



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Geschichte der deutschen Kunst**

Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des Alten Reichs :  
Renaissance und Barock / Georg Dehio

**Dehio, Georg**

**Berlin [u.a.], 1931**

Brandenburg-Preußen

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96236](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96236)

baulichen Organismus gefordert sind und eine kleinliche Unruhe in den herrlichen Raum bringen, läßt sich nicht leugnen, fällt aber nicht dem Baumeister zur Last. Zur Entschädigung hat Bähr dem Außenbau eine an einer protestantischen Kirche bisher nicht gewagte Kraft und Bedeutsamkeit geliehen. Die Kuppel ist die erste von Bedeutung in Norddeutschland, bezeichnend auch durch die Ehrlichkeit der in reinem Steinbau ausgeführten Konstruktion. — Was die Frauenkirche mit Absicht zur Seite liegen läßt, Phantastik und fröhlichen Reichtum, besitzt in hohem Maße die katholische Hofkirche. Die Grundform hat, trotz der Herkunft des Baumeisters, nichts Römisches, eigentlich auch nichts Barockes, sie ist eine Umdeutung des gotischen Typus. Ferner ist diesem, nicht den Gewohnheiten der Barockkirche, die gleichmäßig über den ganzen Außenbau hingeführte Pracht der dekorativen Erscheinung entlehnt, hinsichtlich welcher die Kirche ohne Rivalen ist. Hingegen steht das Innere, kalt und poesielos, zum katholischen Kirchenbau Süddeutschlands in auffälligem Gegensatz, wie auch der schlanke Turm mehr an die evangelischen in Berlin und Potsdam erinnert.

Im Kirchenbau behauptete sich die Schule Bährs noch längere Zeit. Von dem wackeren Zimmermeister J. G. Schmidt ist die ansehnliche Stadtkirche zu Großenhain 1744 (Abb. 539) und in Dresden die Kreuzkirche (1763). Im Profanbau drang die französisch-akademische Richtung durch, deren Hauptvertreter Knöffel und Krubsacius waren. Vom ersteren ist u. a. das Brühlsche Palais und das Schloß Hubertusburg (1743), vom zweiten das Haus der Landstände in Dresden (1774), ein Bau von starker Abkühlung der Barockempfindung, wenn auch noch nicht klassizistisch.

Allen andern deutschen Städten gingen Dresden und Leipzig voran in der Menge bürgerlicher Neubauten und in der geschickten Anpassung der überlieferten Typen an die modernen Bauformen (Abb. 604, 605). Desgleichen besitzt Kursachsen eine ungewöhnliche Menge künstlerisch wertvoller adliger Landsitze aus dem 18. Jh. Die Städte der Lausitz, Bautzen, Zittau, Löbau, Hainewalde u. a. m. zeichnen sich aus durch aufwändige Gruftkapellen auf ihren Friedhöfen. Auf Einzelheiten einzugehen, ist uns nicht gestattet. Es muß genügen, darauf hinzuweisen, daß in Kursachsen der späte Barock in einem Umfang populär geworden war, wie kaum in einer andern Landschaft Mittel- und Norddeutschlands.

#### BRANDENBURG-PREUSSEN.

Es bedarf nur geringer Kenntnis der deutschen Geschichte, um vorauszusehen, daß in den nordöstlichen Gebieten jenseits der Elbe die Barockbewegung erlahmen mußte. Die künstlerische Blütezeit des Nordostens war die Zeit der Kolonisation, das 13. und 14. Jahrhundert

gewesen; im 17. und 18., in der Werdezeit des preußischen Staates, lag diesem Teile Deutschlands ein anderer Beruf ob als Kunstpflege. Und doch gilt, was man vom preußischen Staat gesagt hat — daß er ein Werk seiner Fürsten sei — auch von seiner Kunst. Jede der in Betracht kommenden vier Regierungen Preußens hat in ihrem Verhältnis zur Kunst einen besonderen Charakter, der aber doch nicht bloß von persönlichen Neigungen, sondern vom Wesen dieses Staates bedingt ist.

Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg, einzigartig unter den Fürsten des barocken Jahrhunderts, lebte allein für seinen Staat; persönlicher Genuß war ihm nichts, auch für seinen Ruhm hatte er durch Taten genug gesorgt, um die Verkündigung desselben durch Bauwerke entbehren zu können. Wenn er schon für die Kunst nicht ganz gleichgültig war — nicht umsonst hatte er in seiner Jugend am Hofe der Oranier gelebt —, gönnte er ihr in seiner Verwaltung nur einen schmalen Raum. Seinen verwahrlosten Ländern waren das Nötigste: Straßen, Kanäle, Brücken, Nutzbauten verschiedenster Art; für höfische Zwecke baute er nur so viel, als er seiner fürstlichen Würde dringend schuldig war. Erst in seinen späteren Jahren dachte er (ohne daß es zur Ausführung gekommen wäre) an einen repräsentierenden Bau, und dieser sollte — ein Zeughaus sein. Am Anfang seiner Regierung fand sich in seiner Hauptstadt aber kein Werkmeister, der geschickt genug gewesen wäre, die Herstellungsarbeiten an dem baufälligen Kurfürstenschloß auszuführen. Er verschrieb sich nach jahrelangem Warten 1651 aus Holland den Baumeister Gregor Memhardt, der in erster Linie Ingenieur war, die Repräsentationsbauten nebenher besorgte. Durch ihn wurde das (längst abgebrochene) Lusthaus im kurfürstlichen Garten und das kleine Schloß Oranienburg, durch den wallonischen Refugé Philippe de Chieze das (ebenfalls verschwundene) Schloß in Potsdam errichtet. Es waren bescheidene Bauten, mehr in deutschem als in holländischem Charakter, holländisch nur in dem halb klassizistischen, halb barocken Detail. Memhardts dauerndste Leistung für Berlin ist der Bebauungsplan für die von Friedrich Wilhelm beschlossene Stadterweiterung: von ihm ist die Straße Unter den Linden und die Dorotheenstadt angelegt. Man hat sie mit Recht auf städtebaulichem Gebiet die großartigste Schöpfung der ganzen Zeit genannt. Während in dem sonst baulich so unendlich überlegenen Wien die alten Wälle und Bastionen bestehen blieben, durfte Berlin (damals eine Stadt von 20 000 Einwohnern) sich im Schutz eines neuen Befestigungskranzes tüchtig ausbreiten. Von Matthias Smids ist die kurfürstliche Stallung, von Langesveld die Dorotheenkirche, von Rykwaerts das Schloß Oranienbaum bei Dessau, und in den letzten Jahren des Großen Kurfürsten begann Joh. Arnold Nering seine umfangreiche, für die Bauweise Berlins entscheidende Tätigkeit, die wir freilich nur noch aus Abbil-

dungen verfolgen können (die einigermaßen palastartigen Häuser des Ministers Danckelmann und des Feldmarschalls Derfflinger waren die ansehnlichsten). Wie man sieht, sind diese Baumeister Mann für Mann Holländer, die Parallele zu den in gleicher Zeit in Österreich und Baiern im Vordergrund stehenden Italienern. Wie jene für kirchliche Bauzwecke, waren sie als Techniker und Festungsingenieure berufen; ihre Kunstformen sind ein ins Kleinliche und Nüchterne herabgedrückter Palladianismus.

Auf Friedrich Wilhelm folgte sein ihm sehr unähnlicher Sohn Friedrich III., der dann der erste König von Preußen wurde. Er war ein gewissenhafter Fürst in seiner Art, und in dieser lag es, daß sein fürstliches Dasein ganz aufging in zeremonieller Darstellung. Die Mehrzahl der Standesgenossen dachte nicht anders, mit dem Unterschiede jedoch, daß er die Macht wirklich besaß, nur sie nicht gebrauchte. Wieweit sein Verhältnis zur Kunst von eigenem Urteil gelenkt wurde, wieweit nur von der Mode, wird sich schwer entscheiden lassen. Die Tatsache bleibt bestehen, daß er zwischen den Ausländern, auf die allein Berlin bis dahin angewiesen gewesen war, einen genialen Deutschen entdeckte und an die erste Stelle brachte.

Andreas Schlüter ist 1664 in Hamburg geboren. Von seiner Jugendentwicklung wissen wir fast nichts. Als Knabe verzog er mit seinem Vater nach Danzig, etwa vom Ende der 80er Jahre bis 1694 lebte er in Warschau. Erzogen ist er für das Handwerk des Bildhauers, in der Baukunst ist ihm der Mangel fachmännischer Schulung zeitlebens nachgegangen, doch irgendwie hat er sicher schon früh mit ihr zu tun gehabt. In seine Warschauer Zeit fällt die Erbauung des Königsschlusses Willamow; an dessen bildnerischem Schmuck kann er beteiligt gewesen sein, an der Architektur nicht. 1694 trat er in den Dienst des Kurfürsten von Brandenburg mit der Bestallung als Bildhauer und Lehrer an der zu gründenden Akademie. Von seinen plastischen Schöpfungen sprechen wir noch nicht. 1695 wurde der Grundriß zum Zeughaus gelegt, dem ersten monumentalen Gebäude Berlins im Barockstil. Mit dem Gedanken hatte sich schon der Große Kurfürst getragen. Es scheint, daß ein älterer Entwurf Blondels, des Direktors der Pariser Bauakademie, zugrunde lag. Die Ausführung gehört Nering und Grüneberg, und damit kam in die Detaillierung des vornehm einfachen, streng schulgemäßen Aufbaus ein Etwas von holländischer Trockenheit, zu der erst später Schlüter durch seine empfindungsstarken bildhauerischen Zugaben das Gegengewicht schuf. Kurze Zeit (1698—99) hatte Schlüter auch die bauliche Oberleitung. Sein Gedanke, über dem Hauptgesims eine hohe Attika mit Statuen und Reliefs zu errichten, wurde aber aufgegeben, und die Vollendung fiel Jean de Bodt zu, der zwar ein Deutscher von Geburt (Bremer oder Mecklenburger), doch in der französisch-holländischen Sphäre

aufgewachsen war. — Nennen wir noch das 1696 entstandene Schloß Charlottenburg, als Sommersitz der Kurfürstin gedacht, noch ohne den Kuppelturm und die langen Flügel. Der Entwerfende war Nering, nicht Schlüter.

Schlüters (Ende 19. Jh. abgebrochener) erster Bau in Berlin, die Alte Post, macht Eindruck durch die selbstbewußte Art, in der er sich über gewisse akademische Regeln hinwegsetzt; eigentlich hervorragend kann man ihn nicht nennen. Es bleibt unerklärt, wie er nach einer kurzen italienischen Reise (1696) an die Spitze der wichtigsten aller kurfürstlichen Unternehmungen, des Schloßumbaus, gestellt werden konnte. Sein Gegner, der gelehrte Mathematiker-Architekt Sturm hat Schlüter im Auge, wenn er drucken ließ: »Anderen habe man die importantesten Werke zu bauen anbefohlen, die selbst nicht träumen konnten, daß sie sollten Baumeister werden, sintemal sie sich bloß auf das Zeichnen und die Bildhauerkunst geübet.« — Das Berliner Schloß, wie es vor uns steht, zeigt durch die Fugen und Nähte seiner Komposition sehr deutlich, daß im Laufe der Bauführung der Plan mehrmals geändert worden ist (Abb. 568—570). Es war zuerst nur halb so groß projektiert: vier Flügel um einen nahezu quadratischen Hof, durch ein Mittelrisalit unterbrochen. Der König befahl Verlängerung und dann noch einmal eine. Es leuchtet ein, daß dadurch eine Umdeutung der Proportionen eingetreten ist. Sodann ist es eine Frage voll unlösbarer Rätsel, wie weit der Umbau schon vorgeschritten war, als Schlüter die Leitung übernahm, wieweit also er freie Hand hatte, wieweit nicht. Uns scheint die von C. Gurlitt vertretene Ansicht viel Wahrscheinliches zu besitzen, daß schon vor Schlüter irgendwie italienische, und zwar römische Einflüsse sich geltend gemacht haben, durch die ihm Folge und Gestalt der vier Geschosse gegeben waren. Mit hohem künstlerischem Mut hat dann Schlüter aus dem aus lauter gleichwertigen Elementen waagerecht gelagerten römischen Palazzo etwas durchaus Neues gemacht, indem er das System in der Mitte durch die vier Kolossalsäulen durchbrach, also dem deutschen Empfinden entsprechender ein aufstrebendes, senkrecht gegliedertes Ganzes hinstellte. An der Lustgartenfassade wird der Gedanke dann in leichteren, milderer Formen wiederholt. Plastischen Schmuck hat er, der Bildhauer, auf ein Wenigstes eingeschränkt. Das architektonische Detail ist nicht ohne Härten, ja Fehler. Und doch übt das Berliner Schloß eine unwiderstehliche, halb rätselhafte Macht über uns aus. »Es gehört einem altertümlich gewaltigen Barockstil an, den um 1700 kein anderes Land kannte.« Vielleicht hätte Fischer von Erlach es etwas barbarisch gefunden. — Das von Eosander hinzugefügte triumphbogenartige Schloßportal (die Kuppel ist noch jünger) wirkt nach Schlüters Wahrhaftigkeit wie eine Phrase. — Mit dem Schloß hing seit alters der »Münzturm« zusammen. Schlüter hatte den Auftrag, ihn zu umkleiden und zu erhöhen. Seine

Leistung wurde mit Recht bewundert, die schwierige Aufgabe eines Turmbaus in Barockformen ist nie so vortrefflich gelöst worden. Aber Schlüter hatte in seiner Unerfahrenheit als Techniker die Fundamente nicht richtig bedacht: der Turm senkte sich und mußte abgetragen werden. Damit bekamen seine wegen ihres Buchwissens verspotteten Gegner das Oberwasser. Er wurde entlassen (1706). Er hat beinahe nichts mehr gebaut\*, auch nicht in Petersburg, wohin ihn Peter der Große berufen und wo er 1714 starb.

Schlüters Stil steht in scharfem Gegensatz zu allem, was bisher in Berlin geschaffen war; er ist, wenn auch aus niederländischen und italienischen Barockelementen, wie er sie in Danzig und Polen kennengelernt hatte, gebildet, wesentlich ein Ausdruck seiner Persönlichkeit, und diese ist, mehr als die irgendeines andern, heroisch, um einen Lieblingsausdruck seiner Zeit zu gebrauchen. Dies Heroische tritt am Äußeren mit Selbstbeherrschung auf, in der inneren Ausstattung mit Willkür und Sturm. Die Haupttreppe (im Verhältnis zu späteren Anlagen nicht sehr geräumig) ist voll von jenen Dissonanzen, die zum Wesen des Barocks gehören, aber auch von einer in der Innenarchitektur unerhörten Energie der zusammengepreßten und explodierenden Formen (Abb. 608, 609). Im Rittersaal lagern über den niedrigen Türen die großen Figurengruppen (Abb. 667), quellen von der Decke her Wolkenballen mit Putten in die Ecken des Architravs hinab, schwingt sich an der Decke eine gemalte Architektur über die wirkliche hinaus — eine von Italien her wohlbekannte Methode, die aber nicht leicht irgendwo mit so düsterer Größe gehandhabt wird wie hier. Der innerlich so kleine König mochte sich durch solche Idealisierung seiner Existenz geschmeichelt fühlen.

Nach Schlüter genoß Eosander, ein in Riga geborener Schwede, die Gunst des Königs, ein vollendeter Hofmann wie im Leben so auch in der Kunst, niemals fehlerhaft, niemals ausgezeichnet, in schicklicher Mitte zwischen der barocken und der klassizistischen Strömung. Von ihm rührt die Vergrößerung des Charlottenburger Schlosses her. In der Innenausstattung mischen sich recht verschiedenartige Elemente, auch französische im Sinne der früheren Zeit Ludwigs XIV. Eine klar ausgesprochene Geschmacksrichtung gab es am Hofe nicht, nur zeigte sich bald, daß in Berlin Schlüter wie der Anfang, so auch das Ende des Barocks gewesen war.

Es folgten die mageren, aber preußisch echteren Jahre unter Friedrich Wilhelm I. Der Soldatenkönig war in seinem Verhältnis zur Kunst nicht so sehr Banause, wie oft von ihm gesagt wird. Wenn ihn die Gicht zu Mußbestunden nötigte, so tröstete er sich mit Pinsel und

\* Das Kamekesche Gartenhaus, gewiß nicht ohne Eigenschaften, läßt seine Größe nicht erraten. Sein Entwurf für das v. Creutzsche Haus in der Klosterstraße ist in der Ausführung stark verwässert.

Palette. Aber allerdings mußten Geldausgaben für Kunst sich ihm sachlich rechtfertigen. Gegeben war der Fall im Kirchenbau. Die Mehrzahl der im 18. Jh. entstandenen Kirchen Berlins und Potsdams fällt unter seine Regierung, und sind sie auch nicht schön und wollen es auch kaum sein, so geben sie doch in der ehrlichen Nüchternheit ihres hausbackenen Klassizismus und ihrer aufrichtigen Zweckmäßigkeit sprechende Charakterbilder. Nur für ihre hohen und wohlausgebildeten Türme gestattete der König mehr als das bloß Notwendige: die Türme der Parochialkirche von Gerlach, der Sophienkirche und Petrikerche (eingestürzt) von Grael, der Potsdamer Garnison- und H. Geistkirche sind nicht unwürdige Nachkommen von Schlüters Münzturm (Abb. 540, 541).

Erst Friedrich der Große hat die Baukunst als eine königliche Kunst erfaßt. Als alter Mann schrieb er: Von seiner Kindheit an habe er die Künste, die Literatur und die Wissenschaften mit aller Glut geliebt, weil auf dieser Welt es kein wahres Glück gebe ohne sie. Doch dürfen wir uns darüber nicht täuschen, daß unter den Künsten nicht die bildenden für sein Seelenleben die wichtigsten waren. »*Je suis frappé par ce qui est beau, je l'estime, mais je n'en suis pas moins ignorant.*« Musik und Dichtung wären ihm auch in jeder andern Lebenslage unentbehrlich gewesen, um Bilder und Bauten sich zu kümmern, fühlte er sich seiner Bildung, noch mehr seiner Herrscherpflicht schuldig. Es wurde unter ihm nichts gebaut, bis zu den Bürgerhäusern herab, wobei nicht sein Wille mitgesprochen hätte, jedoch nicht eigentlich aus Vergnügen am Dilettieren, sondern weil er sich für alles, was in seinem Bereiche geschah, verantwortlich fühlte. Leider dachte er von der Befähigung der Deutschen zur Baukunst nicht günstiger als von ihrer dichterischen Fähigkeit. Es wurde immer mehr sein Grundsatz, für öffentliche Anlagen nach mustergültigen fremden Vorbildern zu suchen, nur in den ihm persönlich dienenden folgte er seinem persönlichen Geschmack. Mit gutem Grund hat die Nachwelt immer Sanssouci als den am meisten fritzischen Bau angesehen. Seine glücklichste Zeit als Bauherr war das erste Jahrzehnt seiner Regierung, als ihm in der Person seines Jugendfreundes Knobelsdorff ein Künstler gegeben war, der ihn auch menschlich verstand. Knobelsdorff war Dilettant, wie der König, nur künstlerisch sehr viel höher begabt. Als er im Bewußtsein seiner Überlegenheit sich nicht ohne weiteres fügen wollte, allerdings bei Maßnahmen, wo es sich dem König noch um anderes als bloß das Künstlerische handelte, mußte es zum Bruch kommen. Knobelsdorff war Offizier. Zuerst versuchte er sich, mit mäßigem Erfolge, in der Malerei. Eine Reise nach Italien 1736, eine zweite nach Paris 1740 öffnete ihm die Augen für die Baukunst. Friedrich fand, daß er für die Außenarchitektur den Italienern den Vorrang gegeben und von den Franzosen nur *la distribution, la commodité et les ornements des appartements* hinübergenommen habe. Der König dachte nicht anders. Italienisch hieß für

die beiden Freunde nicht mehr Barock, sondern Palladio. Mit seiner Verehrung für die Antike, so wie Palladio sie lehrte (genauer gesagt: der von den Engländern interpretierte Palladio), stand Friedrich, damals noch allein, an der Spitze des sich langsam vorbereitenden Geschmackswechsels. Man muß sich gegenwärtig halten, daß seine ersten Bauten gleichzeitig mit den letzten Balthasar Neumanns, Zimmermanns, Fischers sind! Die großen süddeutschen Barockmeister sind Vollender, Friedrich ist Beginner. Er steht auf der Wasserscheide der großen Strömungen des geistigen Lebens. Die deutsche Literaturgeschichte weiß es, was Lessing, Herder, der junge Goethe den Engländern verdanken. Ihnen aber ist in der Baukunst Friedrich der Große mit dem Wechsel vom französischen zum englischen Vorbild vorausgegangen.

Gleich im ersten Jahre seiner Regierung legte der König mit dem Berliner Opernhaus (entworfen 1740, begonnen nach der Rückkehr aus dem schlesischen Kriege 1741) von seiner Gesinnung ein klares und deutliches Bekenntnis ab (Abb. 603). »Wer den Vitruvius Britannicus, das große Kupferwerk, durchsieht, in dem die bedeutendsten englischen Bauschöpfungen aus der ersten Hälfte des 18. Jh. dargestellt sind, wird nicht einen Augenblick im Zweifel sein, daß diese Fassade das Ende des französischen und den Beginn des englischen Übergewichts in der Berliner Kunst verkündet« (Gurlitt). Knobelsdorff hat den Bau ausgeführt. Von seiner Eigenart ist nur in der Innendekoration und der schulgerechten Bildung der Säulenordnung etwas zu spüren. Besonders neu für Deutschland sind die großen, glatten Mauerflächen und die unprofilieren Statuenischen. — In Schlüters Barockschloß seine Wohnung zu nehmen widerstrebte dem König. Er wählte sich Charlottenburg. Durch Knobelsdorff baute er einen neuen Flügel an, ganz schlicht in der äußeren Erscheinung, im Innern nichts Pomphaftes, aber im Sinne des Wohligen, Zartempfindenen, Anmutreichen das Höchste, was das deutsche Rokoko geschaffen hat; dies friderizianische Rokoko ist sehr etwas anderes als das gleichzeitige in Würzburg und Bruchsal. — Friedrich war auch in seinem Lebensstil kein Barockfürst. Er liebte die Geselligkeit im kleinen Kreise, der aufgebauschte Pomp des Hoflebens war ihm ein Greuel. Das geplante *forum Friderici* mit dem Wohnpalast gegenüber dem Opernhause blieb ungebaut, und er zog nach Potsdam. Vom Dezember 1744 datiert die Ordre für den Umbau des dortigen Stadtschlusses, vom Januar 1745 der Beschluß zur Anlage von Sanssouci. Vor Jahresschluß war Sanssouci im Rohbau fertig. Wie sehr hat er dies »Lusthaus auf dem Weinberg«, wie es anfangs hieß, geliebt!

*Venez à Sanssouci, c'est là que l'on peut être  
son souverain, son roi, son véritable maître;  
le champêtre séjour, par sa tranquillité,  
Nous invite à jouir de notre liberté.*

Und in der Qual des Siebenjährigen Krieges schrieb er: *«Je pense à ce lieu comme les juifs à Jérusalem»*. Es war seine Schöpfung, drei Grundrißskizzen von seiner Hand bezeugen den Ursprung der Grundgedanken für Garten und Schloß in seinem Kopf. Die französische Fassung des Barockgartens rechnet mit ebenen, höchstens durch leichte Stufen unterbrochenen Flächen. Als Örtlichkeit für Sanssouci ist ein steil abfallender Hügel gewählt; an dem Rande liegt das Schloßchen, der Abhang ist in sieben Stufen terrassiert, unten das geometrisch behandelte Parterre, zu den Seiten dichte Baumanlagen (Abb. 601) — also doch eine selbständige Kunstregung. Das Schloßchen gehört genealogisch in jene Reihe, die mit Fischer von Erlachs Gartenpalästen begann und später in Benrath und der Solitude bei Ludwigsburg weiterlief. Besonders in den neuesten französischen Lehrbüchern, die Friedrich kannte, wurde die Forderung der Eingeschossigkeit betont. Man nannte dies *«Palais à l'italienne»* im Hinblick auf Palladio, der seinerseits wieder durch die altrömische Villa sich leiten ließ. Der König verschärfte die Forderung noch dadurch, daß er an Stelle der Fenster lauter Flügeltüren anordnete, so daß man mit einem Schritt im Freien war. Hierüber entzweite sich Friedrich mit Knobelsdorff, der einen Sockel verlangte und künstlerisch sicher im Recht war. Wieweit Knobelsdorff auf die formale Ausbildung noch Einfluß gehabt, ist zweifelhaft. Um die Hermenpilaster, die der Gartenfront ein so heiteres, halbbarockes Aussehen geben, zu erklären, braucht man nicht auf den Dresdener Zwinger hinzuweisen; sie kamen schon im Apollosaal des Opernhauses vor. Der Vergleich mit dem Zwinger zeigt nur die sehr verschiedene Gesinnung der Bauherren: dort die schäumende Phantastik des Übermenschen, hier die Mäßigung des Aufklärungsphilosophen. Die zarte und doch geistsprühende Dekoration der Innenräume ist so allbekannt, daß wir von ihr zu sprechen nicht nötig haben (Abb. 652). — Das Stadtschloß war kein Neubau, nur ein Umbau (Abb. 600, 602). Außerdem mußte sich Knobelsdorff manches von seinen Absichten durch den Einspruch des Königs verkümmern lassen. Daß er ein vornehmer und graziöser Künstler war, bleibt bestehen. Unter seiner Leitung wurde die innere Ausstattung in einem Rokoko ausgeführt, das neben dem Pariser seine Selbständigkeit behauptet (Abb. 653). Sein bester Gehilfe war Nahl, ein geborener Berliner, der in Straßburg (als Mitarbeiter am Rohanpalais?) seine Ausbildung empfangen hatte. Hier sei die Bemerkung eingeschaltet, daß Friedrich — immer anders als die andern — unter seinen Baumeistern nie und unter deren Gehilfen fast nie einen Franzosen angestellt hat: man erkläre es sich, wie man will.

Im Jahre vor Eröffnung des Siebenjährigen Krieges beschäftigte sich Friedrich mit dem Plan für das Neue Palais, die Ausführung begann sofort nach Friedensschluß, wie man sich erzählte, um der Öffentlichkeit den Beweis damit zu liefern, daß seine Kasse keineswegs erschöpft sei. Nach

dem Tode Knobelsdorffs (1753) hatte der König als Architekten nur mittelmäßige Leute, die er gering schätzte. Er glaubte mit ihnen auszukommen, wenn er selbst sie auf die richtigen Vorbilder hinleitete. Das Neue Palais erinnert an englische Bauten; wie heute angenommen wird, speziell an das (freilich schon 1714 erbaute) Schloß Castle-Howard von Vanbrough. Jedenfalls wünschte der König etwas Palladieskes, auf welches sich aber Büding und Manger, die ausführenden Architekten, schlecht verstanden. Das Ergebnis war ein prächtiges, aber gedankenarmes Allerlei von Halbheiten. In späteren Jahren hat der König selbst sein Neues Palais eine »Fanfaronade« genannt.

Der erste Baukünstler von Rang, über den der König wieder verfügen konnte (seit 1764), war Karl v. Gontard, Abkömmling einer hugenottischen Emigrantenfamilie, vorher im Dienste der verstorbenen Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Sein erstes Werk sind die »Communs« gegenüber der Hauptfassade des Neuen Palais. Daß einem allseitig freiliegenden Bau ein Gegengewicht nützlich sei, wußte man schon lange (vgl. z. B. Pommersfelden und Bruchsal), doch wurde immer ein sachlicher Zweck damit verbunden. Hier fehlt er. Und dies gibt den Communs unleugbar etwas Theatralisches. Im großen Wurf der Gruppierung klingt noch der Barock nach, die Einzelformen sind klassizistisch mit »zopfigem« Anflug. Wieweit Gontard durch einen französischen Vorentwurf gebunden war, ist schwer zu entscheiden.

Potsdam war unter Friedrich Wilhelm I. ein von Kanälen durchzogenes Städtchen mit kleinen, holländischen Häusern. Friedrich wollte eine moderne Residenz haben. Die ersten Häuser der neuen Art waren von Knobelsdorff. Nach dessen Tode nahm der König die Sache selbst in die Hand; er befahl den Bürgern und Beamten, ihre Fassaden — nur um diese kümmerte er sich — nach Vorbildern aus den Kupferwerken seiner Bibliothek zu bauen. Es sind fast ausschließlich Muster aus der italienischen Hochrenaissance, die er wählte und die durch verkleinerten Maßstab und sonstige Änderungen doch nicht genügend dem bürgerlichen Zweck angepaßt werden konnten. Später überließ er diesen Teil seiner Baufürsorge Gontard, der dann auch das Beste geleistet hat. — Berlin liebte der König nicht. Das Palais des Prinzen Heinrich (später Universität) und die Hedwigskirche zeigen den beginnenden Klassizismus von seiner trockensten Seite. Schwer zu erraten ist, was er sich dachte, als er für die Bibliothek die Benutzung von Fischer von Erlachs (in Wien unausgeführt gebliebenem) Entwurf für die Hofburg anordnete. Aus seinen letzten Jahren stammen die Kirchtürme auf dem Gendarmenmarkt, »denen nur die hellenische Feinheit fehlt, um zu den vollendet klassizistischen Bauten gerechnet zu werden«.

Friedrich der Große war in Deutschland der erste große Bauherr, der dem Barock entschlossen den Rücken kehrte. Aber in seinem Ver-

Die Baukunst in den einzelnen Landschaften.

hältnis zur Baukunst liegt etwas Tragisches; tragisch, weil ein starker und reiner Wille in den Dienst einer irrigen Grundanschauung gestellt wurde. Der Irrtum kam aus der Weltanschauung der Aufklärung, welche es nicht verstehen konnte, daß die Kunst an Zeit und Volk gebunden ist, vielmehr dem Glauben an einen für alle Zeiten und Völker gleichmäßig geltenden Schönheitskanon ergeben war. Mit dieser Gesinnung war Friedrich seiner Zeit vorausgeeilt. Als er die Augen schloß, war sie das allgemeine Credo.