wird, durchkreuzt man wieder das Waldgelände des ehemaligen Rehgartens, in dem überall für hübsche Durchblicke auf Bauten und Bildwerke Sorge getragen ist. Wie zufällig liegen im Gelände der 36. Antikentempel und der Freundschaftstempel. Sie stehen dennoch, 37. das ist infolge der hohen Belaubung und dichten Bebuschung eigentlich nur von der Karte abzulesen, in einem festen Verhältnis zum Neuen Palais, nämlich genau in Verlängerung der Flügelbauten. Nachdem Knobelsdorff sich 1746 mit dem König entzweit hatte und 1753 gestorben war, hatte sich der König mit allerlei untergeordneten Persönlichkeiten behelfen müssen. Nun endlich (seit 1765) fand sich in Karl von Gontard ein gleichbedeutender Baukünstler. Gewissermaßen als Abschluß seiner Tätigkeit am Neuen Palais und an den Communs durfte er diese hübschen kleinen Bauten schaffen. Der eine hat seinen Namen nach der

kleinen Antikensammlung, für deren Aufstellung er diente, die aber längst vom Berliner Museum aufgesogen wurde. Heute birgt der feine klassizistische Bau, der, fast fensterlos im Grünen verborgen, immer schon von stiller Wehmut umwoben schien und für diesen Zweck wie vorherbestimmt war, das Grab der letzten deutschen Kaiserin, die ihr Neues Palais und ihren Rosengarten dicht bei über alles liebte.

Im Gegensatz zu ihm stimmt der Freundschaftstempel eigentlich sehr heiter. Er ist ein eleganter, von zehn korinthischen Säulen umstellter offener Rundbau. Aber auch er ist eine solche Stätte der Erinnerung, geweiht der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, der Lieblingsschwester Friedrichs, die 1758 starb. Aus Bayreuth stammen sowohl der Architekt wie auch die Bildhauer Brüder Ranz, denen das reichlich fatal wirkende Sitzbildnis Wilhelmines an der geschlossenen Rückwand und die Medaillons mit den Bildnissen berühmter Freundespaare an den Säulen verdankt werden.



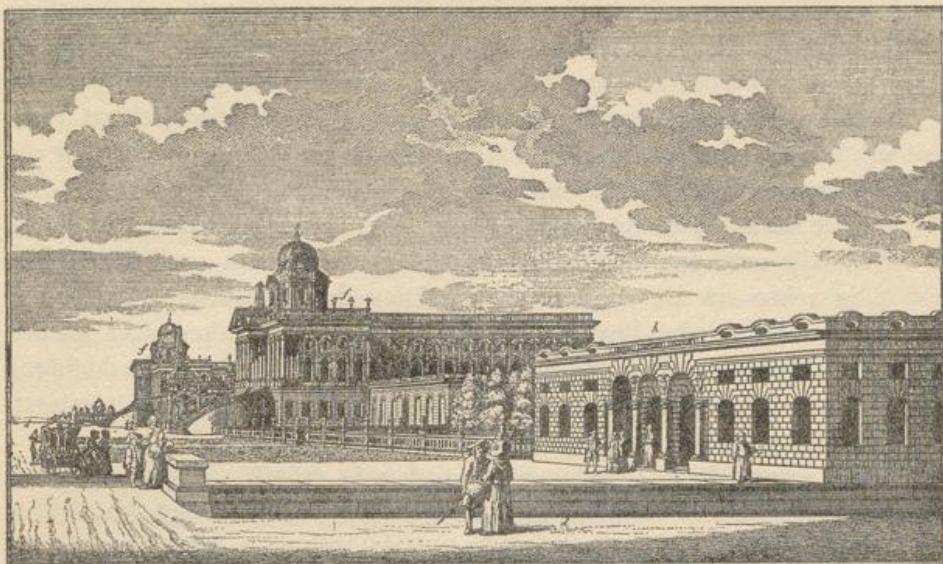


Prospect der sämtlichen Gebäude des neuen Königlichen Palais bei Potsdam,
die große Baum-Allee, welche zwischen beiden Seiten der Gartenseite beginnlich, & die beiden Pavillons der König-Pavende & Loggias zum Hof der Haupt-Fassade & den mit großen Quadern vermauerten eingefassten

Das Neue Palais.

38—49. Leider trat Karl von Gontard zu spät in des Königs Dienste, um seinen Einfluß auf das Neue Palais wirksam geltend machen zu können. So war der Bau wesentlich in die Hände zweier Architekten von untergeordneter Bedeutung gelegt, Büring und Manger — nicht zum Vorteil der künstlerischen Gestaltung. Das wird freilich nur dem schärfer prüfenden Auge offenbar. Zunächst ist der Anblick überwältigend. Wenn man die Hauptallee heraufkommt, sieht man die bekuppelte Mitte in Weiß und Rot schon von weither aufleuchten. Steht man dann am Rand des großen Rasenhalbrunds, so kann sich die ganze mächtige Fassade dem Blick erst frei entwickeln — eine nach Breite und Höhe imponierende Baumasse, kräftig gegliedert in 25facher Wiederholung durch Pilaster, die durch alle Stockwerke aufschießen und schmale Fensterfelder einschließen; es beglückt der starke Klang der Farben, hellgelb die Sandsteinpfeiler, rot die verputzten Mauerflächen. Da aber die Gliederung des Hauptbaues, des „corps de logis“, doch eigentlich mehr dekorativ als architektonisch ist, bleibt es ein Koloß, erst das glückliche Motiv der einstöckigen, seitlichen Anbauten, welche die Elemente des Hauptbaues wiederholen und mit den kleinen Kuppeln über den Edkpavillons abklingen lassen, trägt so etwas wie Bewegung und Rhythmus an den starren Mittelbau heran.

In Sanssouci vollbrachte ein großer Künstler aus der Verarbeitung fremder Vorbilder und der Wünsche des Bauherrn ein Kunstwerk von



so wie sich fällige außerhalb des Canals gerade vor der Brücke, präsentiren.
und a manieren brüsten f. die beiden Ecken und g. anklöppeln. Seh. b. der Colonne. h. das Cafetiere und Gartner. Wohnung. i. Stadthaus. k. Sallong a. Vogesen.

großer Geschlossenheit, das erst kunsthistorischer Scharfsinn in seine einzelnen Elemente zu zerlegen wußte. Für das Neue Palais gibt es aber ein ganz eindeutiges Vorbild, Castel Howard bei York, ein englisches Schloß im Palladiostil. Weitgehende Wünsche des Königs, ständige Eingriffe noch während der Ausführung waren zu berücksichtigen. Die als Masse dominierende Kuppel ist eigene Erfindung, aber kein Architekt von Rang hätte sie dermaßen ungeschickt gestalten können, keiner hätte es durchgehen lassen, daß das Ornamentale und das Figürliche an und auf den Fassaden so roh behandelt wurde. Pläne für den großen Bau lagen bereits seit den fünfziger Jahren vor, begonnen wurde er gleich nach Beendigung des Siebenjährigen Krieges, vielleicht wirklich, um der Welt zu zeigen, wessen das verarmte Preußen noch fähig war, mehr aber wohl, um den darniederliegenden Gewerben Arbeit zu verschaffen. 1763—1769 dauerte der Bau, eine erstaunlich kurze Zeit angesichts der Größe des Arbeitsstoffes. Der König scheint sehr zur Eile getrieben zu haben, darauf mögen zum Teil die erwähnten Mängel zurückzuführen sein.

Während der König sich auf den Rat seines Freundes Algarottis im Äußern willig dem Palladianismus anvertraut hatte — ein sidieres Vorbild der Unsicherheit seiner Architekten vorziehend —, huldigte er im Innern den Idealen seiner jungen Jahre. Wieder wie in Sanssouci läßt der im klassischen Geiste konzipierte Außenbau nicht ahnen, daß im Innern reines Rokoko herrscht. Der König hält mit der ihm eigenen Zähigkeit noch zu einer Zeit daran fest, als es andern Orts schon aus der Mode

kam. Da es nun einmal des Königs Wille war und zum Teil dieselben Künstler am Werke sind, wird man auf Schritt und Tritt an Sanssouci erinnert. Wieder scheint der Architekt ausgeschaltet gewesen zu sein. Verantwortlich ist der jüngere Hoppenhaupt, der nachweisbar Entwürfe seines bedeutenderen Bruders benutzt hat. Das mag auch mit zur Erklärung für die konservative Haltung in der Dekoration dienen. Die Möbel und Fußböden wurden von dem schon erwähnten Melchior Kambly und dem Bayreuther Spindler entworfen und ausgeführt.

So sehen wir zu unserer Überraschung das Potsdamer Rokoko sich noch einmal in alter Pracht, in jugendlichem Elan entfalten, doch bleiben greisenhafte Züge nicht ganz verborgen. Es fehlt die feine Durchbildung auch des Geringsten und die Eleganz ist durch Überladenheit ersetzt. Der Stil war eben doch in sich erlahmt.

So richtig diese Überlegungen auch sein mögen, es gibt vieles im Neuen Palais von fabelhafter Wirkung, vieles, vor dem jede Kritik verstummen möchte. Der festliche Glanz vieler Räume erstrahlt jetzt wieder in ursprünglicher Reinheit, seitdem das in den letzten Jahrzehnten hineingebrachte und neuerdings an das ehemalige Königshaus zurückgegebene Mobiliar entfernt und der Zustand zur Zeit Friedrichs wieder hergestellt werden konnte — so weit wenigstens, wie er auf Grund der alten Inventare sich erforschen ließ, bei aller Sorgfalt hat es sich allerdings nicht ganz verhindern lassen, daß auch etwas Totes und Museumsmäßiges in diese Räume eingezogen ist, denn das ganze *bric à brac*, das auch zu Friedrichs Zeit die Räume erfüllt haben wird, konnte schlechterdings nicht ersetzt werden.

Im Bilde kann nur das wenigste gegeben werden. Aus der Wohnung des Königs, die in dem einen einstöckigen Flügelbau (auch hier wollte der König wie in Sanssouci durchaus zu ebener Erde wohnen) lag, erscheint das Musikzimmer. In ihm beruht die farbige Wirkung auf dem Zusammenklang des Grün und Gelb der Holzvertäfelung, den berühmten Flügel und das Notenpult schuf Kambly. Die übrigen Möbel sind wie stets mit der Wanddekoration in Einklang gebracht und mit ihr zusammen entworfen. Dahinter die gangartige Bibliothek mit weißer Vertäfelung und vergoldetem Schnitzwerk, durch die man auf einer Nebentreppen zum Theater gelangt.

Entlang der Gartenseite schließt an die königliche Wohnung die Marmorgalerie, so genannt nach dem Wand- und Bodenbelag aus weißem und rotem Marmor. Den Fenstern an der Rückwand entsprechen Spiegelnsischen mit vergoldetem Gitterwerk. Die ganze Breite des Mittelrisalits nimmt der Grottensaal ein, dessen Ausstattung mit kostbaren Mineralien erst von der kaiserlichen Familie vollendet wurde. Die ganze schwere Konstitution dieses Saales ist bedingt dadurch, daß sich über

47. ihm der riesige Marmorsaal erhebt, der durch zwei Stockwerke gehende Festsaal, offensichtlich dem Saal gleichen Namens im Stadtschloß nachgebildet. Die Wandgliederung aus schlesischem Marmor, grüner Sockel, weiße Pilaster, Kapitale aus vergoldeter Bronze, der farbig eingelegte Marmorfußboden von Kambly. Die Gemälde an Decke und Wand behandeln antikische Thematik. — Mit Recht erfreut sich besonderer Schätzung
43. das ovale Kabinett (im Volksmund „Tassenkopfzimmer“), in Art einer phantastischen Gartenlaube vom jüngeren Hoppenhaupt entworfen. Die hellgelbe Täfelung ist mit grünen Pfeilern besetzt, die sich in den palmettenartigen Stäben fortsetzen. An den Wänden 14 Bilder von Pater.
40. Die Hoffront, an dem (nach der Pflasterung mit gelbem Backstein) „Mopke“ genannten Platze bietet gegenüber der Gartenfront nichts Neues. Die einstöckigen Anbauten sprechen im Eindruck kaum mehr mit, das mächtige Corps de logis bildet mit kurzen Flügelbauten einen kleinen Ehrenhof, den ein gut durchgebildetes Gitter abschließt.
41. Aber dies alles sieht man zunächst nicht, im Erleben des Besuchers steht in erster Linie die gewaltige, überwältigende Baugruppe der „Communs“, die dem Neuen Palais gegenübergestellt, den Blick absiegeln und die Mopke zu einem einzigartigen Ehrenhof werden lässt — ein Baudenkmal ganz hohen Ranges, mit verschwenderischer Phantasie erdacht.

Im riesigen Neuen Palais gab es nur Staats- und Prunkzimmer, waren doch den fürstlichen Familien, auf deren regelmäßigen Besuch der König rechnen konnte, eigene große Wohnungen vorbehalten. Für den Hofstaat und die Wirtschaftsräume mussten besondere Bauten geschaffen werden. Daher der Name „Communs“, also ordinäre Nutzbauten, die aber durch die Vorblendung pompöser Fassaden in den Dienst eines großen, baukünstlerischen Gedankens gestellt wurden.

Zwischen den beiden Communs schaffen eine Verbindung die im Halbkreis angelegten Kolonnaden, die in nicht ganz organischer Verbindung mit ihnen nach dem Platz zu eigene kleine Fronten bilden, übergipfelt von schlanken Obelisken, und die in der Mitte unterbrochen sind durch ein Triumphtor (Umschlagbild), eine schmale Durchfahrt zu den rückwärts gelegenen Ställen mit reizvollen Durchblicken nach beiden Seiten.

Neben dem Franzosen Legeay war Gontard der Schöpfer dieser Baugruppe. Wenn auch der Anteil beider nicht mehr feststellbar ist, so darf doch die Kolonnade im wesentlichen als sein Werk angesehen werden.

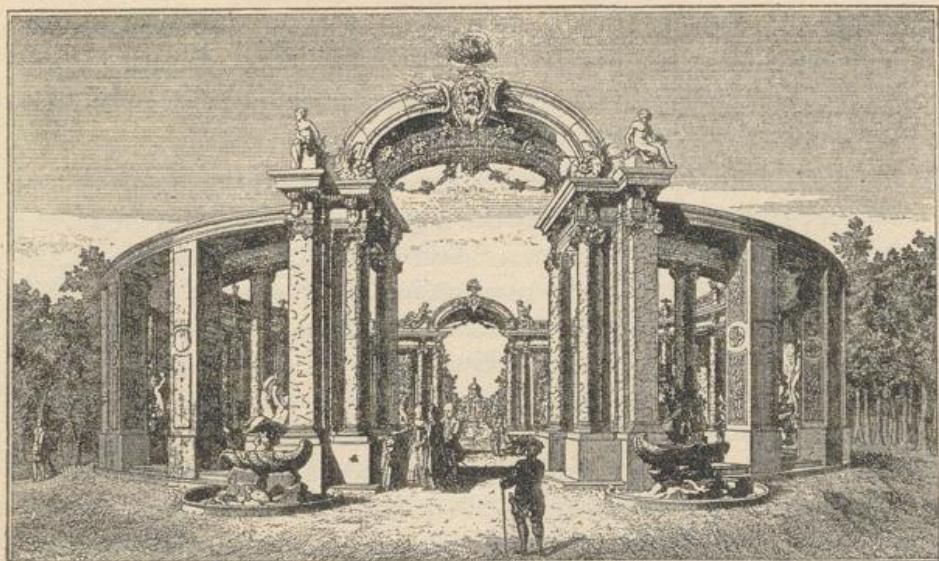




Prospect der Colonnade und der beiden Communs des Königl. Palais bei Potsdam, wie solche innerhalb des Hofes von der Haupt-Bagatelle, anzusehen.

Das Marmorspalais.

61. Gontard war auch für Friedrich Wilhelm II. tätig, der sich im Neuen Garten sein eigenes Revier schuf und somit eine räumliche Trennung von den Schöpfungen seines Onkels vollzog, zu dem er sich schon früher in starkem Gegensatz befunden hatte. An dem reizenden Ufer des Heiligen Sees bis zum Gestade des Jungfernsees ließ er durch den aus Wörlitz bei Dessau herbeigeholten Eiserbeck einen weitläufigen Garten anlegen in dem englischen Geschmack, der in dem friderizianischen Rehgarten bereits angedeutet, inzwischen in dem Wörlitzer Park einen viel bewunderten Triumph gefeiert hatte. Wie dieser ist auch der Neue Garten mit allerlei romantisch gestalteten oder romantischer Bestimmung dienenden Baulichkeiten durchsetzt. Eigentlich baukünstlerischen Wert hat aber nur der Mittelpunkt des Ganzen, das Marmorspalais, ein edles Zeugnis dafür, daß der König, der als Mensch und Staatsmann dem großen Onkel bei weitem unterlegen war, ihm doch als Freund und Förderer der Künste kaum nachstand. Gontard leitete nur noch die Fertigstellung des Äußeren, das in einem strengen Klassizismus nobelster Art gehalten ist, und hat vermutlich noch den Entwurf zu dem feierlichen Vestibül mit seiner graugrünen Marmorverkleidung geliefert, aber der König ließ ihn dann durch Karl Gotthold Langhans ablösen, der seinen Geschmack sicher besser traf durch einen Klassizismus von leichterer Anmut. Die dekorative Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts hat unter seiner Leitung hier Meisterliches geschaffen. Von ihm stammt auch die hübsche
60. Toranlage in holländischem Backstein.



Prospect der runden Colonnade, welche in der mitten der großen Haupt-Allee zwischen Sanssouci und dem neuen königl. Palais erbauet ist.

Die Bauten Friedrich Wilhelms IV.

Friedrich Wilhelm III. ist der einzige Monarch, der in Potsdam so gut wie gar nicht in Erscheinung tritt. Seine im Bescheidenen sich genügende Baulust befriedigte er in seinem Landsitz Paretz, aus dem er ein Musterbeispiel mehr der bürgerlichen Wohnkultur seiner Zeit, als einer königlichen machte. Sicher nicht so stimmungsvoll, aber in der Güte der Arbeit überlegen und von durchaus königlicher Vornehmheit ist der Wohnteil, den Friedrich Wilhelm III. sich im Stadtschloß einrichten ließ. Einen guten 9. Begriff gibt das etrurische Kabinett.

Früh aber erwachte in seinem Sohne, dem späteren König Friedrich Wilhelm IV., die Liebe zu den Gärten von Sanssouci, deshalb war 50. ihm der Besitz von Charlottenhof, das ihm sein Vater 1826 schenkte, wohl eine sehr willkommene Gabe. Es war ein einfaches Bauerngut, das ihm Schinkel zu einem römischen Landhaus umbaute. Säulenalle, Pergola, Standbilder von Richtern und Philosophen und im Innern ein feierliches Vestibül mit Marmorwänden und Säulen. — Dann eine Flucht kleiner, bescheidener Zimmer, grün und rosa tapeziert, mit dem Hausrat und Wandschmuck der kronprinzlichen Familie bestellt. Gewiß nichts Kostbares im einzelnen, doch im ganzen etwas überaus Köstliches. Die Zeit scheint hier stillgestanden zu sein, und wir fühlen uns nahe einer Atmosphäre von schlichter, aber edler und kultivierter Geistigkeit, durch keinen Zwang der Repräsentation gehemmt, alles in allem ein enger Kreis, der aber durch Freund Humboldt, dem der Kronprinz ein Schlafzimmer

in der absonderlichen Gestalt eines Zeltes einrichten ließ, einen weiten Horizont erhielt. Um dieses Schlößchen herum schuf Lenné gärtnerische Anlagen, die noch heute von großem Reiz sind und die Schönheit dieses weltvergessenen Idylls nur noch steigern.

53. 1835 erbaute Persius nicht weit davon das römische Bad, das sich mit der Hofgärtnerwohnung und den angrenzenden beinselten Gewässern zu anmutigen Bildern zusammenschließt. Die strenge Klassik von Charlottenhof nimmt hier bereits romantische Färbung an. Zwischen 1826 bis 1835, den beiden bereits erwähnten Baudaten, hat Friedrich Wilhelm mit großer Hingabe und edlem Geschmack den Park gestaltet. Antike und Bildwerke von Raudt und seinen Schülern schmücken in unmittelbarer Umgebung der Bauten regelmäßige, blumenreiche Anlagen. Sehr bald wird das Gelände freier, große Rasenflächen beginnen, sich zu dehnen, mächtige Baumgruppen bilden markante Punkte, für reizvolle 50. Durch- und Fernblicke, besonders nach Charlottenhof und dem Neuen 51. Palais ist gesorgt. Noch heute ist die Grenze dieses südliden, neuen Parkteiles gegen den friderizianischen deutlich.

Zwischen dem Bereich von Sanssouci und dem des Neuen Palais ließ Friedrich Wilhelm IV. 1850 ein neues Gartengelände von nicht idyllischer, sondern überraschend großartiger Gestaltung erstehen, das nun nicht mehr den bescheidenen Kronprinz, sondern den von weit ausgreifenden Plänen erfüllten König repräsentiert. Das Verhältnis zwischen Auftraggeber und Künstler war hier dem bei Friedrich dem Großen nicht un- 33. ähnlich. Denn es ist ja nicht so, daß in Charlottenhof Schinkel, an 34. der Friedenskirche Persius und hier in der Neuen Orangerie Stüler 35. und Hesse sich freischöpferisch betätigten, sondern sie verleihen in erster Linie den königlichen Plänen, der geistigen Richtung des Königs Gestalt. Der eigentliche Bau der Neuen Orangerie ist nur die großartige Bekrönung einer weiten Anlage, zu der der sizilianische und nordische Garten und das Paradiesgärtel den Auftakt geben. Es ist ein langgestreckter Bau von weiten Abmessungen, in dem heiter aufgeschlossenen Geist der italienischen Renaissance erdacht. Ja, man kann einen bestimmten Bau als Vorbild nennen, die Villa Medici in Rom. Wie in den friderizianischen Bauten französische Anregungen frei verarbeitet wurden, so finden wir auch hier weit mehr als die Entlehnung den Geist schöpferischer Kraft. Der Bau und die ganze Anlage, dem nordischen Gefühl eigentlich fremd, ist doch durchaus organisch mit dieser Natur verwachsen, die in ihrer üppigen Schöne dem Süden verwandt ist.

Nur im Innern versagt die Anerkennung, und die prunkende, rokokosierende Dekoration wirkt befremdend. Ganz im Gegensatz zu Friedrich Wilhelms IV. zweitem Rokoko im Seitenflügel von Sanssouci.

Am Ende dieser Zeit, deren bildhauerisches Schaffen von Raudh beherrscht war, entstand das Standbild Friedrich Wilhelms IV. vor der Mitte der Orangerie, 1870 von dem Raudh Schüler Bläser geschaffen.

77. Es ist absichtlich an den Schluß unserer Bilderfolge gerückt, ebenso wie das Bild Friedrichs des Großen an den Anfang, um zu dokumentieren, daß diesen beiden Herrschern die Potsdamer Gärten alles verdanken.

Wilhelm I. blieb in respektvoller Entfernung und schuf sich in Schloß Babelsberg den Bau nach seinem Geschmack. Erst Wilhelm II. stellte wieder die enge, persönliche Verbindung zwischen den Gärten und der königlichen Familie her. Für einen so baulustigen Herrn wie ihn muß es schwer gewesen sein, sich zu bescheiden. Tatsächlich vertrug dieses Gelände, das so dicht mit Bauten und künstlerisch gestalteten Gartenrevieren besetzt war, weder Veränderung noch Bereicherung. So ist aus seiner Regierungszeit nicht viel zu berichten. Von dem schmiedeeisernen Tor am Hauptportal war schon die Rede, der Damm, der von der Orangerie zum Belvedere führt, mit wenig glücklicher Bepflanzung, ist sein Werk. Dem Neuen Palais legte er eine Terrasse vor mit Figuren, die schmiedeeiserne Kandelaber tragen, gute Arbeiten, die man aber an dieser Stelle wohl entbehren könnte. Das zur Orangerie ansteigende Gelände bot den Platz für die, anlässlich seines Regierungsjubiläums, nach Entwurf von Geyer errichtete Terrasse mit Muschelgrotten, die noch zu sehr der Patina entbehrt, als daß sie restlos in ihrer Umgebung aufginge.



Die Ausstattung der Schlösser

64—85. Um den einheitlichen Fluß der Bilderfolge nicht zu unterbrechen, konnte bisher dem einzelnen Kunstwerk nur wenig Beachtung geschenkt werden. Die letzten Bilder sollen wenigstens eine ungefähre Vorstellung von dem Reichtum dessen geben, was die Schlösser und Gärten an Werken hohen Ranges bergen. Und während bisher der große König nur als Bauherr und Gartenfreund gewürdigt werden konnte, wird man nun auch einen Begriff von ihm als Sammler und als Mäzen großen Stils erhalten. Denn schließlich hinter jedem Werk, welcher Art es auch sein mag, sucht und findet man ihn. Und was schon einmal angedeutet worden ist, die Geschichte der Kunst in Potsdam, ist nicht so sehr eine Geschichte der Künstler und Stile, als eine Darstellung seines Geschmackes, seiner Phantasie, seiner Genialität.

Seidel hat ein interessantes Kapitel seines auf Seite 33 erwähnten Werkes dem fanatischen, unermüdlichen und erfolgreichen Sammler gewidmet. Wie in der Literatur, beherrscht ihn auch in der bildenden Kunst eine zunächst ausschließliche, oft treffsichere, zuweilen blinde Liebe zu den Franzosen, die ihm früh durch Antonie Pesne, dem Hofmaler schon seines Vaters (1712 bis zu seinem Tode 1757 am Berliner Hofe tätig), nahegebracht wurden.

Neben Ankäufen einzelner Werke, die bereits in der Kronprinzenzeit von Rheinsberg aus einsetzte, gehen Verhandlungen über die Ansiedlung französischer Künstler an seinem Hofe, allerdings mit sehr viel geringerem Erfolg als auf anderen geistigen Gebieten. Pesne bleibt der bedeutendste Künstler am Hofe und entfaltet auf dem Gebiete des Bildnisses und der Wandmalerei eine umfang- und erfolgreiche Tätigkeit. Zu verwundern bleibt es nur, daß seine Kunst in der Mark weder Wurzel schlagen noch Nachfolger erzeugen konnte (ausgenommen Knobelsdorff, den Architekten, und allenfalls noch Bernhard Rode).

Friedrich ist nicht reiner Sammler, sondern ist zunächst besorgt um die Ausstattung des Schlosses, und die Aufträge an seine ausländischen Agenten gehen nach dieser Richtung hin oft sehr in die Einzelheiten. 66—71, 79. Die wenigen Erwerbungen Friedrichs, die hier abgebildet werden, geben ein ganz ungenügendes und einseitiges Bild seiner Sammlertätigkeit, die nicht nur viel umfassender war, sondern mit den Jahren sich wandelte. Von den Antiken ist nur ganz wenig in Potsdam geblieben, das meiste ist in die Berliner Museen gewandert. Die heitere Kunst Watteaus mit ihren Liebesszenen, ihren Schäferspielen, entsprach dem Lebensideal des jungen Friedrich in seiner Rheinsberger Zeit. Er fand dort die Gefilde seiner Sehnsucht wieder, in die er dichtend gern sich selbst verlor. Der reife, in vielen Kriegsjahren gehärtete Mann, bevorzugte die Italiener

und Niederländer, wenn auch nicht mit gleichem Glück wie die Franzosen. Während die Hauptwerke jener sich heute in Berlin befinden, sind die Franzosen in Potsdam geblieben oder durch die Bemühungen der jüngsten Zeit wieder dahin zurückgewandert, jedenfalls bestimmen sie unsere Vorstellung von der künstlerischen Gesinnung des Königs und erscheinen uns als der ganz selbstverständliche Schmuck seiner Räume. Somit hat 66. ihre Bevorzugung in unseren Bildern ihre Berechtigung. Von Watteau 67. *1684–1721* sind das kleine reizende „Konzert“ und „Die Hirten“ 68. aus seiner letzten Zeit aufgenommen. Lancret und Pater, seine Zeitgenossen und Schüler, sind mit je einem Bilde vertreten. Zum Teil hängen sie noch im Audienzzimmer von Schloß Sanssouci an ihrem alten Platz. 70. Chardins Bilder im Neuen Palais, die Briefsieglerin und die Ködin 71. *la pourvoyeuse* 1738, sind berühmte Stücke und für den Künstler, dessen Art Watteau und seinem Kreis ebenbürtig, aber entgegengesetzt ist, überaus bezeichnend. Erdennah, dem Gegenstand nach volkstümlich, dabei aber von raffinierter Malweise.

Den Grundstock für seine Skulpturensammlung legte der König durch seinen Ankauf der Sammlung des Kardinals Polignac, 1742. Aus dieser 79. ist das Hauptstück, die Bronzebüste des Kardinals Richelieu, von keinem Geringeren als Bernini. Andere Werke, wie die „Luft“ von Lambert 75. Sigisbert Adam und Venus und Merkur von Pigalle *(die im Garten durch Kopien ersetzt sind)* schenkte ihm Ludwig XV., die rassige Büste 79. Karl XII. von Schweden von Bouchardon schenkte seine Schwester Ulrike, die schwedische Königin.

Dem Könige wollte es nicht gelingen, einen der großen französischen Bildhauer persönlich zu gewinnen. Nur François Gaspard Adam kam, 76. der weniger bedeutende Bruder des Obengenannten. Von ihm der Mars unter den Göttern an der großen Fontäne. Im übrigen waren zahlreiche einheimische Bildhauer ständig für den König tätig, darunter tüchtige und für die Geschichte der Potsdamer Kunst bedeutsame Leute. Namen wie Glume und Ebenhecht verdienen es durhaus, über den Kreis der 74. Eingeweihten hinaus bekannt zu werden. Jener schuf die Flora und Pomona zu Seiten der Säulen des Hauptportals, die in dem patinierten 78. Sandstein ganz ausgezeichnet wirken, dieser die marmornen Sphinge, die liebenswürdigen Wächter der Terrassenallee, in sorgfältiger und freier 72. Durchbildung, die er selten wieder erreicht hat. Ebenfalls von Ebenhecht sind die geschmeidigen Reliefs über den Türen des Vorsaales von Sanssouci, deren Qualität auf Entwürfe eines Größeren schließen lässt. Die Gebrüder 73. Ranz aus Bayreuth schufen das Relief mit Apollo und Daphne in der Ovidgalerie in den Neuen Kammern, vergoldeter Stuck auf grünem Grunde.

Die letzten, auch wieder viel zu knapp bemessenen Seiten der Bilderfolge, sollen von dem Potsdamer Kunsthandwerk eine Vorstellung

vermitteln, einem Gebiet, dem Friedrichs schöpferisches Interesse stets zugewandt blieb und auf dem sein Instinkt sich am sichersten bewährte, unterstützt durch eine ganze Reihe hervorragender Künstler, die er in Potsdam seßhaft zu machen verstand. Leistungen von europäischer Bedeutung sind zu verzeichnen. Wie oben bereits angedeutet, tritt neben den Architekten, der im wesentlichen nur den Außenbau leitet und im Innern nur die großen repräsentativen Räume gestaltet, die eine architektonische Durchbildung erforderten, gleichberechtigt, gleichbedeutend der Dekorationsbildhauer, der die Innenräume entwirft und dekoriert und dessen Tätigkeit sich auch auf die Möbel, selbst auf die Bilderrahmen erstreckt. Johann August Nahl ist der erste „directeur des ornements“.

25. Seine Tätigkeit für das Stadtschloß, für Sanssouci, ist oben schon kurz gewürdigt worden. Leider quittierte er 1746 den königlichen Dienst, ziemlich gleichzeitig und aus ähnlicher Ursache wie Knobelsdorff. Indessen wurde sein Fortgang weniger fühlbar, da ihm in seinen Mitarbeitern, den Brüdern Hoppenhaupt und dem 1745 zugewanderten Schweizer Melchior Kambly tüchtige Nachfolger erstanden, die seinen persönlichen Stil fortführten und im Sinne eines stärkeren Naturalismus auch entwickelten, so daß es gar nicht immer festzustellen ist, was von Nahl oder seinen Schülern stammt.

Die Hoppenhaupts waren in erster Linie Holzbildhauer, die selbst die Dekorierung der von ihnen entworfenen Zimmer in Holz ausführten. Kambly war Bronzefeldner, seinen Ruhm begründen aber nicht so sehr die Ornamente des Bronzesaals im Stadtschloß und im Schloß Sanssouci, als seine Möbel. Die ersten friderizianischen Möbel im Stadtschloß sind, alter Sitte gemäß, noch mit schweren silbernen Ornamenten und Figuren nach Nahls Entwurf besetzt.

80, 81, 83—85. Die späteren Möbel schmückte Kambly reich mit vergoldeter Bronze. In Schönheit der Erfindung und der Ausführung sind sie französischen Arbeiten gleichzuadten. Die eigentliche Tischlerarbeit mußte natürlich bei diesen Werken zurücktreten. Dagegen sind die Möbel der 82a, 85. beiden Spindler ausgezeichnet durch die Schönheit der Furniere und der eingelegten Hölzer.

