



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte des Schlosses zu Berlin

<<Der>> Text

Geyer, Albert

Berlin, 1936

Der Grosse Kurfürst und sein Sohn Kurfürst Friedrich III bis zum Jahre 1698

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96437](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96437)



15. RELIEFBILDNIS DES GROSSEN KURFÜRSTEN IN MARMOR 1647

DER GROSSE KURFÜRST UND SEIN SOHN KURFÜRST FRIEDRICH III. BIS ZUM JAHRE 1698

Der Große Kurfürst fand bei seinem Regierungsantritt ein baulich stark vernachlässigtes Schloß vor. Der 30jährige Krieg, die dauernde Abwesenheit des Kurfürsten Georg Wilhelm und seines Hofes von Berlin-Cöln, sowie der fortgesetzte Mangel an ausreichenden Geldmitteln waren schuld daran. Der Verfall des Schlosses war so groß, daß sogar Abstützungen einzelner Teile, die einzustürzen drohten, notwendig waren. Bereits am 15. März 1627 schrieb der Schloßhauptmann Balger von Schlieben²⁰² an den „geheimbden Kammerdiener“ des Kurfürsten Georg Wilhelm nach Königsberg in Pr., er möge „mit guter und bequemer gelegenheit legen ihre Churfürstl. Durchlaucht und den Herrn meister“ (Graf von Schwarzenberg) Anordnungen herbeiführen, daß das Schloß aus dem baufälligen Zustande herauskomme, „welches dann groß von nothen thun will, soll es nicht anders lezlich gahr in Hauffen fallen“, und klagt, „daß es allezeit am Gelde mangeln thut“, ohne Geld aber nichts zu machen sei. Graf von Schwarzenberg ordnete die nötigen Reparaturen an, das Geld, welches dazu nötig, „werde woll noch zu erlangen sein“. Später konnte trotz besten Willens auch nicht mehr das Nötigste geleistet werden. Nicolai²⁰³ gibt ohne Nennung einer Quelle Kenntnis von einer „gleichzeitigen Nachricht“, die ausspricht: „man müsse sich vor den Fremden schämen, die dieses Kurfürstl. Residenzschloß sähen“.

Unter diesen Gesichtspunkten beschränkte sich die Bautätigkeit des Großen Kurfürsten am Schloß zunächst auf die Ausführung von Unter-

haltungsarbeiten, die aber auch infolge knapper Geldmittel und der traurigen Verhältnisse nur sehr allmählich gefördert werden konnten. Es waren vor allem die umfangreichen Altgebäude mit ihren nicht dicht zu haltenden Terrassendächern, die fortgesetzt Instandsetzungen jahrzehntelang nötig machten. Auch andere Schloßteile, so die ebenfalls mit Terrassendächern abgedeckten Treppentürme, sowohl der „Schnecken“ oder „Windelstein“ vor dem Schloßplatzflügel als auch der „Reitwindelstein“ vor dem Spreeflügel, hatten durch Vernachlässigung der Dachflächen sehr gelitten.

Die Sorge des Kurfürsten um den Zustand des Schlosses „in baulichen Würden“ wurde besonders lebhaft, nachdem er sich mit der oranischen Prinzessin Luise Henriette, Tochter des Statthalters der Niederlande Friedrich Heinrich, am 7. Dezember 1646 verheiratet hatte. Fern von Berlin-Cöln in Cleve, nahm er zunächst vier Jahre lang Wohnung im dortigen Schloß, offenbar, weil er sich scheute, seine junge, verlobnte Gemahlin aus der reichen Umgebung ihres Vaterhauses in sein arg verfallenes Schloß heimzuführen.

DER LUSTGARTEN DES GROSSEN KURFÜRSTEN

Das erste größere Werk, das der Große Kurfürst für das Schloß, sobald er konnte, in Angriff nahm und mit außerordentlichem Eifer und starkem Willen zu fördern wußte, war die Neuanlage des verkomme-

nen Lustgartens seines Ahnen Johann Georgs. Über diese erste wichtige Zutat des Kurfürsten zum Schloß vor den wenig bedeutsamen Unterhaltungsarbeiten zu sprechen, scheint wohl berechtigt, um so mehr, als der Kurfürst erst nach vierzigjähriger Regierung Zeit und Lust finden konnte, Neubaupläne für sein Schloß zu hegen. Im Laufe der Zeit wurde die Erneuerung des Lustgartens für den Kurfürsten eine immer liebere Aufgabe mit immer höheren Zielen. Hierbei mochten ihn die überaus wertvollen Anregungen leiten, die er in Holland am Hofe seines späteren Schwiegervaters vier Jahre lang empfangen hatte und die er nun seinem verelendeten Vaterlande zugute kommen lassen wollte. Die Lage des Gartengeländes auf dem Eölnischen Werder, der von Wasserläufen umflossen war, gab die beste Gelegenheit, sich ganz dem holländischen Geschmack anzupassen und so seine Gemahlin mit einem Stück Heimat zu erfreuen.

Wie das Gelände des Eölnischen Werders vor der Neugestaltung des Lustgartens aussah, davon gibt der Lageplan Bild 73 eine Vorstellung. Auch ist dort bereits nachgewiesen, daß der Kurfürst Friedrich Wilhelm zunächst nur eine Erneuerung des alten Lustgartens Johann Georgs ausgeführt hat.

„Es war im Jahre 1646, da S. Churfl. Durchl. die Gedanken faßten, wie es nötig wäre, daß bey einem so prächtigen Pallast / als das in Eöln an der Spree gelegene Residenz-Schloß mit warheit genennet werden kan / auch ein prächtiger und dieses orts würdiger Lustgarten angelegt würde. Und zwar solchen löblichen Vorfaß haben Sie auch sofort angefangen ins werck zu richten / indem Sie befohlen / den vorhandenen alten Schloßgarten zu verändern / alle Hinderniß wegzuräumen / und nach der heutigen art ein ganz new werck abzusehen, in zierliche stücke zu theilen, mit behdrigen gebawen / Grotten Springbrunnen und marmeln Statuen zu versehen / auch sowohl mit einheimischen als außländischen gewächsen reichlich zu besplanzen. Fast dergleichen schönen Lustgarten hat wenig Jahre hernach die Churfürstliche Gemahlin Louisa von Dranien / unsere gnädigste Churfürstin und frau / bei ihrem new erbawten Schloß Dranienburg und noch einen andern S. Churf. Durchl. unser gnädigster Herr auf der Insel Potsdam beyde ungefehr vier meilwegs von Berlin / angeleget: und wiewol an aller dreyen vollkommenheit noch jährlich gearbeitet wird, so hat man den Liebhabern zu gefallen unterdessen einen entwurff davon verfertigen und hierbey fügen wollen“ (vgl. Bild 153). So schrieb der als gelehrter und erfahrener Botaniker bekannte Phil. arque Medic. D. Johann Sigismund Elsholz²⁰⁴ im Jahre 1666.

Neben dem Lustgarten des Berliner Schlosses nennt Elsholz auch rühmend die Gärten bei Schloß Dranienburg und beim Stadtschloß in Potsdam und weist damit auf die weitgehende Vorliebe des Kurfürsten für den Gartenbau hin. Wir wissen auch, wie der Kurfürst für die Anlagen des späteren „Botanischen Garten“ in der Potsdamer Straße, für den jetzt nicht mehr vorhandenen „Neuen Churfürstlichen Baumgarten“ vor dem alten „Gertruden Thor“, für den Tiergarten, für die Waldungen Potsdams, für Anlage von Alleen sorgte, und wie er selbst sich mit der Veredelung von Bäumen und Pflanzen beschäftigte. Aus der nicht geringen Zahl von Nachrichten über den Anbau des Lustgartens am Berliner Schloß geht zweifellos hervor, daß der Kurfürst alles bis ins kleinste hinein selbst bestimmte, in dem Streben, seinen Lustgarten aufs beste zu vollenden. Um auch während seines Aufenthalts in Cleve die Arbeiten für den Lustgarten fördern zu können, ließ er sich im Jahre 1648 einen Abriß des Gartens anfertigen und nach Cleve schicken. Der mit der Oberaufsicht der Lustgartenanlage betraute Kammerpräsident von Arnim²⁰⁵ überlieferte ihm am 20. September mit dem Bemerkten, daß „noch gar ein Wenig nach dem hinterlassenen Abriß zu machen sei“. Ferner teilte der Kurfürst aus Königsberg in Pr. im April 1657 dem Kammer-Rat Joachim Ernst Wernicke²⁰⁶, dem er seit dem 16. März 1652 die „Inspection“ des Lustgartens übertragen hatte, mit, es sei „jüngstlin ein Canonicus in Hamburg verstorben, der schön allerhand rare Gewächse, Früchte und Bäume hinterlassen haben soll.“ Wernicke sollte dorthin reisen, die Sachen besehen und einen Teil kaufen. Ferner schickte er seinen „Lustgärtner“ mehrfach auf Reisen durch Deutschland

und auch nach Holland und Brabant zum Ankauf von Pflanzen und Bäumen.

Für den Beginn der Arbeiten am Lustgarten gibt Elsholz, wie wir sahen, das Jahr 1646 an. Jedoch nach einer Meldung des Kammerpräsidenten Berndt von Arnim²⁰⁷ vom 26. November 1645 an den Kurfürsten waren Vorarbeiten bereits im Frühjahr des Jahres 1645 befohlen. Arnim sagt, „daß nunmehr die Erhöhung dero Lustgartens, wie Ew. Churfl. Durchl. daselbe gnedigst verordnet, seine gänzliche richtigkeit erlanget, und weil der Lustgärtner Michel Hanff begehret, daß sothaner erhöhter Platz annoch mit Mist überspreitet werden möchte, So habe ich die Anstalt gemacht, daß der von den Puffeln (= Düffeln) außm Thiergarten hierzu angewendet, undt was ferner zur volligen Düngung nötigig, Völlendß von den Gassen dazu geführet werden solle, gestalt man denn mit sothanen Mistfuhren auch ehest fertig zu werden hofft“. Das Gründungsjahr des neuen Lustgartens ist also das Jahr 1645. Als „Lustgärtner“ wird Michael Hanff genannt, der Sohn des schon unter dem Kurfürsten Georg Wilhelm angestellten Gärtners Hans Hanff (vgl. S. 46). Dieser hatte im Juni 1639 gebeten, seinen Sohn Michael zu seinem Nachfolger zu machen. Der Kurfürst war auch geneigt dazu, starb aber am 1. Dezember 1640, ehe er die Bitte hatte erfüllen können. Im Sinne seines Vaters stellte dann der Große Kurfürst den erfahrenen, viel gereisten und tüchtigen Michael Hanff als „Lustgärtner“ an und gewann in ihm einen Mann, der sich große Verdienste um das Gedeihen des Lustgartens erwarb.

Außer Hanff war der schon genannte Botaniker und Arzt, Johann Sigismund Elsholz, durch seine wissenschaftliche Behandlung des Gartenbaus für den Lustgarten von Bedeutung. Elsholz, ein Märker, war geboren am 26. August 1623 zu Frankfurt a. D., studierte zunächst an der Universität seiner Vaterstadt, dann in Wittenberg und Königsberg in Pr., ging über Belgien und Frankreich nach Italien, wo er in Padua den Dr. medicinae 1653 erwarb, und kam 1656 nach Berlin. Hier blieb er bis zu seinem Tode im Jahre 1688. Beigesetzt wurde er in der Petrikirche. Im Jahre 1656 reichte er an den Kurfürsten ein Gesuch (ohne Angabe des Tages²⁰⁸) um ungehinderten Eintritt in den rühmlichst bekannt gewordenen Berliner Lustgarten ein, von dem er einen vollständigen Catalogus omnium plantarum anfertigen und „an den Tag geben“ wolle, mit beigefügtem „Herbarium vivum vel sicum“, das die einzelnen getrockneten Pflanzen, auf Papier geheftet, mit den nötigen Erklärungen enthalten sollte. Er versprach auch, beides „der Churfürstlichen Bibliothek allhier einzuliefern“. Der Kurfürst erteilte Elsholz die Erlaubnis durch Erlaß aus Königsberg in Pr. vom 27. März 1656 mit der besonderen Weisung²⁰⁹, daß der Lustgärtner Michael Hanff ihm die nötige Hilfe leisten solle. Schon im November 1657 legte Elsholz den Catalogus dem Kurfürsten vor, dem er seine lateinisch abgefaßte Beschreibung des damaligen Lustgartens mit Zeichnungen, die leider nicht mehr vollständig in der Handschrift²¹⁰ vorhanden sind, vorausschickte mit dem Titel: Hortus Berolinensis sive Descriptio rerum praecipuarum, quae in viridario Electorali Berolinensi visuntur, et enumeratio Stirpium, quae tum in ipso cultae proximo sexennio fuerunt, tum in vicinia sponte proveniunt. Concinnavit Jo. Sigism. Elsholtz 1657; auf deutsch: „Der Lustgarten zu Berlin oder die Beschreibung der Sehenswürdigkeiten, die man in dem kurfürstlichen Garten zu Berlin sieht, und das Verzeichnis der Pflanzen, die teils in ihm selbst während der letzten sechs Jahre gezogen wurden, teils in der Umgegend von selbst gedeihen.“

Zusammengestellt
von Joh. Sigism. Elsholz
1657.“

Nach diesen Arbeiten ernannte der Kurfürst durch Erlaß vom 17. Dezember 1657²¹¹ Elsholz „als unsern bestalten Botanicum und Praefectum Hortorum“ und zugleich „als unsern Hoff-Medicum“ mit einer Befoldung von jährlich 200 Thlr., rückwirkend vom 27. März 1656 ab. Die Beschreibung von Elsholz ist in den Schriften über den Lustgarten als zutreffend für den damaligen Zustand des Gartens angesehen und benutzt worden, nicht in allem mit Recht, wie nachstehend nachzuweisen

sein wird. Elsholz richtet sich in seiner Darstellung hauptsächlich nach der von Johann Gregor Memhardt in seinem Stadtplan (vgl. Bild 2) eingezeichneten Anlage des Gartens aus dem Jahre 1650/52. So auch, wenn er das äußerste nordwestlich gelegene Dreieck des Geländes, wo der „neue Ausfluß der Spree“ sich in den Spreestrom ergießt, zusammen mit dem Medizins- und sternförmig gestalteten Küchengarten einschließlich der vor und zwischen ihnen befindlichen Wasserflächen genau nach dem Memhardtschen Plan schildert. Auf diese Weise wird der Eindruck erweckt, als wäre dieses alles 1657 bereits ausgeführt gewesen. Für den südwestlich am Spreegraben gelegenen Garten teil aber, den Memhardt in seinem Plan mit „Wassergarten“ bezeichnet, gibt Elsholz drei Fischteiche (piscinae) mit einer Abbildung an, die 2 oberen kleinen Teiche mit grottenartigen Wallbauten umgeben, den großen unteren Teich mit einem Springbrunnen versehen, der aus einem felsenartigen Aufbau das Wasser in die Höhe spritzt (Bild 85). In der Erläuterung dazu haben die Zeitwörter sämtlich die Zukunftsform: circumdabitur, erit, prohibebit usw. „Caeterum fabrica tota similis erit, quae in Gallis visitur, in Fontaine-bel-au“ (Übrigens soll das ganze Werk dem zu Fontaine-bel-au in Frankreich gleichen). Die Anlage war also nur ein Vorschlag von Elsholz, der etwas Ähnliches wie in Fontainebleau in Aussicht nahm. Solche Teiche hier zu empfehlen, lag sehr nahe, da der Plan des Lustgartengeländes aus dem Jahre 1643 (Bild 73) an dieser Stelle zwei Teiche, einen hochgelegenen kleinen N und einen tiefer liegenden M, enthält. Aus dem Vorschlag von Elsholz geht hervor, daß der „Wassergarten“ Memhardts im Jahre 1657 noch nicht ausgeführt war und, wie wir wissen, in der Folge überhaupt nicht ausgeführt wurde.

Diese und andere Unstimmigkeiten, die im Laufe der folgenden Betrachtungen erwähnt werden, finden ihre Erklärung in der Tatsache, daß der Lustgartenplan von Memhardt nur ein Entwurf war, der in seiner ganzen Ausdehnung niemals verwirklicht worden ist, auch nicht, was die Bauwerke anbetrifft, die ihm eingezeichnet sind, von denen einige niemals oder viel später an anderer Stelle und in anderer Form errichtet worden sind. Daß Memhardts Plan (1650—52) nur ein Entwurf war, geht auch daraus hervor, daß man auf ihm das Pomeranzenhaus vermißt, das bereits im Jahre 1647 erbaut worden ist, wie zwei Berichte des Kammerpräsidenten von Arnim²¹² bezeugen. Am 5. Mai 1647 berichtet er, „daß anjzo der Maurer an dem Pomeranzenhause arbejtt und solches mit ehstem zu vollführen gedenkt“. Und über den Schaden, den „ein unerhörter großer Sturm“ am 1. Januar 1648 dem Pomeranzenhause angetan habe, meldet er am 6. Januar²¹³, es sei „ganz abgedeckt“ und eine Feuermauer „heruntergeworfen“. Die Wiederherstellung sei sofort erfolgt, den Pflanzen wäre kein Schaden geschehen. Schließlich haben wir vom Pomeranzenhause die schwerwiegende Nachricht²¹⁴, daß es in der Nacht vom 15. zum 16. Dezember 1655 (nach Beschreibung von Elsholz) durch Brand, der infolge von zwei unsachgemäß ausgeführten Schornsteinen verursacht wurde, mit seinem ganzen Inhalt an Bäumen und Pflanzen zerstört worden sei. Der Kurfürst schrieb hierauf aus Königsberg in Pr. am 14. Februar 1656 an den Grafen zu Wittgenstein²¹⁵ „wegen des unlängst abgebrannten Pomeranzenhauses“, daß es „bis zu Unserer ferneren Verordnung also, wie es sich iho befindet stehen“ bleiben soll. Das Pomeranzenhaus blieb also zunächst Ruine.

Wo jedoch dieses 1647 gebaute, Ende 1655 abgebrannte erste Pomeranzenhaus gestanden hat, darüber erhalten wir keine bestimmte Auskunft. Da das Haus bereits 2 Jahre nach Beginn der Arbeiten am Lustgarten gebaut wurde, so konnte es nur in einem Teile des alten Lustgartens Kurfürst Johann Georgs an passender Stelle errichtet sein. Ein Bild dessen, was vom Lustgarten bis Ende des Herbstes 1647 fertig gestellt war und auch noch in diesem Jahre vollendet werden sollte, gibt „das Verzeichniß waß in Sr. Churfl. Dhl. Lustgarten an arbeit biß dato den 22. September Mo 1647 verfertigt worden“²¹⁶:

„Oben der Platz ist ganz verfertigt an Gärtnearbeit vier Stücken unten nechst dem Ober-Platz seint auch verfertigt.

Der Teich ist auch verfertigt biß innwendig aufn Bohden undt auf das Postument, darauf der Mann liegen soll.

Der Man ist auch verfertigt wie auch die vier Felder umb den Teich. Der Gärtner arbeitet anjzo die vier hintersten Stücke, sollen diesen Herbst auch verfertigt werden.

Die beschlossene Gallery umb den Teich soll auch womöglich noch diesen Herbst verfertigt vndt aufgerichtet werden.“

„Oben der Platz“ ist der breite Weg längs der Schloßfront; die „vier Stücke unten nechst dem Ober-Platz“ sind die 4 Blumenbeete, in deren Mitte „der Teich“, das Wasser- oder Springbrunnenbecken sich befindet, und darin „das Postument, darauf der Mann liegen soll“, ein überlebensgroßer Neptun, aus dessen Dreizack Wasserstrahlen spritzen; auch „der Man“ ist bereits fertig, von dem Bildhauer Peter Streng in Pirnaer Sandstein geschaffen; „wie auch die 4 Felder umb den Teich“, das sind wieder die 4 Blumenbeete; der Gärtner ist beschäftigt, „anjzo die vier hintersten Stücke“ bis zum Herbst zu vollenden; diese 4 Stücke sind die Blumenbeete längs des Hofapothekegebäudes und längs der südwestlichen Gartenabschlußmauer, wie sie der Lageplan von La Vigne — je doch damals 1685 als je ein Beet — enthält. Die „Gallery umb den Teich“, ein laubenartig aus Lattenwerk hergestellter und brannter Gang, soll „womöglich noch diesen Herbst verfertigt und aufgerichtet werden“. Also nur die obere Terrasse des Lustgartens am Schloß sollte im Herbst 1647, wenn möglich ganz, fertig sein. Damals war aber das Pomeranzenhaus bereits erbaut. Seinen Standort kennzeichnen der Lustgärtner und die drei Gartengehilfen, die im Pomeranzenhaus schliefen, in ihrer amtlichen Aussage am 17. Dezember 1655 über die Ursache des Brandes²¹⁷, wenn sie erklärten, daß dieser Brand durch die beiden „Eckfen nach dem Lusthaus wärz“ ausgebrochen sei. Danach stand das Pomeranzenhaus mit seiner Schmalseite nach dem Lusthause zu zwischen dem letzteren und dem Hofapothekegebäude längs des Ufers der Spree. Bei einer solchen Lage des Hauses war die Anfuhr von Bäumen und Gewächsen auf dem damals üblichsten Beförderungswege, nämlich zu Wasser, bequem. Und in der Tat enthält der vortreffliche Lageplan von La Vigne (Bild 88) an dieser Stelle in der Nähe des Hofapothekegebäudes längs des Ufers der Spree ein rechteckiges Bauwerk, das das Pomeranzenhaus war, wie auch durch spätere Bauverträge des Großen Kurfürsten aus den Jahren 1685 und 1687 (vgl. S. 59) zweifellos bestätigt wird.

Im Geheimen Staatsarchiv befinden sich in einer mit „Berlin A und B“ bezeichneten Sammelmappe von Kupferstichen und Zeichnungen die Entwürfe zweier Pomeranzenhäuser (Grundrisse, Ansichten und Querschnitte), deren Zusammenhang mit den Bauten im Lustgarten des Berliner Schlosses nicht bezweifelt werden kann. Das eine in bescheidenem Entwurf mit der Überschrift „Pomeranzen-Haus“, war offenbar das erste 1647 ausgeführte Haus, während der zweite Entwurf die Überschrift „Das Neue Pomeranzen-Haus“ hat. Hiernach hatte das erste Pomeranzenhaus eine Frontlänge von 93 rheinländischen Fuß und eine Breite von 24 Fuß (Bild 86). Die Höhe bis zum Dachansatz betrug 8 Fuß. Das Dach war mit Schindeln abgedeckt (nach Beschreibung von Elsholz). Die Rückwand und eine Seitenwand waren aus Mauerwerk, während die Vorderwand und die zweite Seitenwand aus zwei in einer Entfernung von etwa 1½ Fuß aufgestellten Reihen von Holzpfosten bestanden, die auf beiden Seiten durch Brettwände verbunden waren. Der Hohlraum zwischen diesen beiden Holzwänden war, um starke Abkühlung dieses Hauses zu verhüten, mit Heu oder Stroh, vielleicht auch mit Torf ausgefüllt. Die äußere Bretterverkleidung zwischen den Pfosten war mit Rauten bildendem Leistenwerk belegt, und das Holzwerk verschiedenes gefärbt, die Dachflächen waren rot angestrichen. Ein solches Haus mit den in Holz hergestellten Holzwänden konnte freilich leicht bei geringer Ursache in Brand geraten. An Stelle der Fenster waren in der Längsfront nur 3 kleine quadratische Öffnungen vorhanden, die nur mäßig Licht und Luft zuführten. Der Eingang in das Haus war in zierlicher Holzarchitektur als eine durch die ganze Tiefe des Hauses gehende Halle gestaltet. Die schräge, südöstliche Abschlußmauer bildete die Grenze zwischen dem Lustgarten und dem Grundstück des Hofapothekegebäudes. Ihr war das Pomeranzenhaus angelehnt. Die parallel dieser Mauer schräge, dem Lusthause zugekehrte Schmalsewand

ist im Entwurf senkrecht zur Rückwand des Hauses gestellt worden. Nach dieser Anordnung ist die Ausführung erfolgt, wie die Ansicht des Entwurfs beweist. Der Querschnitt belehrt uns, daß die Pomeranzenbäume nicht in Kübel, sondern in das Erdreich des Hauses eingepflanzt waren, also im Sommer nicht ins Freie gebracht werden konnten (vgl. dazu auch den Durchschnitt Bild 87 des neuen Pomeranzenhauses). Daraus erklärt sich das bezeugte Verfahren (nach der Beschreibung Elsholzs), daß im Sommer Dach- und Balkendecke entfernt wurden, um den Pflanzen reichlichen Genuß von Sonne und Luft zu geben, während im Winter die Balkendecke wieder eingefügt und durch Auflegen einer Mißschicht für Wärme gesorgt wurde. Ein Satteldach schützte das Gebäude.

Trotz der großen Feuersgefahr, der das Haus durch die hölzernen Holzwände dauernd ausgesetzt war, gab der Kurfürst am 28. September 1656 aus Königsberg in Pr. an E. Johann Tornowen folgenden Befehl²¹⁸: zur Erhaltung der „zum theil wieder angeschafften zum theil noch übrig gebliebenen ausländischen frömbden gewächse und bäume“ soll „unser abgebranntes Pommeranzenhaus legen und noch vor dem bevorstehenden Winter hinwieder angefertigt“ werden, „also wollet ihr auch die reparierung sothanen Hauses und was dazu nötig, damit es ehestens und insonderheit vorm Frost zum Stande und unter Dach gebracht werden möge bestermassen angelegen sein lassen.“ Nachdem also im Februar 1656 sich der Kurfürst die Entscheidung wegen des im Dezember 1655 abgebrannten Pomeranzenhauses vorbehalten hatte, gab er im September 1656 schon die vorstehende Anordnung, das abgebrannte Haus wiederherzustellen und die noch vorhandenen Bäume und Gewächse darin unterzubringen. Damit ist erwiesen, daß der Kurfürst im September 1656 von dem Bau eines neuen Pomeranzenhauses an anderer Stelle Abstand genommen hat. Und er tat dieses, weil er im Jahre 1656 und wohl schon früher beabsichtigte, Berlin/Edln in eine Festung umzugestalten, in einer Zeit, in der zahlreiche Städte sich mit der Benutzung der neuesten Befestigungskunst zu sichern suchten. Den Festungsplan in seinen Grundzügen gab der Kurfürst nach holländischer Bauart selbst an und beriet ihn eingehend mit dem Feldmarschall von Sparr. Memhardt machte die Zeichnungen und erhielt die Oberleitung des Festungsbaues. Seine Hilfskräfte waren sämtlich holländische Ingenieure, unter ihnen auch Michiel Matthys Smidts, der besonders die Wasserbauten auszuführen hatte. Bereits im März 1658 wurde der Bürgerschaft der Entschluß des Kurfürsten amtlich bekanntgegeben und zugleich damit der Anteil, der ihr bei der Ausführung zugebacht war²¹⁹. Auch wurde trotz des Einspruchs der Bürgerschaft sofort mit den Arbeiten auf der Edlner Seite und kurz darauf auch auf der Berliner Seite begonnen.

Man kann daher nicht glauben, daß bereits im Jahre 1657, wie Elsholz beschreibt, die mit Wasserbecken und Wasserarmen durchsetzte Anlage im hinteren Teil des Lustgartens, auf dem Plan von Memhardt als Medizin- und Küchengarten bezeichnet, ausgeführt war, sowie daß dort die Bauten des Pomeranzenhauses und Gärtnerhauses errichtet waren. Der Festungsbau hätte ja gezwungen, das eben Geschaffene wieder zu beseitigen. Jedenfalls ist urkundlich nicht verbürgt, daß damals zwei Pomeranzenhäuser vorhanden waren: das 1647 erbaute, im Herbst 1656 wiederhergestellte, das der Lageplan von La Wigne noch für das Jahr 1685, wenn auch größer, so doch an der gleichen Stelle bezeugt, und außerdem ein zweites im hinteren Teil des Lustgartens. Daß wir aber oben in dem Lustgartenplan Memhardts (1650 gezeichnet) das 1647 erbaute, so gut bezeugte Pomeranzenhaus vermissen mußten, ist jetzt klar. Denn wie schon betont, zeigt ja der Lageplan Memhardts einen Zustand, der erst vorgesehen war, und nach seinem Vorschlag sollte das alte Pomeranzenhaus durch ein neues im hinteren Teil des Gartens ersetzt werden.

Dieses neue Pomeranzenhaus liegt offenbar in dem zweiten Entwurf vor, den wir in der bereits erwähnten Sammelmappe des Geheimen Staatsarchivs unter der Überschrift: „das Neue Pomeranzenhaus“ gefunden haben (Bild 87). Es sollte ein stattlicher Ziegelbau werden, 150 rheinländische Fuß lang, 63 Fuß breit und bis zur Oberkante Gesims 22 Fuß hoch, in der Hauptfront mit 10, in der einen

Seitenfront mit 4 von der Oberkante Sockel bis zum Gesims reichenden, 16 Fuß hohen und 7 Fuß breiten Fenstern. Die Pfeiler zwischen ihnen sind nach der Zeichnung durch je 2 flache Nischen belebt, die untere mit einem Kreisbogen geschlossen, die obere quadratisch. Drei Eingänge führen in das Innere, je einer in der Mitte der Vorder- und Hinterfront, sowie einer in der fensterlosen Seitenfront. Die Balkenlage wird durch zwei Reihen Holzpfosten getragen. Acht Öfen stehen an den beiden Längswänden, je vier auf jeder Seite. Wie der Querschnitt zeigt, sind 6 Reihen im Erdreich des Hauses selbst eingepflanzter Pomeranzenbäume vorgesehen. Drei in der Länge des Gebäudes angeordnete Satteldächer bedecken das Gebäude, so daß zwei Rinnen über dem Innenraum in der Länge des Hauses liegen, eine ungünstige Anordnung, die fortgesetzt Schäden bei Regen und Schneefällen hätte verursachen müssen. Derartige Dächer sind um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert an den Schlössern Berlin und Charlottenburg vorgekommen und noch jetzt am Schloß zu Charlottenburg zu sehen.

Dieses Pomeranzenhaus beschreibt Elsholz, als wäre es allein ausgeführt. Er nennt die Maße nahezu richtig: 150 Fuß (rd. 47 m) lang, 60 Fuß (rd. 18,80 m) breit und 18 Fuß (rd. 5,65 m) hoch (dem letzteren Maß ist die Sockelhöhe = 4 Fuß (rd. 1,26 m) nicht hinzugerechnet), zählt aber statt 10 Fenster in der Hauptfront deren nur 8. Ferner erwähnt er zwei Inschrifttafeln über zwei Eingängen, die eine mit dem Namen und dem Titel des Kurfürsten, ohne Jahreszahl, die andere mit dem Namen der Kurfürstin und der Jahreszahl 1652, woraus Elsholz fälschlich schließt, daß dieses nie erbaute Haus 1652 errichtet sei. Die zweite Tafel gehörte aber zweifellos zum Lusthaus, dem sie sicherlich nach seiner Fertigstellung im Jahre 1654 angeheftet wurde. Weiter will Elsholz wissen, daß für den Sommer Dach und Decke auch bei diesem Pomeranzenhause entfernt und für den Winter wieder aufgesetzt wurden, nachdem auf den Bodenbelag der Balkendecke ebenfalls eine wärmende Mißschicht gelegt war, ein Verfahren, das Elsholz nur von dem ersten Pomeranzenhause her auch für dieses Pomeranzenhaus voraussetzte. Hier hätte man jedoch fraglos von dieser umständlichen Einrichtung bei den zahlreichen großen Fenstern, 16 Fuß (5,02 m) hoch, 7 Fuß (2,20 m) breit, die Elsholz „grandiores“ nennt, Abstand genommen. Elsholz schildert aber sichtlich nur nach dem Entwurf des „Neuen Pomeranzenhauses“ (Bild 87). Dieser ruht ohne Zweifel von Memhardt her, wie schon der holländische Stil zeigt, und sollte in der äußersten Spitze des Lustgartens zur Ausführung kommen (Nr. 7 der Erklärung auf dem Stadtplan von Berlin, Bild 2). Elsholz sagt nichts über den Standort des beschriebenen Pomeranzenhauses und erwähnt überhaupt nicht das hinter ihm auf dem Plan gelegene Gärtnerhaus.

Es hat sich also bisher ergeben, daß das erste 1656 nach dem Brande wiederhergestellte Pomeranzenhaus im Memhardtschen Plan des Lustgartens überhaupt fehlt und von dem nach Elsholz vorstehend geschilderten Haus mit Unrecht angenommen worden ist, daß es in der äußersten Spitze des Lustgartens ausgeführt war. Damit ist wiederum der Beweis erbracht, daß die auf dem Memhardtschen Stadtplan gezeichnete Anlage des Lustgartens in der Hauptsache ein Entwurf war, mit Rücksichtnahme auf das, was bis 1650—52 fertiggestellt war und zunächst unverändert bleiben sollte.

Verstärkt wird dieser Beweis weiter dadurch, daß auf dem Lustgartenplan Memhardts bereits das Ballhaus an seiner späteren Stelle und in der späteren Form eingetragen ist. Nachweislich aber ist der Befehl zur Errichtung des Ballhauses nach dem gutgeheißenen Entwurf Memhardts erst im Jahre 1659 am 27. April vom Kurfürsten²²⁰ gegeben worden mit der Bestimmung, daß die Konditorei (vgl. Lageplan aus dem Jahre 1643 Bild 73) abzubauen sei, um Platz für das Ballhaus zu gewinnen. Ebenso ist auch das Pförtnerhaus in der Nähe des Ballhauses auf dem Plan von Memhardt bereits eingezeichnet, der Stelle nahe, an der es später wirklich gebaut worden ist. Jedoch wurde es bei der Ausführung in die Flucht der dem Lustgarten zugewandten Seitenfront des späteren Ballhauses zurückgerückt und mit seiner Schmalseite der Hundebücke zugekehrt, nicht, wie der Plan angibt, mit seiner Längsseite (vgl. die Bilder 96, 97 und 98).

Eschholz gedenkt in seiner Beschreibung des Lustgartens am Schluß des vierten Kapitels zusammenfassend des Entwurfs von S. G. Memhardt, nachdem er genau nach diesem den hinteren Teil des Gartens dargestellt hat:

„Ingeniosa hac ratione Viridarium, dum ante paucos annos novaretur, distribuit Electoralis Architectus Joan. Gregorius Memhardt, qui quotidie multa egregia perficit.“ Zu deutsch: „In dieser geistreichen Weise entwarf den Lustgarten, als (dum=quum) er vor wenigen Jahren erneuert wurde, der kurfürstliche Architekt Johann Gregor Memhardt, der noch heute viel Vortreffliches ausführt.“ Hier fällt auf, daß Eschholz sagt: „distribuit . . . Memhardt“, d. h. Memhardt teilte ein, er ordnete die Anlage des Lustgartens, er entwarf sie. Damit gibt Eschholz offensichtlich zu erkennen, daß er nur Memhardts Gedanken zur Gestaltung des Lustgartens geschildert habe, nicht aber bereits ausgeführte Anlagen und Bauten im Lustgarten.

DAS HALBOVALE POMERANZENHAUS

Es ist ein freundlicher Gedanke, annehmen zu können, daß Memhardts Entwurf für „das Neue Pomeranzen-Haus“ (vgl. Bild 87) als Vorbild für den Neubau des abgebrannten Pomeranzenhauses gedient hat, ja daß er selbst die Ausführung leitete. Dieser Neubau entstand an dem Platze des ersten Pomeranzenhauses (Bild 86), das 1647 erbaut und nach dem Brande Dezember 1655 zunächst nicht wiederhergestellt wurde; seine Ausmaße aber waren größer, wie aus dem Lageplan von La Vigne (1685) zu sehen ist (Bild 88). Der Neubau war 192 Fuß (rd. 60 m) lang und 48 Fuß (rd. 15 m) tief, während für das „Neue Pomeranzen-Haus“ eine Länge von 150 Fuß (rd. 47 m) und eine Tiefe von 63 Fuß (rd. 19,75 m) vorgesehen war (Bild 87). Von diesem Neubau des Pomeranzenhauses meldete am 19. Juli 1678 die Amtskammer dem Kurfürsten²²¹, „daß die Balken und Sparrenwerk des Pomeranzen-Hauses ganz versaulet und dergestalt verdorben seyend“, daß der Einfall drohe und notwendig das Holzwerk erneuert werden müsse. Die Kosten sollten 300 Tlhr. betragen. Der Kurfürst antwortete²²² am 28. Juli, daß er das Pomeranzenhaus „gegen den Frühling ganz anders anzurichten gemeint seye“. Es solle bis dahin abgefügt werden. Aber erst im Jahre 1685 folgte die vorbehaltene Entscheidung dahin, daß ein ganz neues Pomeranzenhaus in flach ovaler Form, und zwar nun in die Bastion einzubauen sei, die auf dem hinteren Gelände des Lustgartens jenseits des Spreegrabens hergestellt war. Nering erstattete dem Kurfürsten Bericht über den mit dem Hofbaumeister Michael Matthys Smidts abgeschlossenen Vertrag²²³ vom 6. April 1685. Der Bericht wurde mündlich vorgetragen, wie aus dem Vermerk, den die Amtskammer auf den Vertrag gesetzt hat, hervorgeht: „praelectum Serenissimo durch Herrn Nering“. Nering war also auch der Verfasser des Entwurfs, während Smidts nur der „Annehmer“, d. i. der Unternehmer für den Bau war. Für die vollständige Fertigstellung des Bauwerks — jedoch mit Ausschluß der Gipserarbeiten, also der künstlerischen Ausgestaltung — erhielt Smidts 7500 Tlhr. Das Pomeranzenhaus wurde in der Bastion mit der Hauptfront nach Südosten und fast genau in der Achse des Mittelweges des Lustgartens erbaut, in einer Stellung, die für das Gedeihen der Gewächse sehr günstig war. Eine Holzbrücke, die sogenannte „Kleine Pomeranzenbrücke“, führte von dem Lustgarten zu ihm hin. Die Bilder 89, 90 und 91, ein Grundriß, zwei Ansichten und ein Durchschnitt, sind Aufnahmen des Gebäudes aus dem Jahre 1832, die es freilich nicht mehr in seiner ursprünglichen Form als „Drangeriehaus“ wiedergeben, sondern bereits nach einem Umbau zum Packhof und Steueramt. Diese Aufnahmen waren damals gemacht worden, weil es wiederum zu einer Warenniederlage der „Kgl. Gesundheitsgeschirrmannufaktur“ umgebaut werden sollte. Vorher war der Platz vor dem Hause 1718 zur Lagerung des Holzbedarfs für die Hofhaltung benutzt, und im Jahre 1749 wurde das Gebäude Packhof mit der Zeichnung der „Neue Packhof“. Nachdem dann durch Schinkel in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts eine ganz neue Packhofanlage längs des Kupfergrabens errichtet war, wurden die Räume des Pomeranzenhauses zu verschiedenen Zwecken vermietet, bis es 1865 bei dem Bau der Nationalgalerie abgebrochen wurde.

Die ursprüngliche Einteilung des Grundrisses in dem Hause war vermutlich die bei Drangerien übliche: ein größerer Raum in der Mitte und auf den Seitenendigungen zwei Vorräume, durch Glaswände oder durch große Glastüren von den ovalen Räumen getrennt, wo die in Kübel gepflanzten Pomeranzenbäume aufgestellt wurden. Im Außen waren diese seitlichen Endigungen des Ovals, wie die Vorlage in der Mitte, mit Figurenschmuck auf der Attika architektonisch betont. Die ursprüngliche Ansicht des Pomeranzenhauses mit der davorliegenden kleinen Pomeranzenbrücke gibt uns eine Aquarelle Stridbeck's (Bild 92). Das stattliche Gebäude konnte den holländischen Einfluß nicht verleugnen.

NEUBAU DER BIBLIOTHEK IM LUSTGARTEN

Im Jahre 1687 am 6. April schloß der Große Kurfürst wiederum einen Bauvertrag mit dem Hofbaumeister „Michel Mathias Schmidts“²²⁴ als Unternehmer für den Bau einer Bibliothek „im Lustgarten zu Cöln an der Spree zwischen dero Hof-Apotheke und Grotte, alwo das alte (das ist das nach 1656 wiederhergestellte) Pomeranzen-Haus steht“. Diese Bibliothek war als ein Gebäude gedacht, das „Hundert, drey und Vierzig Reindländische Fuß die außen Kante lang und Sechß und Vierzig Fuß breit seyn soll“, zweigeschoßig, das Erdgeschoß „bis an die Leiste (= Gurtgesims) oberwärts zwey und zwanzig Fuß hoch rustic“, darüber ein Geschoß mit „Pilaren“ (= Pilastern) verziert, „die Höhe hiervon ist Siebenzehn Fuß und Neun Zoll“, mit einer „Attique“ (= Brüstungsartiger Aufsatz auf dem Hauptgesims), „daß also die ganze Höhe vom Fundament ab bis unter die oberst Leist (= Deckplatte der Attika) vier und fünfzig Fuß kömpt.“ Die „Leisten“ (= Gurtgesims und Deckplatte) sollten in Sandstein hergestellt werden. Überdeckt sollte das Gebäude werden mit „einem gebrochenen Dache“ (= Mansardendach): Die drey Pavillons aber mit einem Kreuz-Kuppel, wie solches die Zeichnung anweist. Ausgenommen von den Arbeiten des Unternehmers waren „die Statuen und Bilder, so auff die Pavillons zu stehen kommen, ingleichen die Stuckatur- und Gipserarbeit, auch wenn etwas an Malerarbeit darinne solte Vorfallen, Wollen Se: Churfürstl. Durchl. über sich nehmen und dafür absonderliche Zahlung thun lassen“. Für die vollständige Fertigstellung des Baues einschl. der Lieferung der Materialien erhielt der Unternehmer 26000 Tlhr. Jedoch soll ihm „das dazu benötigte Bauholz und die Sägeblöcke“ geliefert werden, ebenso der Kalk und die Kalksteine, letzteres gegen Zahlung des Brenn- und Brechlohnes. Auch darf er während des Baues die in Möggelin und Gindow gelegenen Ziegelscheunen benutzen. „Und damit desto geschwinder mit diesem bau der anfang gemacht werde: So schencken Höchstigemeelte Se. Churfürstl. Durchl. gedachten Dero Hofbaumeister, als Annehmern dieses bawes, gnädigst, das alte Pomeranzen-Haus mit allen Darin Vorhandenen Materialien als Steinen, Brettern, Holz und was daran befindlich, solche zum Fundament und Gerüsten zu gebrauchen, Doch daß er solches auff seine eigene Kosten abbrehen laße“.

Also erst nach vierzigjährigem Bestehen an der oben (Bild 88) im Lageplan von La Vigne angegebenen Stelle ist „das alte Pomeranzen-Haus“ abgebrochen worden. Es mußte dem Bibliotheksbau weichen und war entbehrlich, weil es durch das halbovale Pomeranzenhaus in der Bastion ersetzt war.

Bei einer Wiederherstellung der Turmspitze der Berliner St. Nikolai-Kirche im Jahre 1684 fand man eine „notitia“²²⁵ des Bibliothekars Johann Raue, nach der im Jahre 1661 der Große Kurfürst die „Bibliotheca“ seiner Ahnen aus dem Dachgiebelgeschoß des Schlosses, den „conclavibus sub tecto“ (= Räumen unterm Dach), in das erste Stockwerk des Hofapothekengebäudes hatte überführen lassen. Joh. Raue, seit 1659 Bibliothekar, hatte die Überführung zu besorgen und Memhardt das Stockwerk des Hofapothekengebäudes dazu baulich herzurichten. Diese bisher nur der eigenen Benutzung vorbehaltene Bü-

cherei („Bibliotheca . . . hucusque privata“) wollte der Kurfürst für die Öffentlichkeit („in locum publicum“) zugänglich machen, für jedermann, der die Befähigung dazu nachwies. „Universa Bibliotheca“, so heißt es in der „notitia“ dann weiter, „tribus conclavibus ab eodem ex operatorio Alchymistico Thurnheuseri . . . instructa est“ d. h. die gesamte Bücherei ist in drei Räumen der Alchimistischen Werkstatt Thurnheusers eingerichtet worden. Daß Thurnheuser diese Räume überhaupt nicht benutzt haben kann, ist S. 53 nachgewiesen worden.

Das Bild 57 stellt den Grundriß vom ersten Stockwerk des durch Linar 1585 erbauten Hofapothekengebäudes dar, und zwar in seinem ursprünglichen Umfange, also ohne den erst im Jahre 1598 errichteten Verbindungsbau zwischen Schloß und Hofapotheke, gezeichnet nach den ältesten uns erhaltenen Plänen dieses Gebäudes. Sie entstanden in den Jahren 1790 bis 1797, wahrscheinlich im Jahre 1794, also etwa 130 Jahre nach der Überführung der „Bibliotheca“ in das Hofapothekengebäude und 14 Jahre nach der Verlegung der Bibliothek in den von Friedrich dem Großen errichteten Neubau am alten Opernplatz 1780. Zweifellos sind sämtliche Mauerzüge in dem Grundriß alt und stammen aus der Erbauungszeit des Gebäudes. Der südöstlich neben der Haupttreppe zum ersten Stockwerk durch die ganze Tiefe des Gebäudes gehende Raum ist durch eine Quermauer in zwei Räume geteilt, von dem einer noch heute sein altes Gewölbe hat; ein ähnlicher, jedoch nicht geteilter Raum befand sich an der nordwestlichen Abschlußwand des Baues. Dieser Raum war ebenfalls gewölbt, die Haupttreppe zum oberen Geschloß, im südöstlichen Anbau gelegen, hat noch jetzt ihre Gewölbe. Zwischen ihnen liegen drei Räume, ein größerer A und zwei kleinere B und C.

Daß außer dem Erdgeschloß auch das ganze Obergeschloß ursprünglich gewölbt war, geht aus einem schon oben (S. 38) erwähnten Bericht des Grafen Linar an den Kurfürsten vom 30. Mai 1585 über die Ausföhrung des Hofapothekengebäudes hervor:

„Was das Mauerwerk bis vnter das Dach zu bringen antrifft, darmit soll nicht lange vorzogen werden, Es ist aber zu besorgen, weil das Mauerwerk noch grün vnd nas, vnd eine schwere last als das Dach darauf kompt, geschweige der großen Gewölbe, das ohne gefahr nicht sein möchte, dero wegen solches mit ankern wol verwart werden mus“. Um so mehr ist die Annahme der Wölbung des Obergeschosses berechtigt, als Linar sowohl im nordwestlichen Eckbau am Lustgarten als auch im Quergebäude außer dem Kellergeschloß das Erdgeschloß und das erste Stockwerk mit „großen Gewölben“ versehen hat (vgl. S. 39). Im Hofapothekengebäude waren die Gewölbe in dem für die alchimistischen „Künsteleien“ bestimmten ersten Stockwerk schon aus Gründen der Feuersicherheit geboten. Über die ehemalige Einteilung des Raumes A wissen wir nichts. Wenn Wschenbrenner in dem Schreiben aus Dresden an seinen Schwager, den Hausvogt zu Eöln an der Spree (vgl. S. 39), sagte, „daß er den Peter Kummer gern wieder in Eöln hätte, Sintemalen an dem öberen gemach am meisten gelegen“, so muß dieser Ausspruch auf das ganze obere Geschloß des Hofapothekengebäudes bezogen werden, das für die alchimistischen Arbeiten bestimmt war.

Offenbar mußten die Gewölbe im Raum A verschwinden, da der Große Kurfürst einen tunlichst großen, lichten Raum für die Aufstellung der Bücher, mit deren Anwachsen dauernd zu rechnen war, wünschte, die Gewölbe aber einer Anordnung hoher Büchergestelle hinderlich waren. Memhardt führte diese Änderungen aus. Die beiden ebenfalls gewölbten Räume B und C blieben von der sonstigen ursprünglichen Geschloßanordnung des Mittelraumes übrig. Sie konnten für den Bibliothekar, als Lesezimmer, auch als Manuskriptenraum oder sonstwie benutzt werden. Jedenfalls darf angenommen werden, daß nur die drei Räume A, B und C der Bücherei zunächst zur Verfügung gestellt waren, eben die „tria conclavia“, aus denen nach Joh. Raue die Bibliothek bestand. Später, als die Bücherzahl erheblich gestiegen war, wurde der zur gefonderten Unterbringung der Handschriften und zur Aufbewahrung mathematischer Instrumente und seltener Gegenstände sehr geeignete nordwestliche gewölbte Raum hinzugenommen. Hierher

kamen auch die sogenannten Hamburger Halbfugeln der Luftpumpe des Bürgermeisters von Magdeburg, Otto von Guericke, ein Geschenk desselben an den Großen Kurfürsten, und die Luftpumpe selbst. Ferner gab der geteilte Raum an der Haupttreppe Gelegenheit, nötigenfalls die Bibliothek weiterhin auszudehnen.

In den verschiedenen Schriften über die Geschichte der Kurfürstlichen Bibliothek²⁸ werden unzutreffenderweise als die drei von Joh. Raue angegebenen Räume genannt: 1. der Raum an der Haupttreppe, 2. der Raum an der nordwestlichen Abschlußwand des Hofapothekengebäudes und 3. der dazwischen von allen Einbauten freie Raum als eigentlicher Bücheraal. Der Plan aus dem Jahre 1794 erweist die Unrichtigkeit dieser Angaben. Erst in einer Aufnahme des Hofapothekengebäudes aus der Zeit Friedrich Wilhelms IV. ist der Bibliotheksaal frei von den Einbauten B und C. Als Länge des Büchersaals wird irrümlich das Maß 150 Fuß (rd. 47 m) angegeben, während die Länge des ganzen Baukörpers des Hofapothekengebäudes nur 143 Fuß 5 Zoll (rd. 45 m) betrug. Die richtigen Maße sind in den Grundriß eingetragen. Bei einer freitragenden Länge der Dachbalkenlage von 14,50 m zwischen den Längswänden und bei dem Fehlen von Hängewerken im Dach ist der Bücheraal A ohne eine Unterstützung der Balken durch einen auf Holzpfosten oder gemauerten Pfeilern ruhenden Unterzug nicht denkbar. In dem Plan ist deshalb eine solche Stützenstellung punktiert eingezeichnet*.

Da die Räume im Hofapothekengebäude bei dem Wachsen des Bücherbestandes bald nicht genügten, gedachte der Kurfürst, ein großzügiges Bauwerk eigens für die Bibliothek im Lustgarten zu errichten. Aber durch seinen baldigen Tod am 9. Mai 1688 wurde die Ausföhrung dieses Baues jäh unterbrochen. Nur die Mauern des Erdgeschosses in „rustic“ waren damals fertig. Die Aquarelle von Joh. Stridbeck 1690 (Bild 93), Blick über den Lustgarten nach dem Schloß, enthält linker Hand nur die vordere Mauer der Erdgeschloßfront mit einer schrägen Abdeckung. Die Balkenlage fehlte noch. Unter Nr. 4 seiner Beischrift bezeichnet Stridbeck die Mauer als „die noch uhn außgebaute Bibliotheg“. Diesen Bau hat Kurfürst Friedrich III. nicht fortgesetzt. Ihn beschäftigten zunächst die von seinem Vater am Schloß begonnenen und ebenfalls unvollendet gebliebenen Bauten, wie wir später sehen werden. Nachher war es der großartige Schloßumbau, der ihn bis zu seinem Tode von anderen Bauunternehmungen ablenkte. Daher gab er dem unfertigen Erdgeschloß der Bibliothek die fehlende Balkenlage, das Dach und vielleicht auch einen schlichten Ausbau, so daß das Ganze zu verschiedenen Zwecken benutzt werden konnte, bis es durch die Dombauten Friedrichs des Großen, Friedrich Wilhelms IV. und Kaiser Wilhelms II. stückweise beseitigt wurde. Lange noch standen zur Seite des Apothekengebäudes fünf, später zwei und zuletzt nur ein Rundbogen der „rustic“-Front als kläglicher Rest dieser bedeutenden Bauunternehmung des Großen Kurfürsten (vgl. Bild 60). Durch die Anlage der Kaiser Wilhelm-Brücke 1885 verschwand auch der letzte Rundbogen zugleich mit einem Drittel der Länge des Hofapothekengebäudes. Von dem Aussehen des geplanten Bibliothekbaues im Lustgarten, wie er „nach anweisung des dazu gemachten Grund- und Standtriffes . . . zur Perfection“ gebracht werden sollte, gibt vor allem der perspektivische Stadtplan von Berlin-Eöln von Bernhard Schulz (1688) die zutreffendste Darstellung (Bild 29 ein Ausschnitt des Planes), für die wahrscheinlich dem Zeichner der Entwurf Merings vorlag. Auch die Kopfleiste in Veges Thesaurus Brandenburgicus I S. 5 (1696) (die Ansicht des alten Schlosses) enthält das Bild eines Teiles dieser Bibliothek (vgl. Bild 28).

Wie das Innere des Gebäudes geplant war, davon haben wir keine Kenntnis. Jedoch wird wohl der eigentliche Bibliothekraum als eine Galerie gedacht gewesen sein, dergestalt, daß dieselbe auch zu besonderen Empfängen benutzt werden konnte. Nicolai erwähnt das Bauwerk nur in einer Anmerkung I S. 75 mit den Worten: „Zwischen der Börse

* Der Graf Tesoro, der die Bibliothek, wahrscheinlich 1670, besuchte, lobte besonders, daß diese über der Hofapotheke liege und so die Mittel zur Pflege des Körpers und Geistes vereinigt seien. Quid enim cogitari divinius potuit, quam ut pharmacorum apotheca Bibliothecae facta sit bajula? ²²⁷

(d. i. dem ehemaligen Lusthaus) und der Hofapotheke wollte Kurfürst Friedrich Wilhelm ein Gebäude zur Bibliothek, und Kurfürst Friedrich III eine lange Galerie zur Einführung der Gesandten, bauen. Beides ward angefangen, aber nicht geendigt; und nachher theils wegen des Waschhauses, theils wegen des Doms ganz abgebrochen". In dem letzten Zusatz sind die Worte „wegen des Waschhauses“ nicht zutreffend. Das Waschhaus für die königl. Hofhaltung hatte 5 Wöden des Erdgeschosses vom Bibliotheksbau inne und erhielt einen Anbau in Fachwerk nach der Spree zu. Es wurde erst abgebrochen, als Friedrich Wilhelm IV. (1845) den Bau eines Campo Santo*, einer Begräbnisstätte der Hohenzollern, die mit dem Dom verbunden werden sollte, begann.

Zu der Bibliothek im Hofapothekengebäude gehörte auch eine Druckerei wie Johann Raue in der Turmeinlage sagt: „*Typographia quoque singularis pro Bibliotheca sub eadem ab eodem procurata*“, zu deutsch: Auch eine besondere Druckerei, die für die Bibliothek unter demselben von demselben (d. i. dem Großen Kurfürsten) eingerichtet war. Sie lag hiernach im Erdgeschoß neben den Räumen der Apotheke, und zwar im nordwestlichen Teil des Gebäudes mit eigenem Zugang vom Lustgarten aus, wie Bild 60 ersieht läßt. Als den ersten kurfürstlichen Drucker im Schloß gibt Raue Georg Schulze an. Wahrscheinlich ist in dieser Druckerei der Thesaurus Brandenburgicus von Lorenz Veger und die Geschichte des Großen Kurfürsten von Samuel von Pufendorf gedruckt worden, um nur diese beiden bedeutenden Werke jener Zeit zu nennen. Über die weiteren bemerkenswerten Schicksale dieser Druckerei soll später berichtet werden.

DAS LUSTHAUS

Unter den Bauten, die der Große Kurfürst im Lustgarten errichten ließ, wurde als nächster Bau 1650 das Lusthaus in Angriff genommen. Bereits 1647 war er beabsichtigt; denn in einem Bericht²²⁸ an den Kurfürsten vom 2. Februar 1647 macht Herr von Arnim den Vorschlag, das baufällige Wallhaus auf dem Friedrichswerder (vgl. Nr. 9 der Erläuterung auf dem Memhardtschen Stadtplan, Bild 2) abzubringen und die aus dem Abbruch gewonnenen Steine für den Bau des Lusthauses zu benutzen, da das Brennen neuer Steine viel Zeit gebrauchen würde. Der Kurfürst lehnte diesen Vorschlag ab, er solle das baufällige Gebäude abbrechen, aber den Keller so abdecken, daß auf den Fundamenten ein neues Haus gebaut werden könne; für das Lusthaus²²⁹ sollten neue Steine gebrannt werden. Damals also schon, 3 Jahre, bevor Memhardt seine Tätigkeit in Berlin-Eöln begann, beschäftigte sich der Kurfürst mit dem Bau eines Lusthauses. Das scheint noch durch ein Blatt bezeugt zu werden, das im Geh. Staatsarchiv zwischen den Urkunden, betreffend die Bauten im Lustgarten, sich befindet (Rep. 9 B). Auf ihm ist die Grundrissfigur eines Lusthauses mit eingeschriebenen Maßen gezeichnet, auch eine Erklärung beigelegt, aus der Form und Lage des Lusthauses hervorgeht. Hiernach stand es von der Giebelwand des ersten Pomeranzenhauses, hier zum ersten Mal „Drangenhauß“ genannt, 292 Rhl. Fuß ab, gemessen bis zu seiner südöstlichen Seitenfront und somit von der Giebelwand des Hofapothekengebäudes 292 Fuß + 94 Fuß (121,16 m) (Länge des alten (ersten) Drangenhaußes) + 10 Fuß (3,14 m) Wegbreite zwischen letzteren und dem Hofapothekengebäude = 396 Rhl. Fuß = 124,30 m (Bild 94). Das Lusthaus dieses Entwurfes befand sich also vom Schloß aus jenseits des quer über das Gelände des Eölnischen Werders fließenden Spreegrabens. Daraus kann geschlossen werden, daß der Kurfürst schon früh vor der Anstellung Memhardts in Berlin-Eöln den Gedanken hatte, den Lustgarten über die Grenzen des Gartens Johann Georgs zu erweitern, und daß er dafür die Beseitigung des Spreegrabens und der beiden Leiche ins Auge gefaßt hatte.

Das von Memhardt entworfene Lusthaus wurde dann 1650 jenseits des alten Spreegrabenlaufes erbaut, 155 m von dem nordwestlichen Giebel des Hofapothekengebäudes entfernt, also noch 31 m weiter nach

Nordwesten verschoben, als im obigen Entwurf geplant war. Im Jahre 1648 hatte der Große Kurfürst sich nach Cleve den Plan des Lustgartens schicken lassen (vgl. S. 56) und an der Hand dieses wahrscheinlich die weitere Entwicklung der Lustgartenanlage überlegt. 1650 gab er ihn dann an Memhardt mit dem Auftrage, unter Berücksichtigung seiner Änderungen und Bemerkungen ihn in den Stadtplan Berlin-Eöln einzutragen. So müssen wir uns das Vorgehen des Kurfürsten denken. In dieser Annahme liegt nichts Gewalttätiges, im Gegenteil, wo Bauherr und Bauherrin mitarbeiten, ergibt sich solch Verfahren von selbst. Und mit welch hohem Maße von Teilnahme begleitete das kurfürstliche Paar das Werden seiner Lieblingschöpfung!

Also im Jahre 1650 wurde mit dem Bau des Lusthauses begonnen, an der Stelle, wo es in den Stadtplan von Memhardt sowohl als auch in die Pläne von La Vigne, Bernhard Schulz und in die Aquarellen von Stridbeck eingezeichnet ist. Die Kurfürstin Luise Henriette legte selbst den Grundstein und war auch weiterhin dem Bauwerk mit Aufmerksamkeit zugewandt. Das Lusthaus zeigt den echt holländischen Stil, wenig glücklich sind die übermäßig gestreckten Pilaster (Bild 95, 96 und 97). Vier achteckige Räume, 8,16 m im Lichten groß, sind um einen quadratischen Durchgangsraum von 3,14 m Innenweite angeordnet. In zwei von den im Äußeren durch diese Raumanordnung entstandenen vier Ecken waren zwei das Terrassendach des Hauses überragende Türme eingebaut, von denen der eine die Treppe, der andere drei Kabinette übereinander enthielt. Das Bauwerk war zweigeschoßig; die beiden Türme hatten drei Geschosse mit spitzer Dachendigung, aus deren Mitte die Rauchrohre für die beiden Kamine in den den Türmen anliegenden seitlichen Achsesträumen hervorragten. Die Endigung des Turmdaches war durch eine Eisenverzierung gekrönt. Die Türme standen in der Haupt- und Eingangsfront, die dem Schloß in diagonalen Stellung zum Lustgarten zugekehrt war. Schon während des Baus oder kurze Zeit nach seiner Vollendung erhielt das Lusthaus einen Kuppelaufbau, dessen Stellung die alten Abbildungen verschieden wiedergeben: auf dem vorderen Achse zwischen den Türmen oder auf dem hinteren Achsestrraum der Spreeseite oder schließlich auch in der Mitte des Terrassendaches, wie ihn u. a. das Ölgemälde von K. F. Hachmann und der schöne Stich von Maderstein zeigen; letztere Anordnung ist am wirksamsten und wahrscheinlichsten (vgl. Bild 98 und 99). Jedemfalls war der Kuppelaufbau architektonisch eine sehr glückliche Zutat und erwünscht, wenn man die umfassende Aussicht von dem Terrassendach, geschützt gegen Wind und Wetter, genießen wollte. Die kurfürstlichen Herrschaften benutzten das Lusthaus öfter. Güttherrn erzählt²³⁰, daß bei der Hochzeitsfeier der Tochter des Kurfürsten Friedrichs III aus erster Ehe, Luise Dorothea, mit dem Erbprinzen von Hessen-Kassel, dem späteren König von Schweden, am 31. Mai 1700 nach einem Besuch von Schönhausen und Rosenthal „in dem Saale über der Grotte des Schloßgartens in Berlin des abends Tafel gehalten ward, von da man den ganzen Garten und die Blumenbeete, den Stadtwall und den Spreefluß, wie auch die vielen Wasserfontäne übersehen konnte, welche letztere durch ihr Springen bei der Hitze eine schöne Kühlung gaben“.

Nach der Beschreibung von Elsholz floß um das Lusthaus ein Graben, etwa 5,50 m breit, der Karpfen enthielt und dem durch den Zusammenhang mit der Spree stets nach Bedarf frisches Wasser zugeführt werden konnte. In dem Lageplan von La Vigne und dem großen Stadtplan von Bernhard Schulz ist dieser Karpfengraben nicht enthalten. Er war also wahrscheinlich nur von Memhardt entworfen, aber nicht ausgeführt, und Elsholz scheint auch darin dem Entwurf Memhardts gefolgt zu sein.

Im Innern des Lusthauses war der erste Achsestrraum im Erdgeschoß zwischen den Türmen, den man durch die Eingangstür betrat, als eine Grotte ausgestaltet. Wände und Decken waren mit Muscheln, Korallen, verschiedenen Gesteinsarten und anderen Merkwürdigkeiten der Natur bedeckt. Dem Eingang gegenüber war ein mit verschiedenartigen Muscheln zusammengesetzter brandenburgischer Adler eingefügt, desgleichen an den Wänden Vögel, die vermittels Wasserorgeln zwitscherten und piffen. Im Boden gab es Stellen, aus denen unter dem Druck der

* In einem Brief des Kaisers Wilhelms I. an den Grafen Rittberg vom 2. 11. 1880 (P. Seibel „Der Kaiser und die Kunst“ S. 38): „Den Namen Campo Santo hat mein Bruder ein für alle mal verboten“.

Füße der Besucher künstliche Staubregen emporstiegen. In einer Ecke des Raumes war der quadratische Grundstein sichtbar, den die Kurfürstin mit eigener Hand durch Hammerschlag geweiht hatte; er trug die Inschrift: *Lovisa El. Br. N. Pr. Aur. MDCL (= Lovisa Electrix Brandenburgica Nata Princeps Aurangiae 1650)*. Ein großartiges Beispiel solcher Grotte hat Friedrich der Große im Neuen Palais bei Sanssouci in dem „Muschelsaal“ geschaffen, dessen Wände bis in die Decke hinein in prachtvoll architektonischer Anordnung mit Muscheln, verschiedenen Gesteinsarten und merkwürdigen Gesteinsbildungen bekleidet sind. In den letzten vier Jahrzehnten der Monarchie ist mit größter Sorgfalt und feinem Geschmack für die Erhaltung des Saales durch Ersatz abhanden gekommener Stücke und Hinzutun wertvoller Steinarten und Kristalle sehr viel geschehen, so daß der Saal mit der großartigen mineralogischen Sammlung eine Sehenswürdigkeit allerersten Ranges ist. Für die Besucher des Berliner Lustgartens war die Grotte ein ganz besonderer Anziehungspunkt, daher wurde das Lusthaus, auch in Urkunden, einfach die Grotte genannt. Der Große Kurfürst war um ihre Erhaltung und Verschönerung stets sehr besorgt. Ein Grottenmeister wurde angestellt und dafür verantwortlich gemacht; zunächst der Italiener Baratta, später unter Kurfürst Friedrich III. Johann Dammig. Dieser berichtete am 8. April 1701²³¹ über den Zustand der Grotte und der Wasserkunst, daß die Grotte in einem „ziemlich guthen Stande“ sei bis auf einige Ausbesserungen, daß aber namentlich die Maschine im Mühlenturm durch eine neue ersetzt werden müsse, ebenso daß die hölzernen Wasserleitungsrohren, die „ganz verfaulet“, und die Wasserbottiche im Mühlenturm zu erneuern seien. Der König genehmigte am 2. August d. J.²³² die vorgeschlagenen Ausbesserungen.

So sorgte auch der Kurfürst Friedrich III. (König Friedrich I.) für die Erhaltung des Lustgartens trotz der großen Bauten, die seine Mittel übermäßig in Anspruch nahmen. Freilich mußte infolge des Schloßbaus die obere erste Terrasse des Gartens als Gartenstück zunächst aufgegeben werden. Ob dann dieser Teil wieder seine frühere Gestaltung zurück erhielt, ist mehr als zweifelhaft, denn bereits im Jahre 1715, also zwei Jahre nach dem Tode des Königs Friedrichs I., vernichtete der König Friedrich Wilhelm I. die Schöpfung seines Großvaters und schuf an deren Stelle einen Parade- und Exerzierplatz. Für ihn waren Schmuckgärten unnütze und viel zu kostspielige Anlagen. Außerdem galt bereits der holländische Gartenstil als überwunden, nachdem die Kurfürstin und spätere Königin Sophie Charlotte hinter ihrem geliebten Schlosse Liebenburg (später Charlottenburg) den Schloßgarten in französischer Gartenkunst von dem aus Paris berufenen Gärtner Godeau hatte anlegen lassen nach einem Entwurf, der von dem berühmten Gartenkünstler Lenôtre begutachtet worden war. Diese Geschmacksänderung erleichterte es dem König Friedrich Wilhelm I., beide Lustgärten, den am Schloß Berlin und den am Potsdamer Stadtschloß, für den von ihm besonders geschätzten Zweck der Ausbildung seiner Soldaten zu opfern. Die Pomeranzenbäume und Gewächse, sowie alles gärtnerisch Brauchbare wurde an den Schloßgarten in Charlottenburg abgegeben.

Damit verloren auch die Gebäude des Lustgartens ihre Bedeutung. Wie für das Pomeranzenhaus (vgl. S. 59), so traten auch für das Lusthaus andere Zweckbestimmungen ein. Zunächst erhielt es der Tappetenfabrikant Johann Barraband für seinen Betrieb und nach Eingehen der Fabrik übergab im Jahre 1738 der König Friedrich Wilhelm I. „der Kaufmannschaft den obern Saal zu einer Börse, wo auch die Kaufmannsgilde seit 1739 ihre Versammlungen hält“²³³. Diese hatte ihre bisherigen Zusammenkünfte teils vor dem 1702 von de Wodt errichteten Stechbahngebäude an der südwestlichen Seite des Schloßplatzes im Freien gehalten, teils wohl auch in den Arkaden des Stechbahngebäudes. Später wurde das Erdgeschoß des Lusthauses für die königliche Bildhauerwerkstatt eingerichtet, die Friedrich der Große im Jahre 1747 gegründet hatte. Zu ihrer Leitung hatte der König künstlerische Vorsteher und Gehilfen sorgfältig ausgewählt und fest angestellt. In dieser Werkstatt sollten nur Marmorbildwerke gefertigt werden. So konnte der König fortgesetzt eine reiche Zahl plastischer Werke, die unter seiner persönlichen Mitwirkung entstanden, bekommen. Für die

Entwicklung der plastischen Kunst in Preußen war diese Einrichtung außerordentlich erfolgreich. Der erste aus Paris berufene Vorsteher (le premier sculpteur de Sa Majesté du Roi de Prusse) war François Gaspard Adam, der jüngste der drei berühmten französischen Bildhauer der Gebrüder Adam, mit einem Gehalt von 4000 Livres, freiem Atelier mit Einrichtung an Werkzeugen, freiem Material und freien Gehilfen. Außerdem wurde er noch besonders für seine fertiggestellten Arbeiten nach einer festen Taxe bezahlt. Als Werkstatt wurden die unteren Räume des Lusthauses bestimmt, die sich wegen der Helligkeit infolge der hohen Fenster dazu eigneten. Auch die Anfuhr der Marmorblöcke auf dem Wasserwege war hier leicht möglich. Das Bild von Karl Friedrich Jochheim (Hoh.-Museum im Schloß Monbijou): Blick über den Lustgarten nach dem Schloß vom Pachthof aus, dem damaligen Pomeranzenhaus (Bild 98), zeigt am Ufer des Spreegrabens in der Nähe des Lusthauses gelagerte Marmorblöcke (zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts). In dem Lusthaus blieb das Atelier bis 1781, in welchem Jahre der dritte Vorsteher desselben Jean Pierre Antoine Tassaert in das ihm vom Könige zugesagte Haus vor der Königsbrücke außerhalb der Festungswerke (Alexanderplatz) umzog; dort waren gute Atelierräume geschaffen worden. Tassaert, der 1777 nach Berlin kam, hatte sich geweigert, die Feuchten und im Laufe der Zeit sehr schadhaft gewordenen Räume des Lusthauses zu benutzen, mußte sich jedoch zunächst fügen. 1781 blieb aber noch ein Teil des Ateliers im Lusthaus bestehen, wo Gottfried Schadow die ersten Jahre seiner Lehrzeit verlebte. Nach Nicolai²³⁴ war „daselbst noch eine Anzahl schöner Modelle und eine marmorne schöne Statue Friedrichs I. von einem unbekannten Bildhauer“. Diese Statue wurde der Akademie der Künste überwiesen und schmückte zunächst den Treppenaufgang des Aufgangs zu den Ausstellungsräumen der Akademie unter den Linden, an deren Stelle jetzt die Staatsbibliothek steht. Dort hat sie der Verfasser gesehen. Jetzt befindet sie sich im Sitzungssaal der Akademie am Pariser Platz. Einige Kunstverständige halten sie für ein Werk von Schadow, es ist jedoch mehr als fraglich, ob dieses Urteil zutreffend ist.

Als die Kaufmannschaft in Berlin, die sich seit 1739 in dem oberen Saal des Lusthauses zu versammeln pflegte, um die Wende des Jahrhunderts stark angewachsen war und die Räume im Lusthaus nicht mehr ausreichten, dieses auch baufällig geworden war, wurde es abgebrochen und an seiner Stelle ein Börsegebäude nach dem Entwurf von Friedrich Becherer im Jahre 1800—1802 errichtet.

PFÖRTNERHAUS UND BALLHAUS

Nächst dem Lusthaus, seinem ersten Bau in Berlin-Cölln, schuf Memhardt das Pfortnerhaus und das Ballhaus, beide an den zwei Eingängen des Lustgartens von der Schloßfreiheit her. Von diesen gibt das Aquarell von Joh. Stridbeck: „Prospekt auf der Chur. Fürstl. Freyheit in Cölln an der Spree“ eine gute Vorstellung (Bild 100). Die Eingänge, getrennt durch die Seitenfront des Pfortnerhauses, sind im Hintergrunde des Bildes sichtbar. Das Gartentor linker Hand mit einer Nebentür für Fußgänger führte in die Mitte des Lustgartens, und zwar auf den Weg, der am Fuße des um sieben Stufen höher liegenden Blumengartens der ersten Terrasse entlang ging und zwischen dem Hofapothekegebäude und dem Pomeranzenhause hindurch am Spreeufer endete. Von ihm aus, den Blick nach Nordwesten gerichtet, hatte man die großen Anlagen der zweiten Terrasse vor sich. Der Eingang rechts, eine einfache Tür in der Gartenabschlußmauer, führte auf einen breiten Weg, eine Rampe, auf der man zur Überwindung des Höhenunterschiedes der Terrassen an der Längswand des Ballhauses vorbei zu dem sich links anschließenden Terrassenweg längs der Schloßfront (S. 57 „Oben der Platz“ bezeichnet) gelangte und weiter auf ihm ins Schloß, auch schließlich mit Benutzung des sogenannten „Durchganges“ zwischen Schloß und Hofapothekegebäude zur Kavalierrbrücke. Benutzte der Besucher des Gartens diesen zweiten Eingang, so kam er auf den oberen Terrassenweg längs der Schloßfront und erblickte, das Schloß im Rücken, den ganzen Lustgarten, den er, an der Statue des Großen Kurfürsten vorüber, in seiner ganzen Ausdehnung durchschreiten und besichtigen konnte. Stridbeck bezeichnet auf dem

Aquarell Bild 100 den Eingang links (2) als „Eingang in den Residenz Garten“ und den Eingang rechts (3) als „Eingang in die Residenz oder Schloß“. Der breite Platz vor den zwei Eingängen war begrenzt: linker Hand von der südöstlichen Abschlußmauer des Lustgartens, die neben der Hundebücke endete und durch die ebenfalls ein Gattertor zu dem an dem Spreegraben liegenden Gartenteil führte, rechter Hand von dem sich dem Mühlenturm anschließenden, im rechten Winkel mit abgestumpfter Ecke errichteten Geschäftshaus der eingewanderten französischen Kaufleute²²⁵. Diese Art von Gebäuden, deren es mehrere in der Nähe des Schlosses gab, wurden damals „Buden oder boutiques“ genannt. Der Platz, auf dem das hier erwähnte Geschäftshaus errichtet wurde, war eine Wiese oder ein Gartenplatz, der nach einem Vermerk als „Weidwiese“ benutzt wurde und mit einem Staketzaun eingezäunt war. Sowohl im Schaubilde des Schlosses auf dem Lageplan von La Vigne selbst (1685) mit Bäumen bepflanzt, als auch auf dem Stadtplan von Bernhard Schulz (1688) ist diese Wiese noch dargestellt. Das Geschäftshaus („Boutiques“) ist also erst unter dem Kurfürsten Friedrich III. in den Jahren 1688 bis 1690 von Nering erbaut worden, und Stridbeck konnte mit Recht in seinem Aquarell das Gebäude als „das Neue Gebäu“ bezeichnen.

In der Flucht der nordwestlichen Front dieses Geschäftshauses erblickt man am Ende vor der Gartenabschlußmauer den Giebel des ebenfalls von Memhardt im Jahre 1659 erbauten Ballhauses. Oben S. 61 haben wir erfahren, daß ein altes Ballhaus auf dem Friedrichs-Werder stand, daß es baufällig war und abgebrochen werden mußte. Nunmehr ließ der Kurfürst das Ballhaus in bequemer Lage für sich und seine Umgebung nahe dem Schloß und dem Lustgarten im Jahre 1659 erbauen, an der Stelle, die er schon vor 1650 in Aussicht genommen und Memhardt im Entwurf des Lustgartens eingezeichnet hat. Die Ballhäuser wurden in Anordnung und Einrichtung an deutschen Höfen genau den französischen Vorbildern nachgeahmt. Bisher sind keine Nachrichten über die Einrichtung des Ballhauses beim Berliner Schloß bekannt geworden. Nur Pöhlert²²⁶ gibt an, daß der Ballspielraum des Ballhauses ohne die Galerien, die rings um den Raum angebracht sind, 72 Fuß (22,60 m) lang und 31 Fuß (9,73 m) breit ist, unter Beifügung einer unvollständigen Querschnittszeichnung („Profil“). Außerdem werden die Ballmeister genannt und neben ihnen die „Marköre“, die den Spielern Dienste zu leisten hatten. Unter den Ballmeistern war der bedeutendste der Franzose Isaac Brion, der seit 1668 angestellt war. Diesem wurde auch erlaubt, ein Ballhaus in Frankfurt a. O. und Königsberg in Preußen zu bauen und zu betreiben.

Das Äußere des Berliner Ballhauses ist dargestellt auf verschiedenen Etichen des 17. Jahrhunderts, am besten in M. J. Topographie Electorialis etc. Ansicht der Chur. Fürstl. Res. St. Berlin und Edln. Textbild 6. Es war ein schlichtes, rechtwinkliges, langgestrecktes Haus mit hochgestellten, großen Saalfenstern und hohem Satteldach, das auf jeder Langseite durch vier Dachgiebel belebt war. Die untere Fensterreihe des Erdgeschosses läßt auf schmale Gänge längs des Ballspielflares schließen, auf denen sich wohl offene Galeriegänge in Höhe der großen Oberfenster befunden haben müssen. Außer einem Vorraum in einem niedrigen Anbau zwischen dem Altanengebäude und dem Ballhause, wo sich die Spieler erholen und Erfrischungen genießen konnten, waren auch Wohnungen in dem Hause vorhanden, wie aus der Anzahl, Stellung und Größe der Fenster nach der Giebelseite bei den Eingängen zum Lustgarten hervorzugehen scheint, besonders aber eine Verfügung des Großen Kurfürsten²²⁷ beweist, nach der für den Leibschuster der Kurfürstin Alexander Guillard eine Wohnung im Ballhause einzurichten war.

Bereits beim Umbau des Mühlenturms durch Schlüter wurde das Ballhaus in seinem weiteren Bestehen bedroht, als der massige Pfeiler, der von Schlüter nach Nordosten dem viereckigen Turmkörper zur Befestigung der Einsturzgefahr angebaut war, die Seitenfront des Ballhauses erreichte. Beim Abbruch des Mühlenturms und beim Bau des „Neuen Schlosses“ um den Großen Schloßhof wurde es durch Verfüllung für seinen Zweck unbrauchbar. Als König Friedrich Wilhelm I.

den Lustgarten in einen Paradeplatz umgestaltete, beseitigte er mit dem Pfortnerhause auch den Rest des Ballhauses und alle sonstigen Bauwerke vor der Gartenfront des Schlosses. Seitdem wurde diese die Hauptfront des Schlosses, um so mehr, als Berlin-Edln sich bereits durch Gründung der Städte Friedrichswerder, Dorotheen- und Friedrichstadt überraschend nach Westen hin entwickelt hatte. Später, 1885, wurde dieser Wechsel der Front noch stärker betont durch den Bau der Kaiser Wilhelm-Brücke und der Kaiser Wilhelm-Straße, durch die eine unmittelbare Verbindung des Westens mit dem Osten der Stadt geschaffen wurde.

Die beste Übersicht über den Lustgarten, wie ihn der Große Kurfürst geschaffen hat, gibt der nach dem Plan von La Vigne (1685) in Bild 105 gezeichnete Lageplan. Er enthält sämtliche Bauwerke des Gartens, neben Pfortner- und Ballhaus auch das nach 1656 errichtete, 1687 abgebrochene „alte“ Pomeranzenhaus, sowie das vor dem Abbruch des letzteren im Jahre 1685 in die Daffien hinter dem Lustgarten eingebaute halbovale neue Pomeranzenhaus, während das im Jahre 1687 begonnene aber unvollendet gebliebene Bibliotheksgebäude nur durch Punktierung angegeben ist. Nicht berücksichtigt in dem Plan ist das von Elsholz beschriebene und abgebildete 20 Fuß (6,28 m) lange, 12 Fuß (3,77 m) breite und 10 Fuß (3,14 m) hohe Vogelhaus. In Memhardts Entwurfsplan befinden sich zwei kleinere Vogelhäuser als Gegenstücke an den Seiten des Hauptmittelweges, im Plan von La Vigne dagegen und bei Stridbeck ist keines mehr vorhanden. Ferner fehlen in dem Plan von La Vigne die Laubengänge, deren reiche Anordnung auf Memhardts Plan zur Geltung kommt; auch Elsholz beschreibt Laubengänge mit beigefügten Zeichnungen, ob diese aber denen in Memhardts Plan entsprechen, ist zweifelhaft. In dem großen Stadtplan von Bernhard Schulz (1688) sind nur einige hohe Heckenwände eingezeichnet, während auf den Stridbeckschen Aquarellen (1690) niedrige Hecken und Steinstrahlen in Brüstungshöhe den Hauptweg und den Platz um den Springbrunnen begrenzen. Der Springbrunnen erscheint hier lediglich als rundes, niedriges Wasserbecken mit hohem Wasserstrahl. Elsholz jedoch zeigt in einer Zeichnung einen Schalenbau auf hoher balusterartiger Unterstüßung (Bild 101). Die Beschreibung von Elsholz rührt aus dem Jahre 1657 her, also aus der Zeit, in der die Anlage des Lustgartens erweitert und besonders infolge des Festungsbauwerks stark verändert wurde. Der Unstimmigkeiten zwischen der Beschreibung von Elsholz, dem Entwurf Memhardts und der späteren Ausführung sind so viele, daß die Annahme berechtigt erscheint: Elsholz habe zunächst den Lustgarten so geschildert, wie ihn der Große Kurfürst aus dem alten Lustgarten Johann Georgs hatte herstellen lassen und er selbst ihn 1656 sah, und habe dann an der Hand des Entwurfs von Memhardt die Beschreibung fortgesetzt in der Erwartung, daß derselbe zur Ausführung kommen würde. Auf diese Weise erscheinen bei Elsholz gleichzeitig Tatsächliches und Beabsichtigtes nebeneinander*. Noch in den zwei Stadtansichten Berlin-Edlns, in Zeillers Topographie aus dem Jahre 1652 (S. 21) und auf dem ähnlichen Bild aus etwas späterer Zeit (vgl. S. 46), sind „unsere Gartenmauer“ und davor der Wasserlauf des Spreegrabens mit dem großen Teich M, wie im Plan des Jahres 1643 (vgl. Bild 73), vorhanden. Über die Gartenmauer hinweg ragen die Holzbauten von Vogengängen und Gewächse. Die Richtung und Länge dieser alten Gartenmauer mit der dem Schloß zugekehrten Uferlinie des ursprünglichen Spreegrabenlaufes ist in Bild 105 eingetragen, woraus sich das Größenverhältnis des alten Gartens Johann Georgs zum Lustgarten des Großen Kurfürsten ersichtlich läßt. Die Ausdehnung des von diesem Kurfürsten erweiterten Lustgartens, der in drei Terrassen nach Nordwesten abfiel (die schmale obere Terrasse längs der Front des Schlosses als erste gerechnet) betrug von der Schloßfront bis zur Uferlinie des innerhalb der Festung gelegenen Spreegrabenlaufes — gemessen in der Achse des Hauptmittelweges — rd. 238 m und zwischen dem Ufer des südwestlichen Spree-

* Auch die 10 auf dem Plan gezeichneten Gehöfte, je 5 zu beiden Seiten der Baumgalerie nach dem Tiergarten an der „Hundebücke“, sind nur Entwurf geblieben, über dessen Ausführung wir keine Nachricht haben.

grabenlaufes bis zu dem der Spree, — gemessen in der Achse des Hauptquerweges — rd. 240 m, während die Größe des alten Gartens aus dem Jahre 1573 in diesen beiden Richtungen im Mittel nur 130 zu 130 m war. Die gesamte Gartenfläche wurde im Jahre 1585 verringert, als das Hofapothekengebäude mit seinem Hinterhause in den Lustgarten Johann Georgs hineingebaut wurde.

Der Große Kurfürst hat den Lustgarten mit der ihm eigenen Energie, aber auch mit liebevollem Eifer trotz aller Schwierigkeiten des Geländes, trotz der gewaltigen fortgesetzten Kriegeunternehmen und der oft ungünstigen wirtschaftlichen Lage geschaffen und damit Bewunderung im In- und Auslande erweckt. Man empfand, daß hier mehr entstanden war als nur ein Garten zum Genuß und zur Freude an der Aufzucht von Bäumen, Blumen und Gewächsen aller Art, daß es sich vielmehr um eine Kulturstätte handelte, die erste in der verelendeten Mark. Das Vorbild des Lustgartens und die Vorliebe des Kurfürsten für Baum- und Pflanzenkultur waren ein großer Anreiz für die Besitzer in der Mark, ein Gleiches zu tun.

Auf der höchsten Stelle des Gartens vor dem Schloß wurde das Marmorbildwerk seines Schöpfers, ein Geschenk seiner Gemahlin Luise Henriette, im Jahre 1652 errichtet, das erste Denkmal in Berlin-Eöln, zum Ruhm des großen Landesfürsten, des Erretters aus der Not des Dreißigjährigen Krieges — ein Werk des Wallonen Franz Dufart, genannt Italus (Bild 102). In jugendlicher Gestalt, schlicht und doch ehrfurchtgebietend, mit der Würde des Herrschers in Haltung und Ausdruck, blickte der Kurfürst in den Garten und in die Zukunft, im Geiste der Inschrift, die er selbst auf den Sockel des Standbildes eingraben ließ: Domine scire fac me viam, per quam ambulem. (Herr, laß mich wissen den Weg, den ich wandeln soll. Vgl. Psalm 143, V. 8) Siehe Textbild 18. Die Zeichnung des Standbildes in Elsholz' Beschreibung, in Bild 102 wiedergegeben, zeigt die Form seines Sockels und die Ausschmückung dieses mit zwei Kinderfiguren, die wasserspeiende Delphine im Arm halten. Als dem Kurfürsten im Oktober 1668 gemeldet wurde, daß der Sockel, der in Ziegelmauerwerk mit Abputz hergestellt worden war, baufällig sei und sich nach einer Seite geneigt habe, befahl er sofort, daß Memhardt ihn in „quatersteinen“ anfertigen sollte²³⁸.

Als im Jahre 1715 der Lustgarten ein Paradeplatz wurde, ist das Standbild auf der Gartenterrasse des Schlosses Charlottenburg aufgestellt worden, wo es 1760 sächsische Soldaten in ihrer Zerstörungswut beschossen, aber zum Glück es nicht wesentlich beschädigten. Später, in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, erhielt es einen Platz an geschützter Stelle in einer der beiden Nischen des Portals V im Berliner Schloß, gegenüber dem Standbild des Königs Friedrichs I., der auch auf der Terrasse des Charlottenburger Schlosses ihm zur Seite gestanden hatte. Schließlich kam es im Jahre 1916 in die ehemalige Bildergalerie des Berliner Schlosses, die damals als Wand schmückte die berühmten Wandteppiche mit Darstellungen der kriegerischen Taten des Großen Kurfürsten erhielt und von da ab den Namen „Kurfürstengalerie“ führen sollte.

Eine Kulturstätte war der Lustgarten nicht bloß durch die Pflege einheimischer und ausländischer Pflanzen und Bäume, — hier wurden auch die ersten Kartoffeln in der Mark angepflanzt, — sondern vor allem durch den reichen Schmuck plastischer Bildwerke. Elsholz gibt in seiner Beschreibung im Jahre 1657 bereits 47 Bildwerke an: 14 marmorne, einschließlich des Standbildes des Kurfürsten, 29 in Blei, vergoldet, neben Nachbildungen antiker Werke auch französische und italienische Arbeiten, ferner eine Reihe von Kinderfiguren, darstellend die vier Jahreszeiten, die fünf Sinne und die Himmelszeichen. Außerdem 5 in Sandstein angefertigte Bildwerke, darunter auf der oberen Blumenterrasse die lagernde Riesengestalt des Neptun, aus dessen Dreizack Wasserstrahlen emporspritzten, und 2 Sonnenuhren, bei denen der Schatten der Wasserstrahlen die Stunde anzeigte; die Wasserstrahlen kamen aus Kinderfiguren, von denen in derbem Scherz der eine das Wasser aus dem Munde stürzte und die andere an das „Mannekens-Vis“ in Brüssel erinnerte. Daß die Zahl der plastischen Bildwerke mit der Erweiterung des Gartens sich vermehrte, dürfte nicht zweifelhaft

sein. So wurde hier gewissermaßen ein erstes Museum plastischer Kunst in der Mark geschaffen. Und jetzt hat nahezu das ganze dem Kurfürsten Friedrich II. 1442 abgetretene Gelände Sammlungen von Kunstwerken aufgenommen; selbst das Schloß ist größtenteils diesem Zweck dienbar gemacht worden.

Eine scherzhafte Beschreibung des Lustgartens gibt ein Gedicht des Stadtrichters in Eöln an der Spree Nicolaus Peuker (gestorben 1674)* an den Kurprinzen Karl Emil aus dem Geburtsjahr desselben 1655. Darin wünscht Peuker dem Kinde, ruhig zu schlafen trotz des vor der Tür stehenden Krieges (zwischen Polen und Schweden) und fährt dann fort:

Drum schlaf, es hat noch keine Noth,
Wenn ist nicht Krieg gesch'e'n?
Und morgen, wills der liebe Gott,
Solltu den Garten sehn. (Lustgarten)

Den Garten, den Dein Vater hat
So wunderschön gebaut,
Desgleichen Babylon die Stadt
Kaum jemals angeschaut.

Du wirst Dich wundern um den Mann (Neptun)
Mit einem Gabelfisch,
Der Wasser von sich spritzen kann,
Sobald der Gärtner will.

Du siehst den wunderschönen Klee
Dem Lenz entgegengehn
Und Männerchen, weiß als der Schnee,
Nach guter Ordnung stehn. (Die Kinderfiguren)

Du fühlst den Zulpn-Atlas an
Und zweifelst, ob auch Hirt,
Ein Maler, so schön malen kann,
Als 's hier gesehen wird. (Hirte, seit 1648 Hofmaler)

Du wirst durch köstlichen Geruch
Bis auf das Herz ergötzt,
Wenn als ein wolkenblaues Tuch
Violett stehn gefetzt.

Du hörst das liebliche Geschrei
Der Vögel, wann zumal
Der Amsel Stimme kommt dabei,
Nebst einer Nachtigall.

Du kommst ins Pomeranzenhaus
Und probest den Geschmack;
Du liebst die Citronen aus,
Die Welschland kaum vermag. . . .

DIE BAUM-„GALLERIE“ ZWISCHEN SCHLOSS UND TIERGARTEN

(Straße Unter den Linden)

Im Jahre 1647, also kurze Zeit nach Beginn der Arbeiten für den Lustgarten, befahl der Große Kurfürst, eine „Gallerie“ von 6 Reihen Bäume von der Hundebücke ab anzupflanzen zur Verbindung des Lustgartens und des Schlosses mit dem Tiergarten, wozu 1000 Ruß- und 1000 Lindenbäume beschafft wurden. Einen Teil dieser Baumgalerie enthält der Stadtplan von Memhardt (vgl. Bild 2) mit der Beschriftung: „Gehet bis in den Thiergarten ist 250 Meil. Ruten lang“; hiernach reichte sie bis zur jetzigen Schadowstraße. Als Memhardt 1650 nach Berlin kam, war die Anlage bereits einige Zeit ausgeführt.

* Peukers Gedichte sind 1702 gedruckt worden unter dem Titel: Die wohlklingende lustige Pauke von 100 sinnreichen Scherzgedichten.

v. Raumer fügt seiner Schrift über den Tiergarten aus dem Jahre 1840 einen Plan bei, der die Grenze des Tiergartens für das Jahr 1658, also für das Jahr, in dem man begann, Berlin-Edln in eine Festung umzuwandeln, etwa am Denkmal Friedrichs des Großen angibt. Dieser Plan ist noch in den neuesten Auffassungen über den Tiergarten als eine Urkunde angeführt und auch abgebildet worden. Er entbehrt aber aller Urkundlichkeit, denn er widerspricht dem Stadtplan von Memhardt aus dem Jahre 1650/52 und kann nur nach einer nicht näher begründeten Annahme v. Raumers angefertigt sein.

Die Entfernung der Stämme der äußeren Baumreihen betrug 15 Ruthen = 56,50 m. Die Straße „Unter den Linden“ ist zwischen den Häuserfronten 60,78 m breit. Eine so stattliche Alleeplanung konnte nicht bloß den Zweck haben, Lustgarten und Schloss mit dem Tiergarten zu verbinden, der damals und auch später Jagdgebiet des Kurfürsten war, wofin („in den Tiergarten bei Köln an der Spree“) noch im Jahre 1663, wie wir S. 33 gesehen haben, Hirsche und Wildpret aus dem Zechlinischen Waldgebiete gebracht wurden. Zu einer Verbindung zwischen Schloss und Tiergarten wäre eine einfache Baumallee in mäßiger Breite ausreichend gewesen. Der Große Kurfürst, der in allem auf weite Sicht für sein Land zu sorgen pflegte, scheint vielmehr mit der Anpflanzung der „Galerie“ den ersten Schritt getan zu haben, um den Tiergarten zu einem Park für das Schloss umzuschaffen. Gewöhnlich lag ein solcher Park den Schloßgebäuden axial angefügt, wie z. B. in Paris, wo in unnachahmlicher Weise, sich der Park, die jetzigen Champs-Élysées, den Gartenanlagen des Louvre anschließt. Ähnliches wäre für das Berliner Schloss nur möglich gewesen, wenn der Lustgarten durch eine stattliche Brückenanlage über die Spree mit dem Gelände des späteren Schlosses Nonbijou verbunden worden wäre. Dort gab das umliegende Land und besonders der damals sogenannte „hintere Tiergarten“ (das Gelände des jetzigen Moabit) Gelegenheit, einen Park zu schaffen. Aber die erheblichen Kosten und andere Hindernisse ließen wohl einen solchen Gedanken nicht zur Tat werden. Auch lag ja, obwohl seitlich, der „vordere Tiergarten“, unser jetziger, freilich stark verkleinerter Tiergarten, fast vor den Türen des Kurfürstlichen Schlosses. Der Kurfürst zog es vor, diesem Waldgebiet mit seiner leichten Entwicklungsfähigkeit zu einem Park besondere Pflege zuteil werden zu lassen. Er begann, die den Bürgern im Tiergarten gehörigen Wiesen und Ackerflächen anzukaufen, Sumpfstellen zu beseitigen, sowie Eichen, Buchen und sonstiges Laubholz in ihm anzupflanzen, wovon die vorhandenen Baumriesen noch heute Zeugnis geben, und ließ den stattlichen Alleezugang zu ihm schaffen, heute die Straße „Unter den Linden“, die nahezu von Ost nach West, der Diagonale des Schloßbauförpers parallel, verläuft, so daß seine Achse die Lustgartenfront in spitzem Winkel trifft.

Zwei Urkunden belehren uns über diese Pflanzung: ein gemeinsamer Bericht des Kammerpräsidenten von Arnim und des Kammerrats Joachim Schulte an den Kurfürsten vom 17. März 1647 und die Erwiderung des Kurfürsten aus Cleve vom 16. April 1647²³⁰. In dem Bericht von Arnims heißt es: „Auf E. Churfl. Durchl. beschene gnedigste Verordnung, haben wir nunmehr die Galerie, so mit großen Nüß- und Lindenbäumen, alhier von der Hundsbrücken an bis an den Thiergarten“ (nach dem „approbirt“) Entwurf des Lustgärtners Michael Hanff) „mit Stangen abstecken lassen“. Die nötige Anzahl der Bäume sei ausgeschrieben, sei aber schwer zu beschaffen, die „nach Michael Hanffens Vorgeben eines kleinen Armen dicke sein sollen“, es würden noch andere nachgekauft werden müssen. Auch sei das Pflanzen bis zum Herbst dieses Jahres hinauszuschieben, da „der Saft allbereit in den Bäumen so stark vorhanden“. Der Kurfürst erklärte sich in seiner Erwiderung mit den Vorschlägen einverstanden und gab weitere Anweisung über die Art des Pflanzens, „worbey auch in Acht zu nehmen, das so wohl die wenigen Bäume, so allbereit gesetzet seyn, alsofort und künftigt die übrigen gleichfalls umbeumt werden, damit das Vieh oder Wildt und Hasen denselben mit Abschellung nicht schaden können“. Nimmt man an, daß, der Absicht entsprechend, die 2000 Bäume in der Allee gepflanzt wurden, so standen sie in jeder Reihe 2,83 m oder rd. 9 Fuß voneinander entfernt, jetzt ist ihr Abstand ungleichmäßig ge-

worden, im Mittel 3,15 bis 3,50 m = 10 bis 11 Fuß, aber auch weniger. Durch den Festungsbau wurde zur Schaffung des „Glacis“ ein Teil der Allee beseitigt. Als Ersatz wurden im Jahre 1691, wie die Aquarelle von Stridbeck „Prospekt oder Weg gegen dem Thiergarten von Berlin“ beweist, auf der Strecke etwas vor der Universitätsstraße bis zum Festungsgraben und der Brücke über ihn 4 Reihen junger Bäume neu gepflanzt; damals wurden also die zwei Reihen an den Häusern entlang fortgelassen. Im Jahre 1748 waren es nach dem von Schmettauschen Stadtplan von der gleichen Stelle ab bis zum „Quarré“ (Pariser Platz) wieder sechs Reihen, ebenso im Schroppischen Plan vom Jahre 1840. Der letzte Umbau der Straße schränkte die Zahl der Reihen wiederum auf vier ein, je eine zu den Seiten des Mittelweges und je eine am Rande der beiden Bürgersteige. Ihr Aussehen hat dadurch an Schönheit viel verloren, so daß die Fremden den weit verbreiteten Ruhm der Straße „Unter den Linden“ wenig anerkennen wollen. Sie ist ein Opfer des Verkehrs geworden. Für die großartige Entwicklung der Stadt Berlin nach Westen hin war die „Baum-Gallerie“ des Großen Kurfürsten richtungsgleichend.

Daß der Große Kurfürst die Absicht hatte, den Tiergarten zu einem Park für das Schloss zu machen, kann man auch daraus schließen, daß sein Sohn, der Kurfürst Friedrich III., den Gedanken weiter ausführte. Vor allem setzte er die „Galerie“ in gerader Linie durch die ganze Länge des Tiergartens fort, zunächst wesentlich zu dem Zweck, das 1695/96 erbaute Schloßchen Liegenburg der Kurfürstin Sophie Charlotte mit dem Berliner Schloss zu verbinden. Er schuf aber damit dem Park gewissermaßen ein Rückgrat, dem sich zu beiden Seiten die weiteren Anlagen anschließen konnten. Im letzten Drittel nach Charlottenburg zu wurde der Große Stern als wohlthuende Unterbrechung mit seinen acht strahlenförmig von ihm ausgehenden Alleen angelegt, von denen noch heute sieben vorhanden sind. Ferner legte der Kurfürst den damals sogenannten Zirkel am Spreuer an, einen halbrunden Platz vor den späteren Zelten, von dem ebenfalls sieben Strahlenwege, merkwürdigerweise die sieben Kurfürsten genannt, in den Tiergarten führten und noch führen. Schließlich seien noch erwähnt: die Anlage der Großen Querallee, damals Jungfernweg genannt, weil jedes junge Brautpaar einige Bäume darin pflanzen mußte; und die Verbreiterung des Landwehrgrabens, der die Grenze des Tiergartens nach Westen wurde und an dessen Einfluß in die Spree nahebei die Tiergartenmühle erbaut wurde.

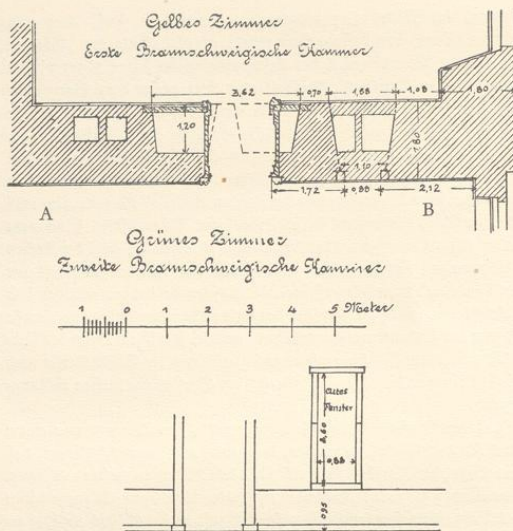
In gleicher Weise, wie dieser Kurfürst und König, bemühten sich die nachfolgenden Könige, den Tiergarten zu einem Park umzugestalten und ihn mehr und mehr zu verschönern, jedoch ohne daß er die Eigenschaft des Lustwaldes verlor; besonders taten dies Friedrich der Große durch v. Knobelsdorff und Friedrich Wilhelm III. durch Lenné. Eine Ausnahme machte der König Friedrich Wilhelm I., der ein Feind alles dessen war, was keinen Nutzen brachte, und daher einen „Lustwald“, der nicht einmal mehr zur Jagd geeignet war, für überflüssig hielt. Er hat nur einen Parade- oder Exercierplatz, den späteren Königsplatz, in ihm freilegen lassen.

So hat die Absicht des Großen Kurfürsten ihre Erfüllung gefunden, wenn auch im Wandel der Zeit anders, als er es sich wohl gedacht hatte.

DAS SCHLOSS DES GROSSEN KURFÜRSTEN

Fünf bedeutsame Zusatzbauten am Schloss sind mit der Bautätigkeit des Großen Kurfürsten aufs engste verbunden:

1. Der Erweiterungsbau seiner Wohnung durch Errichtung des Schloßflügels am Eishof.
2. Der sogenannte Mablasteraal für Festlichkeiten und für besondere Empfänge.
3. Der Bau des Verbindungsganges zwischen des Kurfürsten und seiner Gemahlin Wohnung längs der Spree.
4. Der Bau des zweigeschoßigen Vogganges im Schloßhof in dem Winkel zwischen den Treppentürmen vor dem Schloßplatzflügel und dem Spreesflügel.
5. Die „Capelle“ der Kurfürstin Luise Henriette.



16. ZEICHNUNG DER 1,80 m STARKEN MAUER A B
(ZEIT DES KURFÜRSTEN FRIEDRICH II.)

Von diesen Bauwerken vollendete der Große Kurfürst nur 1, 2 und 5, während 3 und 4 zwar von ihm geplant und begonnen, aber erst von seinem Sohne, dem Kurfürsten Friedrich III., fertiggestellt wurden.

Der Architekt für die ersten 4 Bauwerke war der Holländer Johann Arnold Nering, der Nachfolger Memhardts, während von Memhardt der Bau Nr. 5 herrührt. Der außer ihm noch genannte Hofbaumeister und Ingenieur Michiel Matthys Smidts aus Rotterdam war, wie aus mehreren Bauverträgen zweifellos hervorgeht, nur der „Annehmer“, d. i. der Unternehmer für die Ausführungen, wie später nachgewiesen wird.

DER ERWEITERUNGSBAU DER WOHNUNG DES GROSSEN KURFÜRSTEN

Zuerst nahm der Große Kurfürst die Erweiterung seiner Wohnung vor. Sie ließ sich durch Anbau an den nordwestlichen Eckbau Linars, der ja zwei Räume der bisherigen kurfürstlichen Wohnung enthielt, entweder nach der Spreeseite oder entgegengesetzt nach Südwesten dem Vorhof zu leicht bewerkstelligen. Nach der Spreeseite zu mußte das zwei Geschosse hohe „neue Zeughaus“ Kurfürst Johann Georgs (vgl. S. 36) bis zum Spreeufer verlängert und der ganze Flügel am Eishof bis vier Geschosse erhöht werden, während nach Südwesten dem Vorhof zu zwei Geschosse auf dem von Kurfürst Joachim II. erbauten Lustgartenflügel aufzusetzen waren, was wesentlich mühseliger und sparsamer gewesen wäre. Der Kurfürst jedoch wählte die Spreeseite, offenbar weil er bei dem Entwurf für die Erweiterung seiner Wohnung auch zugleich die Errichtung des Verbindungsganges zwischen seiner Wohnung und der seiner Gemahlin ins Auge gefaßt hatte. Allein durch diesen Gang konnten die kurfürstlichen Herrschaften, unabhängig von allem Verkehr im Schloß, zueinander gelangen. Bisher konnte dies nur über die Eingangshalle (Bild 104) an den Aufgängen zum Schloß vorbei geschehen, und dieser Weg wäre auch bei der Erweiterung nach der Südwestseite der einzig mögliche geblieben. Da aber der Große Kurfürst sich unter den europäischen Staaten eine hervorragende Stellung erworben hatte, herrschte in diesen Vorräumen alle Zeit ein lebhafter Verkehr.

Ein Blick auf den Grundriß (Bild 104) überzeugt, wie geschickt diese beiden Bauten, die Erweiterung der Wohnung und der Verbindungsgang zu den Wohnräumen der Kurfürstin, erdacht sind und wie sie, dem

sogenannten Hause der Herzogin sich anschließend, das der Kurfürst Johann Georg wesentlich zum Zweck der Erweiterung der Wohnung der Kurfürstin vor nahezu 100 Jahren errichtet hatte, dem vorhandenen Schloßkörper wie selbstverständlich ein- und angefügt sind. Wiederum ein Beweis dafür, daß die bauenden Schloßherren stets verstanden, ihre den neuen Bedürfnissen entsprechenden Zusatzbauten dem Schloß ohne Schaden für das von ihren Ahnen Geschaffene einzuordnen. Daß beide Bauten nicht zu gleicher Zeit entstanden, lag an den wirtschaftlichen Verhältnissen und an den bedeutenden Kosten. Der Ausführung des Verbindungsganges ging auch der Bau des Marmorflügel voran, den der Kurfürst für die häufigen Empfänge von Gefandtschaften usw. für notwendig hielt, nachdem er den „Langen Saal“ im Schloßplatzflügel zu einer Zimmerreihe hatte umgestalten lassen (1669).

Ob mit dem Erweiterungsbau schon vor Abschluß des Friedens zu St. Germain (13. Juli 1679) angefangen wurde, darüber war bisher keine urkundliche Bestätigung zu finden. Es muß aber angenommen werden, daß der Bau schon vor 1679 oder doch spätestens im Frühjahr dieses Jahres begonnen wurde, wie aus den Deckengemälden in den Räumen 2, 3 und 5 des Grundrisses (Bild 104) hervorgeht, die die Namen der Maler und die Jahreszahlen ihrer Herstellung tragen, und zwar in den Räumen 2 und 5: „I. Vaillant fecit 1680“ und in dem Raum 3: „R. von Langevilt (so!) 1681“. Und da die Deckenmalereien erst ausgeführt werden konnten, nachdem die reichen Stuckverzierungen fertiggestellt waren, so ist die Annahme des Baubeginns für spätestens Frühjahr 1679 berechtigt. Denn wenn auch zum Aufbau des dritten und vierten Geschosses der zweigeschossige Bau, das neue Zeughaus des Kurfürsten Johann Georg, benutzt werden konnte (vgl. Bild 58), so erforderte doch die Verlängerung des Flügels bis zum Ufer der Spree und besonders die dort nötige Pfahlgründung Sorgfalt und Zeit.

Der Grundriß zeigt, welchen großen Gewinn an Raum die Wohnung des Kurfürsten durch den Erweiterungsbau erhielt. Die alte Raumeinteilung ist noch heute vorhanden, mit Ausnahme der beiden Räume 5 und 5a, die ursprünglich einen Raum bildeten, wie aus der über beide fortlaufenden reich verzierten Decke erkennbar ist. Die Teilung erfolgte in der Regierungszeit des Königs Friedrichs I., in den Jahren 1701 bis 1706, worüber später mehr zu sagen sein wird. Welche Zwecke der Große Kurfürst den einzelnen Räumen zugeordnet hat, ist nicht genau anzugeben; es ist jedoch wahrscheinlich, daß der Kurfürst Friedrich III., der die Wohnung seines Vaters bezog, wesentlich nichts in der Benützung änderte. Die Raumerklärung auf Bild 104 gibt die Bezeichnung der Zimmer zur Zeit dieses Kurfürsten und Königs. Die „Kleine Galerie“ (1) vor dem Arbeitszimmer des Kurfürsten (2) wird als Empfangsraum gebildet haben, während die davor liegenden Räume bis zur Eingangshalle bei den Aufgängen zum Schloß als Vorzimmer und zu gesellschaftlichen Zwecken bestimmt waren, gleich den sich der Empfangshalle anschließenden Gemächern der Kurfürstin. Die Räume 7 und 8 gegenüber den Treppenaufgängen, wohl in früherer Zeit bis zum Kurfürsten Johann Georg das Wohnzimmer der Kurfürstin (7) mit dem schmalen Nebenraum (8) als Vor- und Wartezimmer, gehören in ihren Abmessungen und ihrem Mauerwerk zu den ältesten Räumen des Schloßes.

In der alten 1,80 m starken Mauer des Raumes 7, die im jetzigen Grundriß des zweiten Geschosses im Schloß zwischen den beiden sogenannten Braunschweigischen Kammern hinter dem Schweizeraal liegt, sind im Jahre 1882 bei Anlage einer Tür und von Rauchrohren drei Fensteröffnungen aufgefunden worden (vgl. über die Lage der Mauer Bild 155, in dem sie mit den Buchstaben A und B gekennzeichnet ist, ebenso die Zusammenstellung der fünf Umrißpläne des Schloßbaus Bild 156 und die Zeichnung). Die Mauer war bis in die Zeit des Großen Kurfürsten und noch länger eine Außenmauer, nach Erbauung des Verbindungsganges längs der Spree dem schmalen Teil des Eishofs zugekehrt (siehe den Umrißplan des Großen Kurfürsten), und rührt nach ihrem Mauerwerk zweifellos aus der Zeit des ersten Schloßbaus durch Kurfürst Friedrich II. her. Die Werksteineinfassung der im Lichten 2,60 m hohen Fenster (vgl. die hier angefügte Zeichnung) wurde offenbar bei der Errichtung des Spreeflügels durch

Kurfürst Joachim II. (1540 ff) und wahrscheinlich bei Vergrößerung vorhandener kleiner Fenster hergestellt; denn im ersten Schloßbau fanden Werksteine nirgend Verwendung. Hieraus geht hervor, daß Joachim II. nicht bloß die Grundmauern des ersten Schloßbaus, sondern hier und da, wo es ihm zweckdienlich schien, auch aufgehendes altes Mauerwerk stehen ließ und benutzte.

Von dem ursprünglichen inneren Ausbau (dem „Ingeborn“) ist bis heute noch sehr Wertvolles erhalten. Vor allem sind es die drei bereits oben genannten Decken der Räume 2, 3 und 5 mit 5a, zu denen die Decke in Raum 4 aus derselben Zeit, wahrscheinlich auch von Rutger van Langevelt gemalt, hinzukommt. Sie sind die hervorragendsten Reste, die uns von der Bautätigkeit des Großen Kurfürsten überkommen sind. Die nach Aufmessungen gezeichneten Abbildungen 106 bis 115 geben eine Vorstellung von der Vornehmheit und dem Reichtum des Ausbaus. Die bedeutendste Decke ist die über Raum 5 und 5a (Bild 108). Sie hat die Form eines ganz flachen Tonnenwölbels, von den Querschnitten a b und c d begrenzt. Reiche Stuckverzierungen teilen ihre Fläche in drei Felder, die beiden kleineren in achteckiger, das größere mittlere in rechteckiger Umrahmung. Bilder schmücken die drei Felder, deren Inhalt der damaligen Zeit entsprechend der antiken Götterwelt entnommen sind, nach dem Vermerk auf ihnen von J. Vaillant 1680 gemalt. Sie scheinen besonders den Merkur zu verherrlichen, der nach antiker Vorstellung den Menschen alle möglichen Kulturgüter bringt, Musik, Wissenschaft, Mathematik, Astronomie, Redekunst, Handel und Wandel fördert und große Erfindungen macht. Das südwestliche, der Querschnitt a b nahe Gemälde stellt den Merkur dar, der die von ihm erfundene Keier dem Apollo überreicht; das an der Querschnitt c d zeigt andere Instrumente und ihren Gebrauch: eine weibliche Gestalt spielt auf einem „Positiv“, einer Lischorgel, eine zweite hat eine Harfe im Arm, die Gestalt seitwärts drückt die Verwunderung darüber aus. In dem Deckengemälde des Mittelfeldes, das im besonderen den Großen Kurfürsten zu dem kulturbringenden Gott in Beziehung setzen soll, hält eine kleine Figur, in einer Wolke ruhend, ein Rundbild des Kurfürsten in den Händen; denn ihm, dem Landesfürsten, war das segensreiche Wirken Merkurs in Brandenburg-Preußen zu danken. Auf flachen, lappenartig gestalteten Schilden oder Rollwerken in den Kehlen der Längsseiten des Gewölbes befinden sich unterhalb der kleinen Deckenschilder die gemalten Bildnisse Homers und Hesiods, der beiden ersten griechischen Epiker, und des bedeutendsten Helden Achilles und seiner Mutter Thetis, die von alter Zeit her besungen wurden. Auf den breit entwickelten Schilden an jeder Seite des Mittelfeldes ist der brandenburgische und preussische Adler gemalt. Dem preussischen Adler gab der König Friedrich I. nachträglich an Stelle des Kurfürsten die Krönungskrone und auf der Brust seinen Namenszug F. R. Friedrich I., teilte auch den Raum, zu dem die reiche Decke gehörte, wie schon oben bemerkt, in zwei Räume 5 und 5a und stattete den Raum 5 sehr prächtig aus, alles noch wohl erhalten (vgl. die Bilder 106 und 107). Die Wände sind durch Pilaster gegliedert, deren Schäfte mit rotem Goldbrokatsstoff bespannt sind; die Wandflächen zwischen ihnen sind mit kostbaren Stickerien auf schwarzem Sammet bekleidet. Diese sind nach einer Feststellung aus dem Jahre 1857, von Monsieur Trouillet bei Gelegenheit einer Verbesserung der Stickerien, die als „tentures . . . brodées or, argent et chenilles“ bezeichnet werden²⁴⁰, von der Kurprinzessin Sophie Charlotte, der späteren Kurfürstin und Königin, und ihren Damen in den Jahren 1685 bis 1700 angefertigt worden. Da sie jedoch schon im oberen Teile den Namenszug des Königs mit der Krönungskrone darüber tragen, können sie frühestens 1701 zum Schmuck des Raumes Verwendung gefunden haben.

Der Architekt für diese neue künstlerische bedeutsame Raumgestaltung war Andreas Schlüter, der uns hier zum ersten Male als schaffender Baukünstler am Schloß entgegentritt. Um nur wenig anzuführen, wie schön und eigenartig weiß er die Kapitelle der Pilaster, der ionischen Form ähnlich, mit den Insignien des Schwarzen Adlerordens zu schmücken, wie prächtig ist der überdeckte Kamin dem Raum eingefügt, dessen bis in die Decke hineinragender Aufbau von kannelierten Spiegelglas-Pilastern getragen wird, jeder aus zwei Stücken bestehend, deren Fuge

durch ein köstlich gezeichnetes vergoldetes Bronzeband verdeckt ist. Ferner löste Schlüter die nicht leichte Aufgabe, die in verschiedenen Breiten gefertigten Stickerien an den Wänden zu verteilen und einzurahmen, auch tunlichst häufig den Namenszug des Königs mit Krone an hervorragenden Stellen anzubringen, so daß die Prachtliebe des Bauherrn und seine königliche Würde befriedigt wurden. Die Bilder 106 und 107 geben zwei Ansichten von Wandteilen des Raumes, und zwar Bild 106 den Blick auf den Kamin mit den in seine Frontfläche gefallenen seitlichen Wandstücken (wie im Grundriß der Bilder punktiert angegeben ist) und Bild 107 die Ansicht der nordöstlichen Schmalwand nach der Vorkammer. In dieser gehört die geschnitzte Umrahmung der Tür dem Schlüterschen Umbau an, die Flügelstür aber mit ihrer schlichten Füllungssteilung und dem geschmiedeten Wandbeschlag, dem Bronze-Knopf und dem auf der Vorkammerseite aufgelegten bronzenen Kastenschloß stammen aus der Zeit des Großen Kurfürsten. Der ursprünglich lange, galerieartige Raum wurde von Schlüter durch Abtrennung des einseitigen Zimmers 5a, wie schon erwähnt, verkürzt, offenbar weil die fertiggestellten Stickerien nicht für ihn ausreichten. Sie sind auch vermutlich ohne eine genauere vorherige Bestimmung für ihren Zweck gearbeitet worden. Es ist ausgeschlossen, daß man die Trennungswand etwa erst später einzog, als der Raum 5 Vorkammer bei den Vermählungen der Mitglieder des königlichen Hauses wurde. Der abgetrennte kleine Raum 5a hat noch heute den durch die Querschnitt ab geschnittenen Teil der alten Decke und den alten flach gegen die Wand gestellten Stuckkamin, dessen Gegenstück nahe der Wand c d durch den überdeckten Kamin ersetzt worden ist. Von dem ursprünglichen Ausbau des Zimmers 5a ist sonst nichts mehr erhalten.

Die beiden nächsten Räume 3 und 4, der erste im Grundriß nahezu quadratisch, der zweite schwach rechteckig, haben flache Decken, denen sich an Stelle der Hohlkehle hohe Frieze anschließen; diese sind mit Rankenwerk bemalt, das dem in Stuck hergestellten der Decke ähnlich ist. Dann folgen plastische Architrave als die eigentlichen Gesimse der Räume. Von den Deckengemälden in Raum 3 (Kronkabinett) auf ovaler, in Raum 4 (Vorkammer) auf kreisrunder Fläche stellt das erste (Bild 109), nach dem Vermerk auf ihm von R. van Langevelt 1681 gemalt, die Heldenbrüder Castor und Pollux, zum Kampf auf ihren Rossen ansprengend, dar, das zweite (Bild 110) den Helden Bellerophon auf dem Pegasus im Kampfe mit dem Ungeheuer der Chimära, vermutlich auch von Langevelt gemalt, beides Idealbilder kriegerischer Tapferkeit und Gewandtheit, also auch eine Huldigung für den Großen Kurfürsten. Die Wände sind bis zum Fußgestel in Brustungshöhe mit Stoff bespannt; der mit Velourverzierungen durchwirkte Seidenstoff in Raum 4 (Vorkammer) gehört der Zeit des Großen Kurfürsten an. Ebenso stammen die Türen aus dieser Zeit. Nachart und Beschlag sind dieselben wie die der Eingangstür des Raumes 5, jedoch haben sie in der Vorkammer ein ganz eigenartiges Gesims und einen Fries, der aus quadratischen Spiegelstücken besteht, geteilt durch schmalere Holzstäbchen, die mit geschnitzten Akanthusblättern geschmückt waren (Bild 111). Auch in diesem Raum war Schlüter tätig. Der Kamin mit dem Holzaufbau rührt von ihm her, wiederum eigenartig, gedankenreich und selbständig in der Erfindung und Ausführung (Bild 112). Besonders bemerkenswert ist die Form des Spiegels. Seine Glasfläche ist auf drei Seiten durch eine vertiefte, schräggestellte Umrahmung bereichert, die aus perspektivisch zugeschnittenen, kleinen, viereckigen, von gegliederten Holzleisten eingefassten Spiegelstücken besteht. Auf der großen Spiegelfläche ist ein in Relief holzgeschnittener taburetartiger Stuhl aufgelegt, der auf einem Polsterkissen Zepher und Krone trägt. Die geschnitzte Einfassung des Spiegels, das Leistenwerk der Vertiefung und der Stuhl mit Krone und Zepher sind vergoldet. Den Raum 3, das Kronkabinett, ließ Kurfürst Friedrich III. mit einem aus verschiedenen Holzarten gefertigten Fußboden von entzückender Schönheit belegen (Bild 113). Das Mittelfeld enthält, viermal wiederholt, den Namensstempel des Kurfürsten, vier in Kreuzform gestellte Doppel-F mit dem Kurbut darüber, zwischen ihnen die III und in der Mitte das Wappenschild mit dem Kurzepter.

Raum 2 ist der letzte, der noch Reste des Ausbaus durch den Großen Kurfürsten aufweist. Er diente als Wohn- und Arbeitszimmer des Kurfürsten, wurde aber auch Kugelschloß genannt, weil hier die Kugeln aufbewahrt wurden, die im Jahre 1631 in das Schloß geflogen sein sollen, als die vor Berlin lagernden Schweden aus Freude über die friedliche Vereinbarung zwischen König Gustav Adolf und seinem Schwager, dem Kurfürsten Georg Wilhelm, Salutschüsse aus scharf geladenen, versehentlich nach Berlin gerichteten Kanonen abfeuerten. Wiederum ist hier die Decke (Bild 115) der wertvollste Rest, der an die Bautätigkeit des Großen Kurfürsten erinnert. Ihr Mittelfeld, umrahmt von einer reich in Stuck und Malerei verzierten Hohlkehle, trägt ein Gemälde, das den Großen Kurfürsten als Friedensbringer verherrlicht. Eine auf Wolken thronende weibliche Gestalt, das Szepter in der rechten Hand auf den rechten Schenkel aufgestützt, einen Löwen zur Seite, das Sinnbild der Stärke und Entschlossenheit, der Haupttugenden eines Herrschers, befiehlt mit der linken den Kampf gegen die Laster, die durch drei flüchtende Frauen gekennzeichnet sind. Darunter ist der Segen des Friedens zur Darstellung gebracht. In den ovalen Feldern der Hohlkehle über und unter dem Deckenbilde ist auf der einen Seite der Krieg; auf der andern der Friede durch Kinder ver sinnbildlicht. In jedem der kleinen Runderfelder auf den Schmalseiten ist das Szepter, von seinem Rankenwerk umschlossen, in Gold gemalt. Wandbespannung und Holzwerk einschließlich der Umrahmung der Türen sind aus späterer Zeit, die Türen selbst aber sind die ursprünglichen des Erweiterungsbaues, wie die in den drei vorgenannten Räumen 5, 4 und 3. Auch der holländische stattliche Kamin aus weißem und schwarzem Marmor stammt aus der Zeit des Großen Kurfürsten. In diesem Raum hat Kurfürst Friedrich III. ebenfalls wie in Raum 3 an Stelle des einfachen Eichenholzstabbodens einen künstlerisch aus verschiedenen Hölzern gefertigten Fußboden legen lassen (Bild 114). Seine Mitte enthält die verschlungenen Buchstaben F und E mit einer 3 (= Friedrich III. und Charlotte, Rufname der Kurfürstin Sophie Charlotte) und dem Kurhut darüber, in köstlich gezeichneter Umrahmung.

In der „kleinen Galerie“, wie der Raum 1 in den Plänen aus dem Jahre 1794 bezeichnet ist, ist nichts mehr von dem ursprünglichen Ausbau zu sehen. Nicolai²⁴¹ kannte ihn noch und beschreibt ihn mit den Worten: „Das Plafond hat den Namenszug Kurfürst Friedrich Wilhelms; es sind an demselben zwei Gemälde Alexander und Kampaspe und Gany-med mit dem Adler. Die brabantische Hautelisse enthält Bildnisse nassauischer Grafen, in ganzer Lebensgröße zu Pferde, als Engelbert, Heinrich, Johann Otto usw.“ Die Decke ähnelte also offenbar der im Raum 5. Auch Raum 1 überdeckte ein flaches Tonnengewölbe, das noch jetzt vorhanden ist, und auf ihm wurden die zwei Deckenbilder in eine reich in Stuck und Malerei verzierte Umrahmung hineingemalt. Nicolai erwähnt noch besonders den Namenszug des Großen Kurfürsten an der Decke. Daß die „brabantische Hautelisse“ nassauische Grafen usw., also die Ahnen der nassauisch-oranischen Fürsten und diese selbst, darstellte, verleitete Nicolai, die Anmerkung hinzusetzen: „Man nannte diese Galerie unter Kurfürst Friedrich III. den oranischen Saal, und er ward vor Erbauung des neuen Schlosses zum Speisesaal bey großen Solennitäten gebraucht.“ Der „oranische Saal“ lag jedoch an anderer Stelle. Ihn ließ erst der Kurfürst Friedrich III. herstellen, um neben dem unbehaglichen liegenden Alabastersaal einen Festsaal in der Geschosshöhe der kurfürstlichen Wohnung im zweiten Stockwerk zu haben, bis der im Bau begriffene Rittersaal fertig war. Das erste Fest, das in dem Saal gefeiert wurde, war am 24. Januar 1700 das Festmahl zum Verlöbniß der einzigen Tochter des Kurfürsten aus erster Ehe, Luise Dorothea Sophie, mit dem Erbprinzen Friedrich von Hessen-Kassel, wobei der übliche Brauttanz stattfand. Auch an den meisten übrigen Tagen dieses Festes wurde in dem Saal gespeist. Nachdem dann am 31. Mai die Trauung mit anschließender glänzender Abendtafel und dem üblichen Fackeltanz im Alabastersaal begangen war, folgte am 2. Juni eine Maskerade mit Tanz wieder im Draniensaal²⁴². Dieser war also am Schluß des Jahres 1699 hergerichtet; der Architekt war Schlüter, der bereits den Umbau des Schlosses begonnen hatte.

Die Lage und Größe des Saales erfahren wir aus einem bei Akten aus dem Jahre 1706 liegenden Bericht des Baumeisters: „Specification derer Arbeiten so nun beim Schloßbau unter Händen sind“²⁴³. Dort heißt es u. a.: „Beim Drangensaal, das Zimmer mit den zwei Cabinetteren (sogenanntes Blaubartzimmer), welches dicht an den Grohn-Prinzipal. Saal (den jetzigen Elisabethsaal) an ist, wird auch verfertigt“. Der oranische Saal befand sich also im zweiten Stockwerk des Schloßplatzflügels und reichte von der Spreefront bis zu der Querswand X Y des Blaubartzimmers. Diese Lage des oranischen Saales im zweiten Stockwerk am südöstlichen Ende des Schloßplatzflügels beweist auch die Nachricht im *Theatrum Europaeum*²⁴⁴, daß von hier aus am 12. Juli 1703 der König, die Königin, der Kronprinz und sämtliche Markgrafen die feierliche Enthüllung des Denkmals des Großen Kurfürsten auf der Langen Brücke sahen und den Marsch des Festzuges am Denkmal vorbei „observierten“. Bevor dann der Festzug durch die Heilige Geiststraße (jetzt Poststraße) und die Breite Straße nach dem Schloßplatz zurückkam, begaben sich die Herrschaften „nach der andern Ecke des Schlosses, so nach der Thumkirche zu liegt“, um den Rückmarsch ebenfalls zu sehen. Der oranische Saal war rd. 31 qm in der Grundfläche größer als der Rittersaal. Faßmann²⁴⁵ führt ihn noch im Jahre 1735 als besondere Sehenswürdigkeit des Schlosses auf.

Über Namen und Ausstattung des oranischen Saales erzählt der Oberzeremonienmeister von Besser²⁴⁶, daß der Kurfürst zum Andenken an seine Mutter, die Kurfürstin Luise Henriette, aus dem Hause Dranien, „diesen Saal mit lauter Tapeten (Wandteppichen) von den Geschichten des oranischen Hauses behängen und neben andern auch oben an der Decke das Bildnis zu Pferd ihiger Majestät von Groß Britannien, König Wilhelms, vorstellen lassen als des Allerwürdigsten und Größten der Nachkommen dieses Purpur- und Heldenreichen Stammes“. Er rühmt dann den Schenkstisch mit dem reichen Silbergeschloß, der „von Augsburg nicht längst angekommen“. Zugleich fügt er hinzu, daß es schwierig war, die fremden Herrschaften „wegen des ighigen großen Schloßbaus“ gut unterzubringen.

Am 28. November 1706 wurde nach der Trauung des Kronprinzen, des späteren Königs Friedrich Wilhelms I., und der Prinzessin Sophie Dorothea von Hannover, die auf dem Schloße in der „Neuen Kapelle“ des Königs Friedrichs I. (später Kapitelsaal) stattfand, „in dem großen, sogenannten oranischen Saal an unterschiedenen Tafeln auf das prächtigste und kostbarste gespeist“. Auch wurde in den Tagen des Hochzeitsfestes ein Jahrmarsch in dem Saal abgehalten, wobei „ein Haufen Cavaliers und Dames“ die vier Jahreszeiten darstellten²⁴⁷. Dieses Fest war wohl das letzte im oranischen Saal. Er verlor seine Bedeutung, als im Laufe des Jahres 1706 der Ausbau des Rittersaales vollendet war. Deshalb wurde der oranische Saal zur Erweiterung der Wohnung des Kronprinzen, des späteren Königs Friedrich Wilhelms I., der das Geschloß des Schloßplatzflügels einschließlich des Elisabethsaales innehatte, zuerst als Saal, dann später vermutlich zu Einzelräumen umgebaut. Von den dazu nötigen Teilungswänden konnte nur eine gemauert werden, die eine Steinwand im darunter befindlichen Geschloß zur Unterstützung hatte; die übrigen wurden aus Holz hergestellt und am Dachstuhl aufgehängt. Dieser Zustand besteht noch heute. Daß der Saal zur Wohnung des Kronprinzen hinzugenommen wurde, geht aus dem für die Baugeschichte des Schlosses wichtigen Übersichtsplan hervor, den wir J. B. Broebes²⁴⁸ verdanken, in dem an Stelle des oranischen Saales die Buchstaben A. d. P. R. = Appartements du Prince Royal eingetragen sind (Bild 116). Friedrich Wilhelm blieb auch als König zunächst hier wohnen und benutzte die sich anschließenden Räume des Spreeflügels bis zu der von Schlüter erbauten sogenannten „Wendeltreppe“ als Vor- und Empfangsräume. Die öfter ausgesprochene Annahme, er habe die Wohnung seines Vaters bezogen, beruht auf einem Irrtum.

DER VERBINDUNGSGANG LÄNGS DER SPREE

Mit dem Erweiterungsbau der Wohnung des Großen Kurfürsten ist in Gedanken eng verbunden, wie bereits oben bemerkt, die Anlage des

Verbindungsganges zwischen den Wohnungen der kurfürstlichen Herrschaften. Über dieses Bauwerk mag daher hier gleich gehandelt werden, obwohl es erst nach Vollendung des Alabasterfaals, d. h. nach 1685, errichtet wurde. Nering war auch hier der Architekt, und Smidts der ausführende Unternehmer.

Zwei übereinanderstehende Vogenstellungen auf hohem Unterbau tragen den Gang. Mit ihren bedeutenden Höhen, ohne Rücksicht auf die Anzahl und Höhen der Geschosse der anschließenden Schloßteile in den Schloßbauförper eingesetzt, lassen sie annehmen, daß sie beide offen, ohne jeden Einbau, mit Kreuzgewölben überdeckt, entworfen waren und so ausgeführt werden sollten, zu dem alleinigen Zweck, den Verbindungsgang zu tragen, also nur eine Überbrückung (Viadukt) zu bilden. Noch 1786 war die untere Vogenstellung nach dem hinteren Schloßhof, dem sogenannten Eishof, offen, wie Nicolai²⁴⁹ schildert, so daß man von der Burgstraße aus durch die unteren Vogen in den Eishof hineinschauen konnte; dort war damals ein Garten oder wurde erst angelegt, in dem eine weibliche Figur, vermutlich eine Flora, aufgestellt war. Jetzt hat nur noch die untere Vogenreihe das Kreuzgewölbe, die obere hat eine Balkendecke, die mit Stuck überzogen und in Einzelflächen geteilt ist, ähnlich den Decken in den unteren Geschossen des Erweiterungsbaues der Wohnung des Großen Kurfürsten, nur schlichter ohne Rankenwerk. Der Fußboden des Verbindungsganges selbst liegt fast genau in gleicher Höhe mit den Fußböden der durch ihn verbundenen Schloßteile des Eishoflügels und des Hauses der Herzogin.

Zu beiden Seiten ist das Bauwerk nach der Spreeseite durch Vorlagen eingerahmt, die für seine Einordnung in den Schloßbauförper und seine künstlerische Erscheinung von bedeutsamem Wert sind. Dementsprechend hat der Gang im wesentlichen drei Räume: die zwei Anschlußräume in den Vorlagen und die dazwischenliegende Galerie (vgl. Bild 104). Das Bild 120 aus dem Jahre 1840 zeigt eine andere Form der Spreeufergestaltung am Schloß, als sie heute besteht. Damals bespülte die Spree noch sowohl das Haus der Herzogin als auch die Schmalfront am Ostflügel des Eishofs. Auch sieht man an dieser Front noch am Erdgeschoß den ehemaligen zweiten Balkon, der durch den späteren Terrassenbau beseitigt wurde.

Der Bau wurde von dem Großen Kurfürsten geplant und begonnen, aber nicht zu Ende geführt. Wie weit die Arbeiten beim Tode des Kurfürsten im Mai 1688 gediehen waren, darüber fehlt jede Kunde. Man darf jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß der Bau vom Großen Kurfürsten bis zur zweiten Vogenstellung ausgeführt war, als sein Tod eintrat. Der neue Schloßherr, Kurfürst Friedrich III., traf für diese zweite Vogenstellung eine andere Bestimmung. Er gab ihr statt der Gewölbe eine Balkenlage mit flacher Decke, ließ die Vogenöffnungen nach dem Eishof und nach der Spree mit Fenstern versehen und schuf sie damit zu einer hohen, luftigen Galerie um, in der er nach der Ueberlieferung bei ungünstiger Witterung und auch sonst wohl spazieren zu gehen pflegte. Die Richtigkeit dieser Nachricht beweist die 0,80 m im Lichten breite Treppe, die von dem Raum A im zweiten Stockwerk zu der unteren Galerie hinabführte. Sie ist in dem Grundriß Bild 104 mit punktierten Linien eingezeichnet. Eine Falltür im Fußboden des Raumes A schloß die Treppe für gewöhnlich ab. Da diese Tür mittels eines Gewichtes bequem zu öffnen war, hieß die Treppe „Gewichtstreppe“. Sie endigte in dem Raum der Vorlage unter dem jetzigen „Chinesischen Cabinet“ und hatte dort in ihrem unteren Lauf ein in reichen Barockformen geschnitztes Holzgeländer mit starken Endpfosten. Der Verfasser hat diese Treppe mehrfach beschritten. Erst im Jahre 1906 bei dem Einbau von Wädern und Klosetts in das unter der Wohnung des Großen Kurfürsten liegende Geschoß wurde die Treppe beseitigt, die seit dem Tode König Friedrichs I. nicht mehr benutzt ward.

Später wurden in die Galerie der zweiten Vogenstellung zwei Wohnungen eingebaut, und zwar nach dem Grundriß aus dem Jahre 1794 für eine Hofdame und für die Kammerfrau der Prinzessin Auguste, Tochter des Königs Friedrich Wilhelms II., der späteren Kurfürstin von Hessen-Kassel, die im ersten Stockwerk des Eishoflügels (Erweiterungsbau des Großen Kurfürsten) wohnte. Ein in Holz hergestellter Laufgang

längs zwei Drittel der Eishoffront der Galerie verband die Wohnung der Kammerfrau mit der Wohnung der Prinzessin. Später richtete man hier zwei Wohnungen für die Hofdamen der Kronprinzessin, nachmaligen Königin Elisabeth, Gemahlin König Friedrich Wilhelms IV., ein, die eine, dem Hause der Herzogin angrenzend, mit Zugang von dort, und die zweite am Eishoflügel, mit Zugang von dem sogenannten Heinrichsflur (Raum im ersten Stockwerk des nordwestlichen Eckbaus Linars), über den noch heute vorhandenen, glasgeschlossenen, auf Konsolen ruhenden Gang längs der Hoffront des Eishoflügels. Im Bauarchiv des Schloßes befindet sich aus der Zeit Friedrich Wilhelms IV. ein Entwurf zu einem vorgefragten Glasgang längs des ganzen Verbindungsganges im Eishof, ein Vorschlag, der geeignet war, den Wohnräumen bei der geringen Tiefe von 4,80 m im Lichten einen Korridor zu schaffen. Daß er zur Ausführung kam, beweist zweifellos der noch jetzt vorhandene balkonartige, sonst ganz zwecklose Glasvorbau in der südöstlichen Ecke des Eishofes vor den Räumen der Schloßbibliothek, der offenbar ein Rest dieses verglasten Ganges ist. Er liegt in gleicher Höhe, ruht auf gleichgeformten Konsolen und hat die gleiche Verglasung und Ausgestaltung, wie der oben erwähnte Gang längs der Front des Eishoflügels. Seine Breite von zwei Aren gab die Möglichkeit, das dort befindliche Fenster in eine Tür zu verwandeln und so ohne Schwierigkeit hier die Verbindung mit den Räumen herzustellen. Es ist anzunehmen, daß der Abbruch stattfand, als die Wohnungen der Hofdamen nach dem Tode der Königin Elisabeth im Dezember 1873 frei wurden und dieser Teil der zweiten Vogenstellung der Hausbibliothek (der jetzigen Schloßbibliothek) zur Benutzung übergeben wurde.

Nach Vorstehendem rührte der Auf- und Ausbau des eigentlichen Verbindungsganges im oberen Geschoß zweifellos von Kurfürst Friedrich III. her. Der Gang hieß seit dem vorigen Jahrhundert die „Braunschweigische Galerie“, weil er zu den Räumen gehörte, in denen die mit dem Hohenzollernhause eng verbundenen herzoglichen Herrschaften von Braunschweig bei ihren häufigen Besuchen zu wohnen pflegten. Die schöne Decke in dieser Galerie zeigt in der Hohlkehle der beiden Schmalseiten den Namenszug des Kurfürsten und der Kurfürstin, umgeben vom Hofenbandorden, mit dem darübergefügten Kurfürst. Die Verleihung des Hofenbandordens an den Kurfürsten fand im Juni 1690 im Alabasteraal statt (vgl. S. 72). Die Decke wird also in der ersten Hälfte der neunziger Jahre entstanden sein. Sie ist ein Prachtstück des Schloßausbaus der vorschloßterischen Zeit. Das Bild 119, eine Zeichnung nach Aufmessung der halben Decke, zeigt ihren Reichtum und ihre Schönheit. Die Deckenfläche zieren sieben ovale Felder mit Elbilden, die in abwechselnder Form umrahmt sind; vom Inhalt dieser ist jedoch infolge starker Verdunkelung nur noch zu erkennen, daß sie antiken Vorstellungen entnommen sind. Die Deckenfelder umgibt eine Hohlkehle, auf prachtvollem Gesims ruhend, die mit reichen Akanthusranken, Putten, Helmen, Rüstungen und Waffen in glücklicher Anordnung geschmückt ist und außerdem grau in grau gemalte Elbilden aus der antiken Sagenwelt enthält.

Die Galerie hatte ursprünglich auf beiden Seiten Fenster, von denen die auf der Eishofseite später zugemauert worden sind, damit in den verbliebenen Fensteröffnungen der kostbare Porzellanbesitz des Schloßes seine Aufstellung fände und zugleich für den Raum ein ruhiges, einseitiges Licht geschaffen würde. Neben der Decke macht diese Sammlung der Porzellane und dazu der Wandschmuck der Bildnisse der Prinzessinnen und der Königin Sophie Dorothee, der Mutter Friedrichs des Großen, sämtlich gemalt von Antoine Pesne, der als Hofmaler von 1711 bis 1757 am preussischen Hof tätig war, die Galerie zu einer ganz besonderen Ehrengewürdigkeit des Schloßes. Das Bild 118 gibt einen Blick in diesen schönen Raum. Er verlor seine Schönheit im Laufe der Zeit durch Einbau von Quervänden, die ihn in vier Räume teilten (Bild 122). Die drei nach dem Hofapothekengebäude zu gelegenen erhielten flache Decken, der alten Stuckdecke in Höhe des Gesimses untergebaut, den Wänden wurden vermutlich Holzwände vorgelegt, mit Leinwand bespannt und mit Papiertapeten beklebt, die vielleicht hier die erste Anwendung in Berlin fanden. Unter Tapeten verstand man

damals gewirkte Wandteppiche (Gobelins). Die drei Räume hießen deshalb „Papierräumen“, aber auch „Dameskammern“, weil in ihnen die Hofdamen bei fürstlichen Besuchen, besonders der Braunschweiger Herrschaften, untergebracht wurden. Der vierte Raum, dem Hause der Herzogin zu gelegen, behielt den Schmuck der alten Decke mit ihren Hohlkehlen und der Wände mit dem Stuckkamin. Erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts scheint man diese Zerstörung der Galerie bemerkt zu haben. Jedenfalls befahl nach erfolgter Untersuchung und Berichtserstattung erst der König Friedrich Wilhelm IV. im Jahre 1854²⁵⁰ „die Herstellung der ursprünglich angelegten Gallerie in den sogenannten Papierräumen mit Beibehaltung und Ergänzung der reichen Architecturen, Vergoldungen und Malereien, Stuckatur und Holzarbeiten“, welcher Befehl gewiß mit größter Sorgfalt erfüllt wurde. Es ist anzunehmen, daß der Einbau in die Galerie in der Zeit des Königs Friedrich Wilhelms I. stattfand, der derartige, rücksichtslose Bauten mehrfach im Schloß ausführen ließ, so u. a. einen hölzernen Gang quer durch Portal III von der Weiße Saaltreppe aus nach den Räumen des Generaldirektoriums und den „Durchbau“ des Portal IV mit einer Balkenlage, die das Portal in der Höhe teilte und einen im Sommer kühlen Saal im Anschluß an die Wohnung des Königs abtrennte.

Von den in den zwei seitlichen Anschlußvorlagen des Verbindungsganges befindlichen Räumen muß der bei der Wohnung des Kurfürsten unsere Aufmerksamkeit besonders in Anspruch nehmen. Ursprünglich diente hier, wie der Grundriß in Bild 104 zeigt, ein quadratischer Raum A, am Eishof gelegen, als Zugang zur Galerie. Neben ihm nach der Spree lag ein etwa 2 m schmales Räumchen mit Kamin und großem Fenster. So zeigt es die Grundrißanordnung in den alten Schloßplänen aus dem Jahre 1794. Nicolai²⁵¹ kann bei seiner Wanderung durch die Zimmer des Schlosses in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur diese Raumeinteilung gesehen haben. Er nennt den Raum A „ein kleines weißes Zimmer, das eine Thür im Fußboden zu einer verdeckten Treppe hat. Nur eine Glasthür scheidet es von der Gallerie, womit die Braunschweiger Kammern angehn“, und den schmalen Raum bezeichnet er als „ein chinesisches Cabinet mit kleinen Mosaikstücken, Vögel vorstellend.“ Über die sonstige Ausstattung der beiden Räume sagt er nichts. Bei der jetzigen Anordnung (Bild 123) haben die Zimmer ihre Lage vertauscht: das größere liegt nach der Spree und das schmale bildet den Durchgang zur Galerie. Es hat also ein Umbau an dieser Stelle stattgefunden. Das größere Zimmer, das jetzige „Chinesische Cabinet“, hat eine Decke und einen Kamin in barocken Formen; dem in Holz hergestellten und mit Flachbogen abschließenden Spiegelaufbau des Kamins ist eine bemalte Gipsverzierung aufgesetzt, die aus einer Zweikindergruppe besteht und als Krönung den Kurfürst trägt. Diese Verzierung ist offenbar aus der Zeit des Kurfürsten Friedrichs III., aber nur ein Rest aus dieser Zeit, der hier wie ein Notbehelf in architektonischdürftigster Weise auf den Flachbogen des ebenfalls dürftigen Spiegelaufbaues angebracht ist. Daraus zu schließen, daß die jetzige Raumanordnung bereits unter diesem Kurfürsten bestanden habe, hieße den alten Grundriß (Bild 104) als falsch ansehen und damit den Schloßplänen aus dem Jahre 1794 ihre urkundliche Bedeutung nehmen, was nicht zu vertreten wäre. Um so weniger, als der 1790 zum Hofbaupraktikanten ernannte Architekt, Johann Ludwig Voß, ein nach dem Ausweis der Akten des Schloßbauamtes sehr tüchtiger und zuverlässiger Beamter, mit der Aufnahme der Schloßbaupläne beauftragt war; als Hilfe war ihm dazu der Bauinspektor Pengien und der Kondukteur Wolffgram beigegeben²⁵². Also 81 Jahre nach dem Tode König Friedrichs I. war das jetzige „Chinesische Cabinet“ noch nicht vorhanden. Erst in den Aufnahmep länen aus der Zeit Friedrich Wilhelms IV. erscheint es in jetziger Größe. Decke und Kamin können daher nur in der Zeit von 1794 bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts ausgeführt worden sein. Beide haben barocke Formen schwerster Art, sind infolgedessen im Maßstabe zu der Kleinheit des Cabinets verkehrt, und die Decke steht den noch im Schloß erhaltenen vorchlüterischen Decken Merings weit nach an künstlerischem Wert und kann daher mit ihnen nicht aus einer Zeit sein (Bild 124).

Die in dem jetzigen „Chinesischen Cabinet“ dem Fenster und der Tür gegenüber angebrachten zwei Wandtafeln, sein Hauptschmuck, sind wertvolle chinesische Lackarbeiten aus geschnittenem Lack auf Holz, vermutlich die zwei Seiten eines Stellschirms, jede rund 2,58 m hoch und 3,50 m breit, auf denen mit Menschen belebte Stadtansichten dargestellt sind (Bild 125). Diese großen Tafeln erwähnt Nicolai überhaupt nicht, er hat sie jedoch nicht etwa übersehen können. Sie wurden erst nach der Ausführung der Decke und des Kamins, auch wohl eines durch die jetzige Holztafelung verdeckten Ausbaus des Cabinets den Wänden aufgelegt oder richtiger ihnen vorgelegt. Denn sie sind nicht dem Deckengiebel unterstellt, wie das richtig und üblich ist, sondern sie stehen vor den Untergliedern desselben und sind ihnen angelehnt (Bild 126). Auf den Flächen zur Seite des Fensters sind kleinere Tafeln in gleicher Lackmalerei aufgelegt: rechts vom Fenster eine Tafel, 1,50 m breit und 2,60 m hoch, links vom Fenster eine solche, 1,07 m breit und 2,57 m hoch, beide mit Darstellungen aus der Vogel- und Pflanzenwelt. Das sind die Bilder, die Nicolai in dem damals schmalen „Chinesischen Cabinet“ gesehen und als „kleine Mosaikstücke, Vögel vorstellend“ bezeichnet hat. Außerdem sind auf der Wand der Türseite Reste von chinesischen Lackarbeiten befestigt, die aber nicht zusammengehören und auch aus einer anderen Zeit zu stammen scheinen, als die bisher genannten. Die von chinesischen Arbeiten freigebliebenen Wandflächen haben eine Holztafelung, die mit dem Untergrund der großen chinesischen Tafeln gleichgefärbt und mit Ornament, dem chinesischen ähnlich, bemalt sind, mit Ausnahme der Füllungen der Sockelverkleidung, die Lackarbeiten enthalten. Auch die Bildflächen der Decke, das Mittelfeld und die vier kleinen Felder in der Hohlkehle haben solche Malerei. Die Ausführendes Ganzen ist nicht einwandfrei und macht den Eindruck eines Provisoriums.

Was war die Veranlassung, das „Chinesische Cabinet“ zu vergrößern? Waren es die beiden chinesischen großen Holztafeln, und wurden diese entweder bereits durch den Kurfürsten Friedrich III. angekauft, nicht verwendet und im Schloß aufbewahrt oder kamen sie erst nach 1794 in den königlichen Besitz? Warum hat das Cabinet einen barocken Ausbau erhalten, der in so starkem Gegensatz zu der feinen Wirkung der chinesischen Malerei steht? Und wer hat diese barocke Arbeit gefertigt in einer Zeit, die diesen Stil nicht schätzte und nicht schätzen konnte? Wollte man sich dem verflorenen Stil des 17. Jahrhunderts anpassen, und ist dazu ein Bildhauer aus Italien herangezogen worden? Alles Fragen, die schwer zu beantworten sind, da alle Überlieferung hier schweigt. Zu diesem Rätsel kommt auch, daß der Durchgang zur Galerie Auffälliges zeigt. Seine Decke in ihrem abgeschlossenen ornamentalen Teil ist schmaler, als der Gang breit ist (Bild 127), sie liegt an der Frontwand nach dem Eishof zu und hat nach der Querwand des „Chinesischen Cabinets“ zu eine freie Fläche von rd. 40 cm Breite. Das läßt auf eine Verlegung der Querwand schließen, die erst später nach der Spree zu verschoben wurde; vielleicht der verdeckten Treppe wegen, die, falls die Querwand an ihrer ursprünglichen Stelle blieb, eine nicht ausreichende Durchgangshöhe unter der Balkenlage gewährte. Eine endgültige Klärung war hier zunächst unmöglich; die baugeschichtliche Untersuchung versagt zur Zeit.

Das Schlafzimmer des Königs Friedrichs I. (5 des Bildes 104) wurde, wahrscheinlich bereits unter König Friedrich Wilhelm I., der drei seiner Töchter in den Jahren 1729, 1731 und 1733 im Schloß vermählte, zur Brautkammer bei Hochzeiten des königlichen Hauses. Seitdem diente das „Chinesische Cabinet“ als Ankleidezimmer, wo der Prinzessin-Braut der letzte und höchste Schmuck, die Krone, aufgesetzt und der Schleier umgetan wurde. In der Wohnung des Königs Friedrichs I. versammelten sich die Majestäten, die Mitglieder des königlichen Hauses und die geladenen fürstlichen Gäste, und von hier aus ging dann der Festzug in die Kapelle. Nach der Trauung kehrte man auf demselben Wege hierüber zurück, wo dann die Glückwünsche dem vermählten Paare ausgesprochen wurden.

In dem Raum der Vorlage des Verbindungsganges am Hause der Herzogin erinnert an die Erbauungszeit nur noch der flach vor die Wand gestellte Kamin und sein Aufbau, beide in Stuck ausgeführt und in wenig ansprechender Form bemalt. Das Zimmer erweckt noch dadurch

eine besondere Teilnahme, daß es zum Andenken an den von Kurfürst Friedrich II. gestifteten ersten Preussischen Orden, den Schwanenorden (vgl. Textbild 4), eine Seidenwandbespannung erhielt, in der die Insignien des Ordens eingewirkt waren, und seitdem „Schwanenkabinett“ genannt wurde. Bereits König Friedrich Wilhelm IV. hatte den Wunsch gehabt, den Orden wieder aufleben zu lassen, jedoch laut Stiftungs-urkunde²⁵³ vom 24. Dezember 1843 nur in der Form einer Wohltätigkeitsgesellschaft, die christliche Barmherzigkeit und Mildtätigkeit üben sollte. Die Absicht des Königs ist aber nicht verwirklicht worden. Der Kronprinz Friedrich Wilhelm, der spätere Kaiser und König Friedrich III., nahm den Gedanken seines Oheims wieder auf, aber zunächst nur in der Weise, daß er in dem Raum die erwähnte Seidenstoff-Wandbespannung anbringen ließ und den Namen „Schwanenkabinett“ einführte.

DER ALABASTERSAAL

Das künstlerisch Bedeutendste, was der Große Kurfürst für das Schloß schuf, war der Alabasteraal. Bereits nach dem Jahre 1666 scheint der Kurfürst die Absicht gehabt zu haben, einen neuen Fest- und „Repräsentationsaal“ zu bauen. Verschiedene Gründe mochten ihn dazu veranlassen. Der von dem Kurfürsten Joachim II. vor rd. 130 Jahren erbaute „Lange Saal“ im Schloßplatzflügel erwies sich als ungeeignet für die immer mehr zunehmenden Empfänge, die der Kurfürst zu gewähren hatte, namentlich aber konnten ihm die Verhältnisse des Saales, Länge zur Breite und besonders zu der sehr geringen Höhe, nicht zusagen, da er die Säle der holländischen Schlösser und vor allem des Amsterdamer Rathauses kennen und bewundern gelernt hatte. Aus einem Schreiben des Großen Kurfürsten vom 2. August 1669 aus Königsberg in Preußen²⁵⁴ an den Generalquartiermeister de Chieze geht hervor, daß der Kurfürst damals Befehl gegeben hatte, den großen Saal für andere Zwecke umzubauen. Denn er fordert Bericht über die „verfertigung einiger gemacher in Unserer residenz zu Cöln an der Spree und enderung des großen saals daselbst“, für welche Arbeiten er „bereits fur (= vor) einen iahr die gelder . . . anweisen vnd auszahlen lassen“. de Chieze hatte seit dem Jahre 1666 die Oberleitung für die Befestigung Berlin-Cölns und war zugleich mit der Aufsicht über den Schloßbau beauftragt. Mit dem „großen saal“, den er umzugestalten hatte, kann nur der „Lange Saal“ Joachims II. im Schloßplatzflügel, der einzige Saal, den das Schloß damals hatte, gemeint sein. Daß dieser damals umgebaut wurde und zur „verfertigung einiger gemacher“ diente, erkennt man an den Teilungswänden, die sämtlich, wie schon oben hervorgehoben, stumpf, d. h. ohne Verband, den Frontmauern des Saales eingefügt sind und auch aus einem Ziegelmauerwerk bestehen, das später ist als das Joachimsche der Frontmauer. Durch diesen Umbau des Saales erhielt das Schloß eine Reihe wertvoller Räume in der Geschosshöhe der kurfürstlichen Wohnungen, gewiß dringend benötigt, besonders für die kurfürstlichen Kinder (des Großen Kurfürsten zweite Gemahlin gebar sechs Kinder) oder auch als Gastzimmer.

In welcher Weise die Teilung des Saales durch Wände erfolgte, darüber ist nichts bekannt. Es muß aber aus technischen Gründen angenommen werden, daß die eingezogenen Mauern auf die darunter befindlichen Quer- und Längsmauern aufgesetzt worden sind. Daher hat Schlüter später bei dem Umbau, wie er die Frontwände, die Balkenlage und Fensteröffnungen beibehielt, so auch hier die Teilungswände im allgemeinen unverändert bestehen lassen können. In dem Grundriß (Bild 104) sind diese Wände dementsprechend eingezeichnet.

Nachdem nun der einzige große Saal des Schloßes reinen Wohnzwecken hätte geopfert werden müssen, war ein Neubau dringende Forderung. Daß diese lange unerfüllt blieb, lag an des Kurfürsten kriegerischen Unternehmungen; erst nach dem Frieden von St. Germain konnte die Absicht des Saalbaus verwirklicht werden. Er erhielt seinen Platz zwischen dem von Linar erbauten Quergebäude und dem Lustgartenflügel, und zwar so, daß das obere Geschloß des Altanengebäudes abgebrochen und über sein Erdgeschloß der neue Saal aufgesetzt wurde. Die Lage dieses Saales war nicht gerade bequem, aber doch für die Einordnung in den Schloßbauplan glücklich und sparsam, da der Neubau nur unwesentliche

Änderungen im bisherigen Zustande des Schloßes nach sich zog. Der Zugang war vom Spreeflügel und damit von der Wohnung des Kurfürsten her in dem alten Zeughause des von Joachim II. erbauten Lustgartenflügels leicht herzustellen, da der Inhalt der Zeughäuser bereits bei dem Erweiterungsbau der kurfürstlichen Wohnung nach dem Marstallgebäude in der Breiten Straße übergeführt war. Dieser Zugang entspricht dem jetzigen sogenannten „Bunten Gang“.

Nicolai²⁵⁵ schreibt über den Saal: „Nach dem Frieden zu St. Germain genoß der Kurfürst die Früchte seiner glorreichen Feldzüge und beschloß, auch sein Schloß ansehnlich zu erweitern, wozu 1681 der Anfang gemacht ward. Das niedrige Quergebäude über den Küchen wurde erhöht; und der große mit korinthischen Wandsäulen gezierte Saal gebaut, worin jetzt das Hoftheater ist und welcher 1685 fertig ward“. Hierzu fügt Nicolai die Anmerkung: „Er ward seit 1694, als die 16 marmornen Statuen von Eggers, die auf dem jetzigen weißen Saal stehen, dahin gesetzt waren, der Alabasteraal auch der weiße Saal genennet“. Nicolai hat übersehen, daß vor dem Saalbau der Kurfürst Friedrich Wilhelm seine Wohnung erweitern ließ und daß damit schon im Jahre 1679 begonnen wurde; in den Jahren 1680 und 1681 waren bereits die Decken seiner Wohnräume fertig. Der Saal hat merkwürdigerweise den Namen Alabasteraal erhalten, obwohl in ihm nichts in Alabaster ausgeführt war. Er wird in den Quellen vorwiegend der „große Saal“ genannt, im *Thesaurus Brandenburgicus*²⁵⁶ „ingens Basilica“. Stridbeck nennt ihn den „Ehernen Saal“ (vgl. Bild 80) und Pöhlke²⁵⁷ spricht von dem „Neuen Saal im Schloß“, „in welchem die Kurfürsten von Alabaster standen“. Aus dieser Bemerkung geht hervor, daß man mit Alabaster auch damals Marmor bezeichnete. In Marmor war baulich nur der Fußbodenbelag des Saales ausgeführt, sonst war Kalkputz und Stuck an Decke und Wänden verwandt. Wahrscheinlich waren es allein die marmornen Standbilder der zwölf brandenburgischen Kurfürsten und der damals am meisten geschätzten vier Kaiser, Cæsars, Constantins des Großen, Karls des Großen und Rudolfs von Habsburg, die dem Saal seinen Namen eingebracht haben.

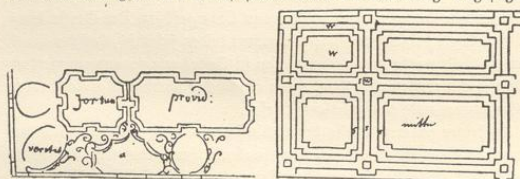
G. Galland²⁵⁸ äußert zu dem Alabasteraalbau einzelne Vermutungen, die er nicht mit Nachweisen belegt und auch nicht belegen konnte. So sagt er: „Seine Wände erhielten gleichfalls eine Bekleidung mit kostbarem weißen Steinmaterial“, wie die als Vorbild des Alabaster-saals dienenden „mit weißem Marmor ausgelegten Säle und Hallen“ des Amsterdamer Rathauses; oder er bemerkt, daß „große Massen des kostbaren Steinmaterials (des Marmors), aus weiter Ferne herbeigeschafft, den beiden holländischen Baumeistern (Nering und Smits) zur Verfügung standen“, ferner daß eine Vervollendung dieses Saales durch den Großen Kurfürsten nicht stattgefunden habe, der eine „höhenzollernsche Ruhmeshalle“ bauen wollte, und daß der Kurfürst Friedrich III. „sich nicht bemüht haben mag“, die Ausführung des Saales im Sinne seines Vaters zu verwirklichen, schon damals in Gedanken mit dem großen Umbau des Schloßes beschäftigt. Alle diese Behauptungen Gallands bleiben ohne Begründung und sind auch anfechtbar. Friedrich III. hat im Gegenteil alle von seinem Vater begonnenen Bauten am Schloß in dessen Sinne zu Ende geführt. Der Große Kurfürst drängte bei seinem langen, schweren Leiden sicherlich, daß der Saal fertiggestellt werde und noch von ihm in Benutzung genommen werden könnte. Ein reicherer Ausbau, wenn ein solcher überhaupt geplant war, wäre immer noch nachzuholen gewesen.

An keiner anderen Stelle des Schloßes als der gewählten hätte der Kurfürst Gelegenheit gehabt, den Saal mit dem geringsten Aufwand an Kosten in so stattlichen Abmessungen zu errichten. Die Grundrißmaße des Alabaster-saales, 32,25 m lang und 15,85 m breit, übertreffen die des jetzigen „Weißen Saales“ um 3,79 qm. Die lichte Höhe betrug 9,65 m und war damit nahezu den Höhen gleich, die Schlüter seinen Sälen, dem Ritteraal (9,77 m hoch), dem Elisabethaal (9,78 m hoch) und dem Schweizeraal (9,79 m hoch) gab. Das Äußere des großräumigen Saales wirkte am schlichtesten und schmucklosesten im ganzen Schloßbilde und bietet sich auch heute noch in gleicher Weise dem Auge des Beschauers dar. Fünf handtuchartige Fenster waren auf jeder

Längsseite in die glatten kalkgeputzten Wandflächen eingeschnitten, die Wände schloß ein schwächliches Hauptgesims ab, und über dem Ganzen saß ein flaches Satteldach. Die Bilder 80, 82 und 29 lassen das ursprüngliche Bild des Äußeren mit den fünf Fenstern des Saales erkennen, während Bild 67 den jetzigen Zustand mit den nur noch vorhandenen vier Fenstern darstellt. Das fünfte Fenster wurde abgeschnitten, als Cosander den mit Flachbogengiebel gekrönten An- oder Vorbau an den Lustgartenflügel anfügte, dessen oberen Teil Bild 67 ebenfalls sehen läßt.

Von dem Innern des Alabasterfaales gibt das Bild im Thesaurus Brandenburgicus eine Vorstellung, das die feierliche Verleihung des Hofenbandordens an den Kurfürsten Friedrich III. am 11. Juni 1690 darstellt (Bild 128). Im Theatrum Europaeum²⁵⁹ heißt es u. a. über diese Festlichkeit: „Am Ende des großen Saales war ein Baldachin für den König von England, mit dessen Wapen, und in eben der Linie zur Rechten, auf der Seite, dergleichen vor Se. Churfürstl. Durchl. nebst dem kurfürstlichen Wapen, aufgerichtet“. An der nordwestlichen Schmalwand sieht man auf dem Bilde die beiden Throne, rechts von dem Beschauer den kurfürstlichen Thron, auf dem der Kurfürst sitzt, während vor dem königlichen Thron der englische Sprecher steht, der im Namen seines Herrn, des Königs, spricht und später die Investitur vollzieht. In der Mitte zwischen den Thronen sind statt des kurfürstlichen Thrones, der hier sonst stand, Waffen, Fahnen und ein Schild aufgebaut, umgeben von drei schwebenden weiblichen Figuren. Auch von der stattlichen Ausdehnung des Saales gibt das Bild einen Eindruck. Fünf hohe Fenster durchbrechen jede der beiden Längsseiten in abwechselnder Anordnung mit je sechs Nischen, über denen sich je sechs halbkugelige kleinere Nischen befinden, eingerahmt von hohen, auf dem Saalboden stehenden Pilastern, die das reiche Gesims tragen, auf dem die Decke mit großer Hohlkehle ruht (vgl. Bild 129). In den zwölf Nischen der Längsseiten sieht man die marmornen Bildnisse der brandenburgischen Kurfürsten, einschließlich des Kurfürsten Friedrichs III., und in den zwei Nischen der Thronseite die Bildnisse von je zwei Kaisern. So wertvoll diese Darstellung des Saales ist, so reicht sie doch nicht aus, uns diesen in allen Einzelheiten zu vergegenwärtigen. Dazu müssen uns erst die Nachrichten über den Saal verhelfen, vor allem aber der glückliche Zufall, der einen Teil der Wandarchitektur bis heute noch an Ort und Stelle erhalten hat. Auf diese Weise ist es sogar möglich, die alte Erscheinung des Saalinnern maßrichtig wiederherzustellen.

Zunächst stützen wir uns auf die Skizzen und Bemerkungen in dem Reisehandbuch des Architekten Christoph Vögler²⁶⁰, der das erste Mal im September 1695 nach Berlin-Eöln kam und über den Saal schrieb: „Der Neue Saal im Schloß Berlin ist schön von gemälden al fresco, die Decke von Stuccho von Laub und einigen Kinderlein, der Saal hat vier doppelte Thüren, an seiten stehen pil. (= Pilaster) mit Nischen, in welchen die Kurfürsten von Alabaster stehen, wo man alle vier Thüren zugleich sehen kann, wird vor die oberste Stelle gehalten, darumb denn die Bilder in der Decke der Quere gestellet, dann auch der Churfürst nicht lange, sondern oval Tafel hält“. Dieser Beschreibung ist folgende Skizze der Deckeneinteilung und des Saalfußbodens mit der Erklärung* beigelegt:



17. TEILZEICHNUNGEN FÜR DECKE UND FUßBODEN DES ALABASTERSAALS

- * „in den 4 Feldern. die Künste als“
 „Arch. mit Vögler“
 „Pittur. mit des Churf. contref. des alten“
 „Fortif. mit Berlin“
 „Sculptura (a) mit des Churf. contref. des alten“
 „Der Grund der Decke braun, das Stuccho gelinde góß“
 „der fußboden schwarz und weiße marmel von quadri 18“□.“

Aus den Bemerkungen und der Skizze Vöglers ergibt sich:

1. Der Saal hatte vier Flügeltüren, die nur an den Schmalwänden sich befinden konnten; in dem Bilde sind die zwei Türen von der nordwestlichen Schmalwand durch die zu der besonderen Festlichkeit der Ordensverleihung hergerichteten Thronaufbauten verdeckt.

2. Die Decke war in Stuck gearbeitet und durch Stuckleisten und Akanthusranken mit Putten in fünfzehn Felder geteilt, von denen zwölf die Hohlkehle und drei größere die Mittelfläche der Decke füllten.

3. Die Felder der Hohlkehle enthielten al fresco-Malereien, von denen nur eine durch „veritas“ näher bezeichnet ist; im ganzen waren die Künste dargestellt, und zwar Plastik und Malerei, außerdem zwei Bildnisse des Großen Kurfürsten, das eine gemalt, das andere als Relief. Von den drei Bildern der Mittelfelder tragen nur zwei die Weischriften „fortuna“ und „providencia“. Die ganze Deckengestaltung ist als großzügige Verherrlichung des Großen Kurfürsten gedacht. Andere Einzelheiten über das Innere des Alabasterfaales bringt noch der Oberzeremonienmeister von Besser in der Schilderung²⁶¹ des Festes, das der Kurfürst Friedrich III. zur Feier des „Weilagers“ seiner einzigen Tochter Luise Dorothee Sophie mit dem Erbprinzen Friedrich von Hessen-Kassel im Jahre 1700 in dem Alabasterfaal veranstaltete. Hier erfahren wir, daß in dem Saal an seiner südöstlichen Schmalwand zwischen den beiden Türen, also dem kurfürstlichen Thron gegenüber, ein Kamin war, wohl mit einem Spiegel oder dem Bilde des Großen Kurfürsten darüber. Dann spricht der Bericht von einer „ganz neuen Galerie, durch welche man in den Saal gehen muß“ und in der bei der Festlichkeit „die Gardes du Corps und die Schweizer auf beiden Seiten im Gewehr aufgestellt“ waren. Das Schloß befand sich damals 1700 im Umbau durch Schlüter, jedoch war bereits der Lustgartenflügel auf den alten Mauern des von Joachim II. errichteten Gebäudes aufgeführt. Die „ganz neue Galerie“ ist zweifellos der jetzt sogenannte „Bunte Gang“ im ersten Stockwerk des Flügels, auf dem die kurfürstlichen Herrschaften und auch die geladenen Gäste zum Alabasterfaal gingen, um ihn durch die Türen der nordwestlichen Schmalwand zu betreten. Ein „sehr breiter Thron“ war für dieses Fest vor und über dem Kamin hergerichtet „mit Carmesin-Sammeten Himmel“, „drei Stufen hoch“. Der Festzug hatte sich also durch den ganzen Saal zu bewegen bis zu diesem Thron, auf dem der Kurfürst und seine Gemahlin Platz nahmen und „vor dem ein Tisch für den Prediger und vor dem Tisch ein Brautschemel hingesezt“ war. Nach der Trauung verließen die Herrschaften auf demselben Wege den Saal, und es wurde die Festtafel in ihm bereitet, der dann zum Schluß des Festes „der Braut-Tanz mit brennenden Jackeln“ folgte. Diese Hochzeitsfeier war das bedeutendste Fest, das der Alabasterfaal sah.

Später hat den Saal manches Schicksal getroffen. Von Cosander, wie erwähnt, um ein Fenster und eine Nische mit den sie einrahmenden drei Pilastern verkürzt, wurde er von Friedrich dem Großen zum Theater bestimmt. Schließlich wurde er zum Vorratsraum für Möbel, Bilder und sonstige Einrichtungsgegenstände umgebaut. Dazu teilte man ihn in der Höhe durch eine Balkenlage und schuf im oberen Teil einen Gang, auf dem die königlichen Herrschaften von dem Schloßplatzflügel durch das Quergebäude in die Festräume gelangen konnten, den sogenannten Bilderbodengang. Bei diesen vielen und durchgreifenden Veränderungen ist es als ein großer Glücksfall anzusehen, daß von der Ausgestaltung der Wand so viel erhalten blieb, wie man braucht, um eine maßrichtige Wiederherstellung des Saalinnern anzufertigen. Das Bild 129 zeigt die Aufnahme des gefundenen Teiles der Saalwand: die Pilaster gepußt, die Basis in Sandstein und die Kapitelle in Stuck, zwischen ihnen die hohen Nischen für die Aufstellung der Bildwerke der Kurfürsten und Kaiser und die darüber befindlichen halbkugelige Nischenvertiefungen mit ihren Stuckumrahmungen und Verzierungen, und auf dieser Pilasterstellung das reiche Stuck-Hauptgesims. Von der Teilung der Decke ist nichts erhalten, auch keine Spur der Malereien. Jedoch konnte die Höhenlage der Decke, sowie die Form der Hohlkehle und die Oberkante des Saalfußbodens genau festgestellt werden. Es fehlen in diesem Rest nur die Kragsteine aus Sandstein, bis auf ihre in der Wand ein-

gebundenen Endstücke, die zur Aufstellung der Bildwerke bei der unzureichenden Tiefe der Nischen notwendig waren. Die Bilder 130 bis 132 und 139 zeigen den Alabasteraal in seiner Wiederherstellung; von ihnen ist das Bild 139, die perspektivische Ansicht des Innern, genau nach dem Bilde im *Thesaurus Brandenburgicus* angefertigt. In allen Zeichnungen sind, abgesehen von ganz unwesentlichen Einzelheiten, nur die Alkanthusranken und die Andeutung der Bilder in der Teilung von Decke und Hohlkehle unsichere Zutaten. In der Grundrisszeichnung (Bild 130) ist die Verkürzung des Saales, die infolge des Esanderschen Anbaus in den Jahren 1707 ff. nötig wurde, angegeben und zugleich die Änderung der Schloßkapelle (Kapitelsaal), von der Mauer BC ist bei Gelegenheit von Arbeiten an der Wasserzuleitung das Fundament gefunden worden, und die Mauer CD, die Hoffrontmauer des Lustgartenflügels, ist, wie sich durch eine Untersuchung herausstellte, um die Vorlage der Nischentiefe nach dem Saale zu verstärkt worden (vgl. hierzu den Grundriß zum Aufsatz des Verfassers „Der Festsaal des Großen Kurfürsten“ im *Hohenzollern-Jahrbuch* 1897 S. 152).

Des Saales höchster Schmuck, den keine Nachricht ausdrücklich zu betonen vergißt, waren die sechzehn Bildwerke der zwölf Kurfürsten und vier Kaiser. Sie sind alle erhalten, lebensgroße Standbilder von derber und fecker dekorativer Auffassung und Kraft, wenn auch oft theatralisch in der Bewegung. Ihr Schöpfer war der holländische Bildhauer Bartholomäus Eggers, zum mindesten wurden sie unter seinem Einfluß gefertigt. Im Jahre 1687 waren elf Kurfürsten-Bilder fertig. In diesem Jahre kam Eggers nach Berlin-Eöln, was urkundlich erwiesen ist. Als der Kurfürst während der Anwesenheit Eggers am 9. Mai 1688 starb, richtete dieser ein Gesuch an den Minister von Dandelsmann, in dem er „erinnert“ und zugleich bittet, ihm die Bildwerke des Kurfürsten Friedrichs III. und der vier Kaiser „anzuverbinden“ für eine Vergütung von je 700 Rthl. Da Eggers den Minister „erinnert“, ist deutlich, daß die vier Kaiser bereits vom Großen Kurfürsten an Eggers in Auftrag gegeben waren, auch wohl zu demselben Preise, der für die elf Bildwerke vereinbart war. Nach dem Regierungswechsel hielt es Eggers für angebracht, seine Bitte vorzutragen, und erreichte, daß der Vertrag mit ihm geschlossen am 13. Juli 1688 abgeschlossen wurde (vgl. Bild 140 und 141 als Beispiele der Standbilder). Im Jahre 1728 kamen die sechzehn Bildwerke in den durch König Friedrich Wilhelm I. im „neuen Schloß“ ausgebauten „Weißen Saal“ zur Aufstellung, wieder an den Längsseiten, aber nicht in Nischen, sondern vor der Wand, acht auf jeder Seite in gleicher Anordnung wie im Alabasteraal. Die Entwürfe erhielten die vier Kaiser. Bei dem Umbau des Weißen Saales durch König Friedrich Wilhelm IV. im Jahre 1844 wurden die zwölf Kurfürsten auf den Marmorsäulen der beiden Quervände des Saales in Höhe der Brüstung der beiden Logen der Schmalseiten aufgestellt, je sechs auf jeder Seite, und die vier Kaiser auf der Brüstung der Loge in der Weißen Saal-Treppe. Schließlich sind infolge des abermaligen Umbaus des Weißen Saales in den Jahren 1892 ff. die Eggerschen Bildwerke getrennt und im Schloß verteilt worden; vier Kurfürsten kamen auf die Wendeltreppe und acht auf die Podeste der Weißen Saal-Treppe, die vier Kaiser in die unter dem Weißen Saal liegenden Wohnungen, je zwei in die „Wilhelmsche“ und die „Mecklenburgische Wohnung“. Der neue Weiße Saal Kaiser Wilhelms II. wurde, bei einer Wandgestaltung ähnlich der des Alabasteraals, mit den Bildnissen der preussischen Könige und des Großen Kurfürsten, die auch in Nischen zwischen Pilastern aufgestellt wurden, geschmückt. So fand der Baugedanke des Alabasteraals im neuen Weißen Saal gewissermaßen seine Wiederholung.

Bei dem Umbau des Weißen Saales durch König Friedrich Wilhelm IV. wurden auch sechs Reliefs in Gips, die man bis dahin in einem dunklen Raum an der Weißen Saal-Treppe unter der Kapelle aufbewahrte, an den Wänden des oberen mit dem Weißen Saal engstens zusammenhängenden Raumes dieser Treppe angebracht. Galland²⁶³ vermutet mit Recht, daß die Reliefs, holländische Arbeiten aus der Zeit des Großen Kurfürsten, für den Alabasteraal bestimmt waren und daß ihre Verwendung zum Schmuck der Weißen Saal-Treppe nicht zufällig

war, sondern aus einem inneren Zusammenhange und aus Pietät heraus geschah. Für diese Annahmen spricht vor allem, daß die sechs Reliefs sich ohne Zwang in die Architektur des Alabasteraals einordnen und in ihren Mäßen sich vortrefflich in den dazu offenen Stellen über den vier Türen sowie über dem Thron und Kamin an den beiden Quervänden anbringen lassen (vgl. das Bild 132), und daß diese zweifellos zusammengehörigen Reliefs ihrem Inhalt nach den sinnvollen monumentalen Bildschmuck des Saales vervollständigen und ergänzen, und zwar mit besonderem Bezug auf den Großen Kurfürsten. Denn sie stellen die Tätigkeit eines nach siegreichen Kämpfen heimgekehrten Fürsten dar, der die Segnungen des Friedens seinem Volke in Einrichtungen der Wohlfahrt, in Pflege und Schutz der Religion, der Künste und Wissenschaften bereitet, und führen so bildlich vor Augen, was das Land tatsächlich der weitblickenden Fürsorge seines großen Fürsten verdankte (vgl. die Bilder 133 bis 138). Die Reliefs sind der damaligen Zeit gemäß in antiker Auffassung gestaltet, nur eins (Bild 133) zeigt die Figuren in mittelalterlicher Gewandung, da ja hier der Fürst als Träger der christlichen Religion erscheint und somit eine antifikierende Darstellung sinnwidrig wäre. In den eroberten Ebländen steht der Markgraf vor der Karte, auf der die Städte Lüneburg, Magdeburg, Halberstadt, Brandenburg verzeichnet sind, hinter und neben ihm sein Gefolge, ein Krieger hält schützend oder drohend seinen Speer vor, ein Mönch mit einem Zirkel und ein älterer Mann mit Buch und Urkunde weisen erklärend auf die Karte. Das Relief auf Bild 134 stellt den heimgekehrten Fürsten im Genuß des erlängten Friedens ohne kriegerische Ausrüstung dar, sitzend in der Halle seiner Ahnen, wie er die Trophäen in die Reihe derer seiner Vorfahren einordnen läßt, hinter ihm zwei Frauen, Sinnbilder des Friedens, die eine einen Palmenzweig und Stab oder Schaft einer Lanze in den Händen haltend, die andere, vielleicht Minerva, im Begriff, den Helm abzunehmen. In Bild 135 sehen wir das Relief, auf dem der Fürst das Land verteilt, den Besitz, Ackerbau und Viehzucht ordnet. Sich stützend auf eine Tafel, die mit einem Stadtplan (Magdeburg?) bedeckt ist, scheint er den Männern vor ihm Weisungen zu erteilen. Von diesen entnimmt der jüngere dem mit Ochsen bespannten Wagen Samen, um ihn auszuwerfen, hinter ihm ist ein Jüngling beschäftigt, Landgrenzen abzustecken, ein Zug Tauben schwebt in der Luft, und links im Hintergrunde treibt ein Hirt Rinder. — Handel und Verkehr, Wasser-, Wege- und Brückenbau veranschaulicht das Relief des Bildes 136. Des Fürsten Hand ruht auf den vereinten Händen eines Flügels und einer Frau, die durch die Beigabe des Rades den Verkehr versinnbildlicht, sie weist auf eine große Brückenanlage im Hintergrunde hin; links ist man mit Erdbau (Kanalbau, Uferregulierung, Wegebau) beschäftigt. Zwei Frauen stellen noch ergänzend Handel und Wandel dar. Die zwei letzten Reliefs sind den Künsten und Wissenschaften gewidmet. Auf Bild 137 wird die Plastik und Baukunst verherrlicht. Dem sitzenden Fürsten wird von dem Architekten ein Bauplan vorgelegt, vielleicht die Ansicht des Zeughauses nach dem Entwurf von Blondel, der zur Zeit des Großen Kurfürsten als Gesandter Frankreichs zweimal in Berlin war. Wüsten, Reliefs, bauliche Schmuckstücke liegen in reichlicher Menge im Vordergrunde. Auf Bild 138 sieht man die Pflege der Wissenschaft, besonders der Archäologie und aller Musenfunkst. Bildnisnischen im Hintergrunde tragen die Inschriften Cl (Clio) und Calliope, davor meistelt ein Bildhauer über dem Relief des Hercules mit den Mufen die Inschrift Herculi Musarum. Auf dem Reliefstein wird eine Prachtvase aufgestellt, und an ihn lehnt sich ein Gelehrter mit einem Buch in der Hand (Vegers *Thesaurus Brandenburgicus*? oder v. Pufendorfs *Geschichte des Großen Kurfürsten*?). Außerdem werden verschiedene Gegenstände der Kleinkunst dem Fürsten zur Beschäftigung zugetragen.

Cornelius Gurlitt²⁶⁴ erklärt die Reliefs anders. Er hält sie für Arbeiten Schlüters und nicht holländischen Ursprungs. Da Schlüter erst 1694 nach Berlin-Eöln kam, so folgert er, daß sich der Inhalt der Reliefs „zum Teil“ auf den Kurfürsten Friedrich III. bezieht. Die sechs Reliefs gehören aber unbedingt zusammen und sollten nur den Großen Kurfürsten verherrlichen. Man kann nicht glauben, daß der Kurfürst

Friedrich III., der seinen großen Vater aufs höchste verehrte, es für an gebracht hielt, in dem Mafafierfaal, der großartigsten architektonischen Leistung seines Vaters, sich, der erst kürzere Zeit regierte, neben diesem besonders hervorzuheben. Auch die Annahme Gurlitts, daß die Reliefs vielleicht zu denen gehören, die Schlüter für die hohe Attika des Zeughauses entwarf, ist nach den Maßen, die sich aus der alten Zeichnung der Zeughausfront (Bild 142) ergeben, nicht möglich. Diese Zeichnung stellt zweifellos den Entwurf Schlüters für die hohe, reliefgeschmückte Attika dar, die er nachweislich der Blondelschen Front hinzugefügt hat; de Wobt ersetzte sie später durch die niedrige Valustrade. Die kleinsten Reliefs der Schlüterschen Attika sind nach dieser Zeichnung 3,14 m lang und 1,88 m hoch, während die sechs Reliefs nur eine Länge von 2 m und eine Höhe von 1,35 m haben.

Der Umbau des Weißen Saales durch Kaiser Wilhelm II. 1892ff. verursachte, daß die Reliefs aus der Weißen Saaltreppe entfernt wurden. Sie sind aber als geschichtlich wertvolle Kunstwerke dem Schloß erhalten geblieben, da sie im Jahre 1902 bei der Veränderung des inneren Ausbaus der Marmortreppe in deren oberen Endraum als Schmuck der Wände Verwendung fanden.

Daß vorstehend die Reliefs richtig gedeutet wurden, darin kann noch folgendes bestärken. Galland²⁶⁵ veröffentlicht ein Schreiben der kurfürstlichen Kanzlei nach Amsterdam vom 5. Juni 1680, worin es heißt: „Se. Churfürstl. Durchlaucht etc. remittiren dieses an den Raht undt Geh. Cämmerner Hauptmann Sigismundt Hyderkampff Obst. befehlend, dem Bildhauer Bartholomäus Eggers zu Amsterdam wegen Verfertigung der hierauf erwähnten Marmorsteinernen Bilder diese hier in drey gedachten Terminen, als auf Jeden 866 Thlr. 16 Gr., so wie Sie specificirt an gutem Reichs- oder holländischem Gelde gegen seine Quittung auszusahlen. Vierhundert Rthlr. aber, so ihm, Eggers, auf abschlag des ersten Termins gezahlet zu decortiren, sich aber auch Vorher erkundigen, ob Eggers auch dem Contract ein genüge thut“. Der Contract mit Eggers ist bisher nicht aufgefunden. „Marmorsteinerne Bilder“ sind Reliefs, und es liegt nahe — schon der Zeit des Auftrags nach — daß diese für den Ausbau des Mafafierfaales bestellt waren und mit den sechs oben besprochenen Reliefs gleichzusetzen sind. Hiernach kann man annehmen, daß der Große Kurfürst wohl die Absicht hatte, den Saal in Marmor auszubauen, daß er aber, wie die vorhandenen Gipsreliefs und das Innere des Saales beweisen, wahrscheinlich wegen der großen Kosten, davon Abstand genommen hat und sich von dem Bildhauer Eggers nur die Gipsabgüsse der Modelle übersenden ließ. Auch ein Vergleich der Standbilder der zwölf Kurfürsten und vier Kaiser mit den Reliefs läßt Eggers als ihren Schöpfer erkennen.

Das hohe Lied, das in dem Schmuck des Mafafierfaales dem Ruhm des glorreichen Fürsten gesungen wird, ist weit wertvoller als der Panegyrikus, der in der Widmung des zweiten Teiles der „Teutschen Akademie“ 1679 an den Großen Kurfürsten mit auffallendem Überschwang von Joachim von Sandrart gerichtet wird²⁷⁴. Leider ist von der reichen architektonischen Ausgestaltung des Saales nichts weiter erhalten geblieben, als was im Bild 129 dargestellt ist.

Der Mafafierfaal verlor seine Bedeutung schon, als der Ritterfaal 1706 fertiggestellt war, und noch mehr, als er durch den Anbau Cosanders um eine Achse verkürzt und damit verstümmelt wurde. Der darnach noch vorhandene Raum des Saales ist vor kurzem zu einem Probensaal der Staatstheater umgebaut worden; die erhaltene Pilasterarchitektur (Bild 129) ist dabei für die Wandgestaltung benutzt worden.

DER ZWEIFESCHOSSIGE BOGENGANG IM SCHLOSSHOF

Dieser Bogengang im jetzigen Kleinen Schloßhof, in der Südostecke zwischen den Treppentürmen vor dem Spreesflügel und dem Schloßplatzflügel (vgl. Bild 39), ist das letzte Bauunternehmen, das der Große Kurfürst am Schloß beabsichtigte und auch auszuführen begann. Über diesen Bau erfahren wir von Veger im Thesaurus Brandenburgicus²⁶⁷ mehrere Einzelheiten. Während die beiden Kunstfreunde Doludorus und Archaeophilus sich über das kurfürstliche Schloß unterhalten, loben sie besonders den Schloßbau Joachims II., wobei

sie auch rühmend die novae additiones (die neuen Zusatzbauten) erwähnen, durch die einige der nachfolgenden Kurfürsten das Schloß erweitert und verschönert haben. Danach fährt Doludorus mit folgenden Worten fort (auf deutsch): „Groß, wie in allem, ist auch hierin der Ruhm des hochseligen Friedrich Wilhelms, wenn es erlaubt ist, ohne Verdacht der Schmeichelei die Wahrheit kundzutun! Groß ist der Ruhm Friedrichs III., unter dessen Schutz wir glücklich leben. Denn dessen Werke sind jene hohen Bogensstellungen, die sich in übereinander geordneten Reihen steinerne Bögen nach dem Fluß hin erheben. Von ihm stammen jene erhabenen Säulenreihen, die der innere Hof zeigt, so daß offensichtlich der ruhmreiche Fürst seinem Urhahnen nicht nur zu folgen, sondern auch ihm nachzueifern scheint“.

Die Worte Vegers könnten zu der Meinung führen, daß der Bau des Verbindungsganges längs der Spree wie auch der Bau des zweigeschossigen Bogenganges im Kleinen Schloßhof Werke sind, die der Kurfürst Friedrich III. vorgehabt und errichtet hat. Das wäre jedoch ein Fehlschluß, zunächst mit Sicherheit für den Bau des Verbindungsganges. Diesen hat Johann Stridbeck in seiner Ansicht des Schloßes von der Burgstraße aus bereits im Jahre 1690 gezeichnet; der Bau war also damals fertiggestellt und muß daher vor dem Tode des Großen Kurfürsten nicht nur geplant, sondern auch begonnen worden sein. Denn es ist ausgeschlossen, daß die Ausführung dieses beträchtlichen Bauwerks bei höchster Berechnung der Bauzeit von Mitte 1688 bis Mitte 1690 mit zwei dazwischenliegenden Wintern, also in knapp 1 1/2 Jahren, mit der zeitraubenden Pfahlgründung dicht am Spreeufer damals hätte geleistet werden können. Auch die Überlieferung macht das unwahrscheinlich. Nicolai behauptet zwar, freilich ohne jeden Beweis, daß die „den großen Hinterhof (= den jetzigen Eishof) umschließenden Gebäude nach der Spreeseite“, also der Erweiterungsbau der Wohnung des Kurfürsten und der Verbindungsgang, zugleich mit dem Mafafierfaal angefangen worden seien. Wenn das aber zutreffend wäre, so müßte man annehmen, daß der Große Kurfürst den Verbindungsgang bis unter Dach fertiggestellt habe und von dem Kurfürsten Friedrich III. nur der Ausbau der Galerie herrühre, es sei denn, daß der Große Kurfürst den begonnenen Bau unterbrochen und längere Zeit liegen gelassen hätte, was sehr unwirtschaftlich gewesen wäre. Schon die großen Kosten, die eine gleichzeitige Ausführung der drei Bauten oder auch schon der gleichzeitige Beginn derselben verursacht hätte, lassen Nicolais Angabe als unhaltbar erscheinen, da der Kurfürst bekanntlich in Anordnung von Bauten bei seiner steten Sparsamkeit die größte Vorsicht übte. Daß er es andererseits bei seinem immer stärker auftretenden Stillsitzen mit den von ihm geplanten Bauausführungen eilig hatte, ist verständlich, hatte er doch gewiß den lebhaften Wunsch, auch für das Schloß Weibendes zu schaffen.

Es ist erstaunlich, wie rege des Großen Kurfürsten Baulust sich seit dem Jahre 1679 betätigte und in kurzem Zeitraum eine große Reihe von Bauunternehmungen vollendete. Zuerst erweiterte er seine Wohnung, wie aus der Zeitangabe der Deckengemälde in ihr hervorgeht. Dann drängte er besonders auf den Bau des Mafafierfaales, denn seit der Umwandlung des Joachimsaals im Schloßplatzflügel zu Wohnzimmern im Jahre 1669 fehlte dem Schloß ein Fest- und Empfangssaal. Nach dessen Vollendung im Jahre 1685 baute der Kurfürst im Lustgarten das Pomeranzenhaus 1685 und die Bibliothek 1687, am Schloß den Verbindungsgang längs der Spree und schließlich den doppelten Bogengang im Schloßhof.

Der zweigeschossige Bogengang sollte den von dem Kurfürsten Joachim II. geschaffenen, vielgerühmten „hangenden Gang“ ersetzen, dessen Geländer die Brustbilder der deutschen Fürsten schmückte, und der in Höhe des zweiten Stockwerks des Spreesflügels lag; dieser war 1688 nicht mehr vorhanden, sondern bereits abgebrochen. Denn der Stadtplan von Bernhard Schultze aus dem Jahre 1688 enthält ihn nicht (vgl. Bild 29). Oben haben wir von dem zweifachen Mißgeschick gehört, das dieser Gang erfahren haben soll:

1. soll das Haupt von dem Bildnis des Kurfürsten Moritz von Sachsen 1553 „vom gang hinab in den hof gefallen“ sein (vgl. S. 28). Da die Bildnisse Reliefs, und zwar Brustbilder, an der äußeren Seite

der Steinbrüstung des Ganges waren, so ist ausgeschlossen, daß sich nur der Kopf aus dem Relief gelöst haben und hinab in den Hof gefallen sein sollte; gewiß ist ein Teil der Brüstung mit abgestürzt.

2. ist nach Angelus' Annalen 1583 „vom Sturmwind ein Theil des steinernen Ganges auf welchem die geistlichen Kurfürsten ausgehauen gewesen umgeworfen worden“. Zwar ließ der Kurfürst Johann Georg diese Beschädigung wieder in Ordnung bringen, jedoch scheint der Zustand des Ganges nicht gut gewesen zu sein.

Durch die bauliche Vernachlässigung des Schlosses während des dreißigjährigen Krieges wurde er gewiß noch ausbesserungsbedürftiger und schließlich so baufällig, daß er abgebrochen werden mußte. Das geschah bereits schon vor dem Jahre 1650/52, denn der Stadtplan Memhardts enthält den Gang nicht mehr. Ferner heißt es in einem Schreiben des Großen Kurfürsten an Tornow aus Königsberg vom 16. August 1657²⁶⁸: „Alsbereit unfer Schloßgang vor der Ambs-Cammer dafelbst ganz schadhafft und bawfällig ist, So wollet Ihr die anstalt thun, daß solcher hinwieder erbawet und dazu die von dem Dbergange erbrochenen und albe vorhandenen Steine und werckstücke gebrauchet werden mögen“. Die Amtskammer lag vermutlich im Erdgeschoß des Schloßplatzflügels und vielleicht auch in einem Teil des Spreßflügels; also da, wo später das Hofmarschallamt seine Geschäftsräume hatte. An beiden Stellen ließ bereits der Kurfürst Joachim Friedrich einen „Schloßgang“ vorbauen (vgl. S. 52). Ein Vermerk auf dem Umrissplan für die Zeit dieses Kurfürsten Bild 78 gibt die wahrscheinliche Lage der „Ambs-Cammer“ an. Der Dbergang kann nur der durch Konsolen gestützte „freihangende“ Gang aus der Zeit des Kurfürsten Joachims II. sein, da sonst nirgends am Schloß ein Dbergang vorhanden war, der aus Werkstücken (Sandstein) bestand.

Als Ersatz für diesen im Verkehr des Schlosses unentbehrlichen Gang plante der Große Kurfürst den Bau der zweigeschoßigen Vogenstellung, nunmehr aber so, daß für zwei Geschoße, das erste und zweite Stockwerk, ein äußerer Laufgang geschaffen wurde. Er begann ihn auch auszuführen; denn schon im Jahre 1650 konnte Johann Stridbeck das errichtete Bauwerk in einer Aquarelle (Bild 39) darstellen. Hier haben wir das einzige Bild von dem Vogenang. Die oberen Bögen, das Hauptgesims und die Brüstung des Ganges vor dem zweiten Stockwerk wurden getragen von einer Reihe mächtiger Säulen (sublimis illi Columnarum nexus), nicht von Pilastern, wie Dohme²⁶⁹ annimmt, der auch unbegründeterweise den Vogenbau im Schloßhof als ein Werk von Kaspar Theiß ansieht. Die Säulen waren von Oberkante Pflaster des Schloßhofes bis Oberkante Kapitell 11,40 m hoch. In diese Säulenordnung war eine zweite Vogenstellung eingesetzt, die die Brüstung des Ganges vor dem ersten Stockwerk unterstützte. Das Ganze war in Werksteinen ausgeführt; die Fußböden der Gänge wurden von Gewölben getragen, die in Mauerwerk hergestellt waren. Dieser stattliche und umfangreiche Werksteinbau war also 1650 fertig; das Gründungsmauerwerk war vorzüglich ausgeführt; es waren dazu dem Befehl des Großen Kurfürsten entsprechend „die von dem Dbergange erbrochenen und albe vorhandenen Steine und werckstücke gebraucht“ worden.

Als Urheber den Kurfürsten Friedrich III. anzusehen, wie es Veger tut, ist ganz ausgeschlossen. Ebenso wie bei dem Verbindungsgang hätten auch hier (innerhalb 1688—1690) nur knapp 1 1/2 Jahre Bauzeit zur Verfügung gestanden; Entwurf, Vorarbeiten und Ausführung erforderten für die großzügige Architektur der Vogenstellungen ganz besondere Sorgfalt. Dazu kam die zeitraubende Beschaffung der großen Menge Sandsteinmaterials und seine Bearbeitung, die auf der Baustelle stattfand. Das in damaliger Zeit so schnell zu leisten, war unmöglich, besonders, wenn infolge des Regierungsantritts des Kurfürsten Friedrichs III. sich auch noch ganz von selbst Verzögerungen ergeben mußten, ehe ein solcher Neubau geplant und ausgeführt werden konnte. Denn gewiß beschäftigten den Kurfürsten in den ersten Monaten wesentlich abweichende Gedanken und Sorgen. Ein anderes war es, das von seinem Vater begonnene Werk tatkräftig fortsetzen zu lassen, wie weit es auch von dem Großen Kurfürsten gefördert sein mochte. Ferner muß man

beachten, daß der Kurfürst schon sehr früh an die Erhöhung seiner Würde durch den Königstitel dachte und schon im Jahre 1693 in einer eigenhändigen Niederschrift seinen Räten die Erreichung seiner ehrgeizigen Bestrebungen als die wichtigste und notwendigste politische Aufgabe bezeichnete. Bei dieser politischen Inanspruchnahme des Fürsten ist es unwahrscheinlich, daß er Gedanken für Planung eines so stattlichen und aufwendigen Neubaus, wie es die doppelte Vogenstellung im Schloßhof war, gehabt hätte, zumal er im Streben nach der Königskrone Baupläne vor allem in bezug auf ein prächtiges Königsschloß hegen mochte.

Der zweigeschoßige Vogenang wurde wenige Jahre nach seiner Entstehung wieder beseitigt und in anderer Form nach Schlüters Entwurf aufgerichtet. Die großen wertvollen Säulen verwandte Schlüter bei den drei Portalbauten im Schloßhof, wie später nachgewiesen werden wird. Nicolai erwähnt den Bau überhaupt nicht. Er lernte die Stridbecksche Aquarelle erst nach der letzten Ausgabe seines Werkes kennen und hätte, wie er selbst ausspricht²⁷⁰, manches in der Baugeschichte des Schlosses anders beschrieben, wenn er sie gekannt.

DIE „CAPELLE“ DER KURFÜRSTIN LUISE HENRIETTE

Zeitlich die früheste, aber weniger bedeutende Bauunternehmung des Großen Kurfürsten am Schloß ist die Erweiterung der Wohnung seiner Gemahlin Luise Henriette durch einen Raum (9 in Bild 104). Um diesen zu gewinnen, ließ der Kurfürst einen Anbau im Kapellenhof errichten, der sich zur Seite des Grünen Hutes an die Hinterfront des Hauses der Herzogin anlehnt; ganz schlicht im Äußeren und im Inneren der unteren Geschoße, nur der Raum 9 in Höhe der Wohnung der Kurfürstin erhielt eine reiche, bemerkenswerte Ausgestaltung. Freilich bekamen auch die unteren Geschoße des Hauses der Herzogin durch den Anbau eine erwünschte Erweiterung. In den alten Schloßplänen aus dem Jahre 1794 ist der Raum 9 „Capelle“ und in späterer Zeit auch „Alte Capelle“ bezeichnet. Wann dieser Anbau ausgeführt wurde, ist nicht urkundlich nachzuweisen. Aus den Formen der Ausgestaltung der „Capelle“ geht jedoch zweifellos hervor, daß sie der Zeit des Großen Kurfürsten angehört. Eht holländisch-barock, stehen sie der Außenarchitektur des Lusthauses im Lustgarten so nahe, daß dieser Bau, wie das Lusthaus, als eine Arbeit Memhardts anzusprechen ist.

Die Kurfürstin Luise Henriette, die im April 1650 aus dem Westen nach Berlin-Eöln übersiedelte, war eine sehr fromme Frau, aufrichtig ergeben dem reformierten Bekenntnis, aber auch von großer Duldsamkeit gegen die Anhänger des lutherischen Bekenntnisses. Sie war es, die den Kurfürsten stets unterstützte in seinen Bemühungen, die üblen Streitigkeiten zwischen Reformierten und Lutheranern zu beseitigen; sie war es auch, die den Kurfürsten gegen den gottbegnadeten Lieberdichter, Paul Gerhardt, seit 1657 Diaconus von St. Nikolai in Berlin, milder stimmte. Die Kurfürstin pflegte gern und fortgesetzt Gespräche mit dem Hofprediger Stosch über religiöse Fragen jeder Art zu führen. Ihr Morgens- und Abendgebet hat Kirchner²⁷¹ im Wortlaut veröffentlicht; sie ersuchte darin für sich, für ihren Gemahl und für ihre Kinder den Segen Gottes, wie Kirchner hinzufügt, „in stillem Kämmerlein“. Der Buchdrucker Runge²⁷² hat in seinem Gesangbuch, das er mit dem Musikdirektor und Kantor Crüger 1653 herausgab, vier Lieder, die ihm als Lieder der Kurfürstin Luise Henriette von dem Oberhofmeister Otto von Schwerin eingehändigt waren, aufgenommen; darunter die Lieder „Jesus, meine Zuversicht...“ und „Gott, der Reichtum deiner Güte, dem ich alles schuldig bin“. Nach der dem Buche vorgelegten „Dedication“ ist die Urheberschaft der Kurfürstin für die vier Gesangbuchlieder nicht zu bezweifeln. Bei so tiefer Frömmigkeit lag der Wunsch der Kurfürstin nach einer besonderen Bettkammer nahe. Vielleicht hat auch der Kurfürst aus eigenem Antriebe den religiösen Neigungen seiner Gemahlin zu entsprechen gesucht, indem er den Anbau an ihre Wohnung vornehmen ließ. Dieser wird zu den ersten Aufträgen gehören, die Memhardt erhielt, als er 1650 nach Berlin-Eöln kam.

Der Raum der „Capelle“ war von der Außenwelt ganz abgeschlossen. Sie hatte kein Fenster; ein Oberlicht, das ein Laternenaufbau mit seitlichen Fenstern milde einführte, erhellte sie. Mit ihrem noch heute fast

unverfälschten Ausbau (Bild 143) zog der Barockstil in das Schloß ein. Eine Pfeilerstellung oder kapitellose Pilaster, je zwei Pfeiler in der Mitte jeder Wand, deren Vorderflächen durch je drei mit Perlenreihen eingefasste, vertiefte Felder belegt sind, und in den Ecken je zwei halbe Pfeiler, in ihrem Zusammenschluß mit einem Obstgehänge verziert, tragen das schwere Gesims, das über den Pfeilern verkröpft ist. Auf dem Gesims lagert eine mächtige Hohlkehle oder vielmehr ein Gewölbe, das einer Mulde ähnlich, sich bis zu der viereckigen Oberlichtöffnung erhebt, dort wiederum mit einem schweren Gesims abgeschlossen ist und auf hohem Fries den Aufbau der Oberlichtlaterne stützt. Auf jeder Seite ist die Hohlkehle in der Mitte, der Pfeilerstellung entsprechend, mit einer Stuckkappe versehen. Sämtliche Flächen sind mit Rankenwerk, Laub- und Obstgehängen reich geschmückt. Alles dies in derber Form und starkem Relief, daher wenig passend für die Kleinheit des Raumes, der nur 4,80 m zu 5,60 m im Geviert groß ist. Zwischen den Pfeilerpaaren auf jeder Wand sind am oberen Wandteil flache Kollwerke, reich verziert, angebracht, die in ovaler Umrahmung Bildnisse oranischer Prinzen und Prinzessinnen, Geschwister der Kurfürstin Luise Henriette, enthalten. Am unteren Wandteil befindet sich ein Gesims mit Rankenfries auf einer viereckigen gegliederten Einfassung, eine Anordnung, die dem Äußeren eines Kamins entspricht, wie sich ein solcher tatsächlich auch noch jetzt in der Rückwand des Hauses der Herzogin befindet. Von den ehemaligen vier Bildnissen sind nur noch drei der „Capelle“ verblieben; an Stelle des vierten wurde im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts ein Fenster, der Rückwand des Hauses der Herzogin gegenüber, eingefügt und die Oberlichtöffnung geschlossen, um den Raum als Schlafzimmer für fürstlichen Besuch brauchbar zu machen.

Die „Capelle“ ist in ihrem Ausbau insofern noch allgemein wertvoll für die Schloßbaugeschichte, als sich von hier aus die Entwicklung des voranschreitenden Barockstils im Schloß verfolgen läßt. Freilich ist dieser Stil lediglich an Decken noch zu erkennen, da der sonstige Ausbau der in Betracht kommenden Räume nicht mehr der alte ist. Selbstverständlich handelt es sich dabei um Decken in den alten Schloßteilen an der Spree, die der große Umbau des Königs Friedrichs I. nicht mehr erreicht hat.

1. Gehört die Decke des einfenstrigen Zimmers im ersten Stockwerk, neben der Erasmuskapelle nach dem Schloßplatz zu, in der ehemaligen Wohnung Friedrichs des Großen, dem es als Schlafzimmer diente (Bild 144), zweifellos der Zeit des Großen Kurfürsten an und kann nach der Art und gemäßigten Verbtheit der Formen noch Memhardt zugeschrieben werden.

2. Stammen die bereits S. 67 besprochenen vier Decken in der Wohnung des Großen Kurfürsten im Eißhofkügel aus den Jahren 1680/82 (Bilder 108, 109, 110 und 115).

3. Sind aus der Zeit des Kurfürsten Friedrichs III. die schöne Decke in der Galerie des Verbindungsganges (Bild 119), die Decke im Wohnzimmer der Kurfürstin Sophie Charlotte im Turm über dem Chorraum der Erasmuskapelle (Bild 145) und schließlich die Decke eines anderen Zimmers in der Wohnung der Kurfürstin (Raum 11 in Bild 104), in dem späteren Thronzimmer der Königin Elisabeth Christine, Gemahlin Friedrichs des Großen, in den nach ihr so genannten Elisabethkammern (Bild 148).

Die beiden letzten Decken haben den verschlungenen Namenszug des Kurfürsten und der Kurfürstin, F. 3 und C, mit dem Kurhut darüber. Sämtliche drei Decken sind von Nering entworfen. Die Decke im „Thronzimmer“ ist den nachweislich von Nering herrührenden Decken im Mittelbau des Schlosses Charlottenburg (1695) dem Entwurf nach gleich. Es sind die Decken im Erdgeschoß und ersten Stockwerk; sie tragen den Namenszug der Kurfürstin, zwei verschlungene C mit dem Kurhut darüber. Einige dieser Charlottenburger Zimmer haben noch ihren alten Ausbau. Die Decke im „Thronzimmer“ übertrifft die im Schloß Charlottenburg an Feinheit und Schönheit bedeutend; wahrscheinlich war ihr Entwurf die letzte Arbeit, die Nering für den Ausbau des Schlosses gemacht hat. Daß alle diese Decken mehr oder weniger gut ausgefallen sind, liegt an der verschiedenen Begabung der Hilfskräfte, namentlich

der Bildhauer und Stuckateure, die Nering zur Verfügung standen. Die Decke in der Galerie des Verbindungsganges ist weitaus die schönste. Ihr erst folgt die im „Thronzimmer“. Als der hervorragendste Baumeister und Bildhauer wird Michael oder Michel Däbeler (auch Döbler und Döbel) für diese Zeit genannt.

Auf drei dieser voranschreitenden Barockdecken befinden sich Gemälde, so auf der von Memhardt herrührenden Decke im ersten Stockwerk neben der St. Erasmuskapelle. Dort ist eine mit Rosen bekränzte Flora auf Wolken dargestellt, die Blumen ausstreut und von zwei Kindern umschwebt ist (Bild 144). Ferner ist die Decke im Wohnzimmer der Kurfürstin über der St. Erasmuskapelle in der Mitte mit einem Bilde der Huldigung für Sophie Charlotte geschmückt (vgl. S. 33 und Bild 145). Im „Thronzimmer“ (Bild 148) hat in der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Maler S. Peters an der Decke das Mittelbild verfertigt, eine Verherrlichung der Kunst (Musik und Poesie). Die kleinen Bildchen in der Umrahmung, grau in grau gemalt, wurden, soweit sie noch erkennbar, Ende des 19. Jahrhunderts teils wiederhergestellt, teils erneuert.

Das sind die wertvollen Reste des inneren Schloßausbaus, die uns aus der Zeit des Großen Kurfürsten und des Kurfürsten Friedrichs III. vor dem großen Umbau des Schlosses durch Schlüter bis heute erhalten sind.

DIE KÜNSTLER DES GROSSEN KURFÜRSTEN

Der Große Kurfürst hatte bei seinem vierjährigen Aufenthalt in Holland nicht nur Landwirtschaft, Schifffahrt, Handel und kriegerische Kraft des Landes bewundert, sondern vor allem seine Kunst. Die große Neigung des Kurfürsten zur Kunst wurde dadurch sehr bekräftigt, so daß er vom Beginn seiner Regierung an mit stetem Eifer bestrebt war, sie in seinem verelendeten Lande heimisch zu machen. Schon der sehr reiche Schmuck von Bildwerken für den Lustgarten beweist dieses Bestreben, es zeigt sich aber auch in seiner Bautätigkeit im Schloß. Wenn auch seine Bauten im Äußeren oft sehr schlicht erscheinen, so ist doch der Ausbau durchaus künstlerisch. Der Große Kurfürst war Sammler von Kunstwerken jeder Art, und die Galerie von Gemälden im Schloß sowie die Kunkstammer hatten bald großen Ruf. Auch ließ er gern von seiner Person Bildnisse anfertigen. Unermüdlich suchte er Ingenieure, Architekten, Maler, Kupferstecher, „Medailleurs“ und andere Künstler, auch Handwerker jeden Zweiges in sein Land zu ziehen. Nicolai²⁷³ gibt 131 Namen von Künstlern aller Art für die Zeit des Großen Kurfürsten an; diese Zahl läßt sich aus den Urkunden noch vergrößern. Hervorragenden Künstlern gegenüber, namentlich wenn es sich um Maler handelte, gab der Kurfürst die sonst geübte Sparbarkeit auf — er war einer der besten Haushalter unter den Hohenzollern und zahlte hohe Gehälter, um tüchtige Kräfte für seinen Dienst zu gewinnen und an seinem Hof festzuhalten. Verständlicherweise wählte er solche Männer mit Vorliebe in Holland aus. Dabei half ihm der Graf Moritz von Nassau, der „Brasilianer“ genannt (seit 1652 Reichsfürst), der dem Kurfürsten befreundet war und bald nach 1646 in brandenburgische Dienste trat. Im Jahre 1647 ernannte ihn der Kurfürst zum Statthalter der Grafschaften Cleve, Mark und Ravensberg mit dem Wohnsitz in Cleve. Diese Stadt verschönerte Moritz von Nassau außerordentlich, namentlich durch eine Parkanlage, die eine Berühmtheit wurde. Hier ersuchte der Große Kurfürst ihn um seinen Rat, besonders bei Gartenanlagen, so u. a. bei der Anlage des Lustgartens am Potsdamer Stadtschloß. 1652 wurde Moritz von Nassau Herrenmeister des Johanniter-Ordens und baute als solcher das Schloß Sonnenburg. Über ihn sagt Archivrat König²⁷⁴: „Überhaupt hat also die Mark Brandenburg, nächst dem Kurfürsten, dem erwähnten Fürsten Moritz, welches ein Herr von edlen und wohlthätigen Charakter war, der die ganze Welt verschönern haben würde, wenn es von ihm abhinge, in Absicht der Bekanntwerdung und Fortpflanzung der Litteratur, Wissenschaften und Künste, sehr viel zu verdanken; so wie besonders eine Menge trefflicher Anlagen von und durch ihn, in Berlin gemacht worden sind.“

Unter den Künstlern ist an erster Stelle der berühmte Ingenieur und Baumeister des Großen Kurfürsten Johann Gregor Memhardt zu nennen. Er war schon unter dem Kurfürsten Georg Wilhelm als Ingenieur bei Festungsbauten, vornehmlich in Pillau, in brandenburgisch-preussischen Diensten tätig gewesen und in gleicher Beschäftigung vom Großen Kurfürsten übernommen worden. Unter beiden Kurfürsten gehörte es aber auch infolge seiner Zuverlässigkeit und „Experienz“ zu seinen Obliegenheiten, auf seinen vielen Reisen besondere vertrauliche Aufträge zu erledigen, über deren Ausführung er persönlich den Kurfürsten Bericht erstatten mußte. Galland²⁷⁵ nennt ihn daher mit Recht den „Reiseingenieur des Großen Kurfürsten“. So führte Memhardt jahrelang ein aufreibendes, ruheloses Leben. Erst 1650 ward er vom Großen Kurfürsten zum dauernden Aufenthalt nach Berlin-Eßln berufen. Das geschah auf seinen Wunsch, den er in einem Besuch um Gehaltsverhöhung (ohne Zeitangabe)²⁷⁶ mit folgenden Worten aussprach: „... Wünsche auch von Herzen, das von E. Churfl. Dchl. Ich einmahl an einen beständigen ort gesetzt werden, alda Ich mein ganzes Wesen recht formiren, Undt Euer Churfl. Dchl. mit mehreren nutzen, als bisshero, dienen möchte, Undt solches Um so Viel desto mehr, weil ich nun ganzer 25 Jahre her meistentheils kriegeset, Undt also nicht Unbillig einmahl nach einem beständigen ort Verlange, Welches doch zu Euer Churfl. Dchl. gnädigsten gefallen Ich gestellet sein lasse“. Dieses Gesuch Memhardts stammt wahrscheinlich aus dem Jahre 1647, da er im Eingang auf seine sechsjährige Dienstzeit unter dem Großen Kurfürsten hinweist; Georg Wilhelm war am 1. Dezember 1640 gestorben.

Memhardt ist in Linz a. d. Donau (Oberösterreich) geboren, wie aus einer Inschrifttafel²⁷⁷ vom Jahre 1657 (Zeit des Schleusenbaus im Spreegraben bei den Werderschen Mühlen in Berlin-Eßln) hervorgeht; diese Tafel ward 1896 bei den Gründungsarbeiten des Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmals gefunden. Auf ihr ist „Johann Gregor Memhardt von Linz“ als ausführender Baumeister für die Schleuse genannt. Der Tag seiner Geburt ist unbekannt. Seine Eltern flüchteten aus Linz nach Holland, wie er selbst in seinem Gesuch aus dem Jahre 1647 schreibt: „Der Ich durch das beschwerliche krieges Undt reformations Wesen auß meinem Vatterlandt Vertrieben“. Er war also kein Holländer von Geburt, wurde es jedoch in seinen Werken, das beweisen seine Leistungen in der Ingenieur- wie in der Hochbaukunst. Mit ihm erhielt Berlin-Eßln und die Mark wieder einen ständigen, bedeutenden Ingenieur und Baukünstler. Das Geschick hat aber gewollt, daß von seinen Bauten uns nur wenig erhalten geblieben ist. Die nachfolgenden gewaltigen Veränderungen am Schloß und seiner Umgebung haben die Spuren seiner Tätigkeit fast völlig ausgelöscht, und nur aus Darstellungen und Nachrichten können wir ein Bild von dem gewinnen, was er gebaut hat. Das einzige fast unverändert uns erhaltene Bauwerk, das mit Sicherheit von ihm herrührt, ist der äußerlich sehr schlichte Anbau im Kapellenshof mit der reich barock ausgestalteten „Capelle“ der Kurfürstin Luise Henriette (vgl. S. 75). Wahrscheinlich kann auch die wohlhaltene Decke im Zimmer neben der St. Erasmuskapelle im ersten Stockwerk (vgl. S. 76) ihm zugeschrieben werden. Die Architektur des Schloßhaupttores gegenüber der Breiten Straße ist ebenfalls eine Schöpfung Memhardts gewesen und von Schlüter so geschätzt worden, daß er den Mittelteil desselben in seinem Entwurf für den Umbau des Schlosses beibehielt (Bild 146).

Memhardt kam nach Berlin-Eßln am 12. März 1650. Der Kammerpräsident von Heimbürg²⁷⁸ meldet seine Ankunft dem Kurfürsten nach Cleve am 13. März 1650 mit den Worten, „daß Johann Gregor Memhardt mit bey sich habenden E. Churfl. D. Sachen gestern wol hier angekommen“. Eine der ersten Aufgaben für ihn in der neuen Stellung war offenbar die Anfertigung des Planes der Residenzstadt Berlin-Eßln mit dem Entwurf für den Lustgarten und der in diesem beabsichtigten Bauwerke: des Wallhauses, des Pförtnerhauses, des Lusthauses und des Pomeranzens sowie des Gärtnerhauses, letztere beiden zum hinteren Teil des Lustgartens gehörend. Von diesen wurden wohl die drei ersten Bauten ausgeführt, nicht aber die beiden letzten, wie oben nachgewiesen ist. Memhardts Entwurf war gewiß im Einverständnis

mit dem Kurfürsten in den Jahren 1650/51 angefertigt worden, erfuhr jedoch — das Geschick vieler Entwürfe! — im Laufe der Zeit manche Änderung, zumal sich die Arbeiten am Lustgarten eine so beträchtliche Reihe von Jahren hinzogen. Inzwischen kamen neue Wünsche des Bauherrn, neue Bauabsichten, wie der Festungsbau, auf, die die Ausführung des Lustgartens wesentlich beeinflussen sollten. Es darf auch nicht die schon oft erwähnte Sparsamkeit des Großen Kurfürsten vergessen werden. Nicolai²⁷⁹ gibt 1678 als Todesjahr Memhardts an, ohne eine Quelle dafür zu nennen. Jedenfalls hatte Memhardt nichts mehr mit dem Bau der Bogengänge, die 1679/80 vor dem Schloß an der Stechbahn für die Kaufläden auf dem Schloßplatz errichtet wurden, zu tun; er war also seit 1678 nicht mehr tätig. In diesen für Berlin so verdienstvollen Mann erinnert erst seit einiger Zeit die Memhardtstraße am Alexanderplatz; leider fehlt immer noch eine ihn ehrende Gedenktafel, die man sehr gut am Kommandanturgebäude anbringen könnte; denn hier stand neben der 1647 angepflanzten „Gallerie“ am Tiergarten und in ihrer Flucht sein Wohnhaus, das er auf dem ihm vom Großen Kurfürsten im Jahre 1653²⁸⁰ geschenkten Grundstück mit Geldunterstützung seines fürstlichen Herrn für sich baute; es war das erste Haus auf dem Gelände der späteren Stadt Friedrichswerder, deren Bürgermeister er im Jahre 1669 wurde. Nachdem das Haus nach dem Tode Memhardts verschiedene Besitzer gehabt hatte, wurde es in den Jahren 1792/93 zum Dienstgebäude der Kommandantur umgebaut und im Jahre 1874 durch Aufbau eines dritten Stockwerks erhöht, wobei auch das Äußere ganz verändert wurde²⁸¹. Vermutlich aber sind die beiden ovalen, derb barocken Klinker-Schmuckstücke an der Hofmauer der Kommandantur (in der Gasse „An der Kommandantur“) und diese Mauer selbst Reste des alten Memhardtschen Hauses (Bild 147).

Der Baumeister, der nach Memhardt die Führung als Architekt übernahm und das Glück hatte, sie gerade zu einer Zeit zu erhalten, als die regste Bautätigkeit des Großen Kurfürsten einsetzte, war Johann Arnold Nering*. Von ihm ist nur der Todestag bekannt, Geburtstag und -land sind nicht überliefert. Ein Schlaganfall entriß ihm am 21. Oktober 1695 seiner vielseitigen Tätigkeit. Die Klage des Kurfürsten Friedrich III. über den „frühzeitigen Verlust dieses in seiner Profession sehr geschickten Dieners“ ist für die damalige Zeit ein ganz besonderer Beweis seiner Werthschätzung. In der Urkunde vom 9. April 1691²⁸², in der er zum „Oberbaudirector aller Unserer Gebäude“ ernannt wurde, wird seine „sonderbare habilität und Wissenschaft in der Civil und Militärarchitektur“ hervorgehoben.

Dennoch hat man aus verschiedenen Gründen Nerings Bedeutung gering eingeschätzt. Mit ihm zugleich wird nämlich der Hofbaumeister Michiel Matthys Smidts nicht nur genannt, sondern Nering vorangestellt und Smidts sogar als Architekt des Alabasterfaales und der Verbindungsgalerie längs der Spree bezeichnet, Nering aber nur als sein „Schüler“ oder „Gehilfe“. Ferner betrug nach Nicolais Angabe Nerings Jahresgehalt nur 400 Tlhr. und wurde auch nach seiner Ernennung zum Oberbaudirector sämtlicher kurfürstlicher Bauten nicht erhöht, während das Gehalt des ihm folgenden Oberbaudirectors Martin Grüneberg bis 800 Tlhr. stieg und sogar der Grottierer Dammig 700 Tlhr. jährlich erhielt. Hierbei übersieht man, daß Nerings Einkünfte erheblich höher waren. Denn er war auch Obergeringieur im Staatsdienst und hatte aus dieser Stellung großen Gewinn. In der Urkunde seiner Ernennung zum Oberbaudirector wird betont, daß er „sein vorhin als Obergeringieur gehabte Bedienung sammt der dazu gehörigen emolumenten und praerogativen eine wie die andere behält“, so daß sein Einkommen, auch nach den Feststellungen David Josephs²⁸³ aus dem Geheimen Archiv des Kriegsministeriums, bereits im Juni 1689 jährlich 984 Tlhr. betrug. Außerdem waren Nering noch 200 Tlhr. für zwei jüngere Hilfsarbeiter zubewilligt. Das Gehalt für den Hofdienst in Höhe von 400 Tlhr. wurde in der Tat bis zu seinem Tode nicht erhöht.

Cornelius Gurlitt²⁸⁴ geht bei aller Anerkennung von Nerings „Ehrlust in der Behandlung der klassischen Formen“ in seinem Urteil über

* Nering schreibt sich in seinen Unterschriften stets ohne h: J. A. Nering.

ihn so weit, zu sagen, es sei „eine unzulässige Kühnheit, dem Nering Bauwerke zuzuschreiben, bloß weil sie zu der Zeit entstanden, als auch er in Berlin lebte. Nerings Name muß vielmehr, bis nichts Neues über ihn gefunden wird, aus der Reihe der hervorragenden Baukünstler gestrichen werden.“ Jedenfalls widersprechen sich über keinen Baumeister die Ansichten der Forscher in der Berliner Kunstgeschichte so sehr, wie über Nering. Es bedarf eingehender Untersuchungen, dem Wirken Nerings als Architekt gerecht zu werden, vor allem es genau zu umgrenzen. Zunächst wird es darauf ankommen, festzustellen, welche Bauten nachweislich von Nering stammen, und an Hand dieser Ergebnisse ihm dann weitere Bauten gegebenenfalls zuzuerkennen.

Vorab sei noch einiges über die Entwicklung Nerings bemerkt. R. Vormann²⁸⁵ erwähnt, daß Nering zweimal Geldunterstützung für Studiengzwecke erhielt, einmal 7. Januar 1676 200 Thlr. zur Ausbildung als Ingenieur, dann 29. September 1677 „wegen seiner guten inclination zu dem Studio mathematice und der Ingenieurkunst“ zur Fortsetzung seiner Studien ein Reisestipendium von 300 Thlr. auf drei hintereinander folgende Jahre, wobei ihm u. a. der Besuch von Italien zur Pflicht gemacht wurde. D. Joseph²⁸⁶ hat nachgewiesen, daß Nering nicht die vollen drei Stipendienjahre in der Fremde zubachte, denn er bekam, wie aus den Archiven hervorgeht, als Ingenieur von Januar bis Mai 1678 und von Januar bis Juni 1679 monatlich je 30 Thlr. als „Tractament“, gleich anderen aufgeführten Ingenieuren. Wie dem auch sei, spätestens Herbst 1679 war Nering wieder in Berlin. Wichtig ist, daß er in Italien war und die Renaissancebauten dort kennen lernte. Es war doch seine Begabung für Technik und Architektur, die den Kurfürsten veranlaßte, ihm Unterstützung für seine Ausbildung zu gewähren. Wenn Gurlitt behauptet, daß die Berliner Architekten nicht in der Lage waren, die damals von dem Großen Kurfürsten und dem Kurfürsten Friedrich III. geplanten Bauten zu entwerfen, so nennt er doch keinen Namen eines fremden Architekten, der den gestellten Ansprüchen genügt hätte. Unverbürgt hier etwas anzunehmen, kann nicht helfen.

Wie oben dargelegt, schloß der Große Kurfürst 1685 einen Vertrag zur Errichtung eines neuen Drangeriehauses in der Bastion hinter dem Lustgarten und 1687 einen zweiten Vertrag zum Bau eines neuen stattlichen Bibliotheksgebäudes im Anschluß an das Hofapothekengebäude. Wir sahen ferner, daß Nering den ersten Vertrag dem Kurfürsten mündlich vortrug, und dürfen daselbe auch für den zweiten Bauvertrag annehmen. Hiernach sind also zwei Bauwerke nach urkundlicher Beglaubigung Nering zuzuschreiben. Der Bau des Bibliotheksgebäudes kam nur bis zum Mauerwerk des Erdgeschosses zur Ausführung, das Drangeriehaus aber wurde ganz fertiggestellt. Dieses Haus zeigt die Eigenart Nerings in der Behandlung klassischer Formen, beweist sein Feingefühl für Verhältnisse und eine Zurückhaltung in den Ausladungen der Pilaster und Gesimse, sowie ein Vermeiden von stark barocken Zutaten und Verzierungen (vgl. die Bilder 89, 90 und 91). Mit diesem Bau hat die Front des Bogenganges an der ehemaligen Stechbahn auf dem Schloßplatz vor dem Schloß eine Übereinstimmung, aus der mit Sicherheit zu schließen ist, daß Nering auch der Architekt dieser Bogenstellung ist. Daselbe gilt auch von den Verkaufsläden vor und neben dem Glockenturm des Domes, sowie von denen zwischen dem Münzturm und dem Ballhaus; denn laut Urkunde vom 22. 2. 1689²⁸⁷ schreibt der Kurfürst Friedrich III. vor, diese „nach dem Modell so unser Oberingenieur Nehring formen und vorstellen wirdt“, zu bauen. Schließlich rühren auch die Kaufläden auf dem Mühlendamm von Nering her, ebenso zweifellos auch der Heßgarten. Alle Bauten haben die gleiche architektonische Frontgestaltung und verraten deutlich die Hand desselben Architekten, obwohl die Stridbeck'schen Aquarellen, durch die wir meist diese Bauten allein kennen, infolge der flüchtigen Zeichnung und besonders der übermäßigen Steigerung der Gebäudehöhen keine angemessenen Bilder geben.

Man hat sich gewöhnt, den bereits mehrfach erwähnten Michiel Matthys Smidts als führenden Architekten anzusehen. Die beiden genannten Bauverträge aus dem Jahre 1685 und 1687 stellen das Verhältnis zwischen Nering und Smidts zweifellos klar. Smidts war

der „Annehmer“, d. h. der Bauunternehmer für die Ausführung, Nering jedoch der Architekt. Was Smidts nachweislich 1685 und 1687 war, war er auch vorher, denn in gleicher Weise wird er als „Annehmer“ bezeichnet in dem „Verding“²⁸⁸ mit dem Hofbaumeister Mich. Matthias Schmieden (Smidts) wegen Verfertigung eines Gebäudes zu Potsdam vom 30. Mai 1679, des Erweiterungsbaus des Stadtschlosses in Potsdam. Smidts war ein Zimmermann und trat als Hofzimmermann in brandenburgische Dienste, machte als solcher Wasser-, Schleusen- und Brückenbauten (u. a. auch bei dem Mülltrofer oder Spree-Über-Ranal) und leitete im Pommerischen Kriege die Arbeiten der Pioniere. Er war ein tüchtiger Techniker und wurde wegen seiner guten Leistungen mit dem Titel „Hofbaumeister“ ausgezeichnet; ganz ähnliche Ernennungen sind auch noch im vorigen Jahrhundert vorgekommen. Smidts als Erbauer des Alabasterfaals und des Verbindungsganges zu bezeichnen und Nering den Gehilfen für das „Künstlerische“ zu nennen, wie es bisher üblich war und wie es auch der Verfasser selbst geglaubt hat, darf allein in dem Sinne gesagt werden, daß Smidts der Bauunternehmer war und Nering der Architekt. Das „Künstlerische“ ist doch der Entwurf, die architektonische Form und deren zeichnerische Vorbereitung im einzelnen für die Ausführung (Detailierung). Für den Alabasterfaal hatte der Große Kurfürst die Säle des Rathauses in Amsterdam als Vorbild bestimmt. Diese in sich aufzunehmen und Ebenbürtiges zu schaffen, wie es in dem Alabasterfaal gelang, war allein Sache eines begabten Architekten. Die übereinandergestellten Bogenreihen des Verbindungsganges zeigen in ihrer Freiheit und Gebundenheit die Eigenart Nerings, auch die Verdachungen der Fenster im Obergeschoß mit ihrem Wechsel in gerader und Bogen-Form erinnern an den Erweiterungsbau des Berliner Rathauses, als dessen Urheber Nering nachgewiesen ist.

Ein weiterer Bau, den Nering sicher geschaffen, ist das Schloß „Liegeburg“ (Charlottenburg). Im Jahre 1694 wurde das für den Bau gewählte Gelände von Bäumen und Gesträuch befreit und eingeebnet. Soldaten waren dazu befohlen, und 1695 begann der Bau. Daß Nering hier der Architekt war, geht aus dem Schreiben des Kurfürsten Friedrichs III. vom 26. Oktober 1695 aus Cleve²⁸⁹ hervor, worin er befahl, daß der Ingenieur Grüneberg, der Nachfolger Nerings im Amte als Oberbaudirektor, „die Aussicht über alle unsere dortige Gebäude in Berlin, Dranienburg, Potsdam und Liegeburg, woran jezo gearbeitet wird, über sich nehmen und damit solange es das Wetter zuläßt, auff dem Fuß wie der abgelebte thun solle und fleißig continüiren solle.“ Ferner heißt es in der Topographia von Johannes Christian Jockel, Prediger in Teltow in den Jahren 1700 bis 1738²⁹⁰, daß 1694 der Beginn der Arbeiten für das Schloßchen Liegeburg auf dem „wilde bewachsenen Ort unterhalb dem Dorffe Lützow, wo nichts als eine Heerhütte war . . . unter Direktion des damaligen Oberbaudirectoris Nehring gemacht wurde . . . zu einem mäßigen Hause (wiewohl nicht ohne Widerspruch des gedachten Nehrings, der es viel zu klein fand).“ Die Ausführung des Baues und Gartens ging sehr langsam voran infolge der Geldverlegenheit der Kurfürstin, die erst nach dem Sturz des Ministers Dandekmann im November 1697 beseitigt war. Die Kurfürstin Sophie Charlotte gewann das Schloßchen so lieb, daß sie nicht nur, wie zuerst beabsichtigt war, stundenweis dort verweilen, sondern auch wohnen wollte. Dazu war das Schloß zu klein, da für Unterbringung der Dienerschaft, für die Wirtschaft und sonstige Nebenräume nicht gesorgt war. Im Jahre 1698 wurde Schlüter mit dem Umbau beauftragt. In Wegers Thesaurus Brandenburgicus Bd. II 1699 befindet sich als Kopfleiste ein Stich (Bild 149), der die Gartenseite des Schloßchens darstellt, und zwar seinen Mittelteil und die rechte Seite, die gerade abgebrochen wird, während die linke Seite mit ihren drei Fensterachsen noch unberührt einen Teil der Front des von Nering entworfenen und von Grüneberg vollendeten Schlosses zeigt. Zwei Geschosse, jedes mit Gesims versehen, werden von Dreiviertel- oder Halbsäulen unterstützt, zwischen denen im Erdgeschoß rundbogig, im oberen Geschoß geradlinig geschlossene Fenster eingeordnet sind. Das obere Gesims trägt eine Balustrade, deren Pfeiler mit Bildwerken gekrönt sind. Das Dach scheint sehr flach gewesen zu sein. Der vor-

springende ovale Gartenmauer (Bild 150), an dessen Abbruch gerade gearbeitet wird, hat noch heute an seinen fünf Zehnseitigen zwischen den Eckpfeilern nach innen gebogene Mauerflächen, gerade wie die Parochialkirche, die Nering nachweislich entworfen hat. Als Schwäche dieser Frontarchitektur ist die Gleichheit der Geschosshöhen zu tadeln, vorausgesetzt, daß der Stich das Verhältnis der Geschosse richtig darstellt. Schlüter hat die Anordnung von Dreiviertelsäulen im Obergeschoß beibehalten und dem Bau ein Halbgewölbe aufgesetzt, um Räume für die Bedienung im Schloß selbst zu schaffen. Durch Quaderung des Erdgeschosses hat er einen wohlthuenden Gegensatz zu dem oberen Geschos hergestellt, ebenso auch in den Höhen der Geschosse, dadurch daß er die Fenster des Halbgewölbes über den Fenstern des Stockwerkes zwischen die Säulenstellung einlegte (Bild 151). Mauern, Geschosshöhen, Balkenlagen hat Schlüter auch hier beibehalten wie bei dem Umbau des Berliner Schlosses und so auch in Charlottenburg einen wirtschaftlichen und architektonisch aufs beste gelungenen Umbau geleistet. Für die weiteren Bedürfnisse der Hofhaltung errichtete Schlüter den rechten sogenannten Küchensügel nach der Stadtseite zu, aber getrennt von dem Schloß; dieser wurde später von Cosander, als er das Schloß erweiterte, umgebaut, wie bei einer Erneuerung des Frontabspüßes sich ergab.

Schlüter ist Nering auch für den letzten Bau des Großen Kurfürsten, die zweigeschoßigen, den Fronten vorgelegten Vögelgänge im Schloßhof, als Architekt zu nennen. Er war in Italien gewesen und hatte gewiß mit Auge und Stift die dortige Architektur in sich aufgenommen, wozu ihn seine „sonderbare habilität und Wissenschaft in Civil und Militärarchitektur“ befähigte. Außerdem gab es schon damals Stiche der italienischen Renaissancebauten, die das Studium erleichterten und eine Nachahmung, den jeweilig vorliegenden Aufgaben entsprechend, ermöglichte. Dem Großen Kurfürsten legten diese Werke für die Ausführung seiner Baugesandten besondere Wünsche bezüglich Form und Aussehen nahe, denn er blieb stets bei seiner Gewohnheit, sich um alles, selbst um Geringes, eingehend zu kümmern, wie schon des öfteren festgestellt wurde. So hat er sogar, um ein bemerkenswertes Beispiel hier noch anzuführen, die Stärke der Pfosten des Geländers im Lustgarten angegeben: „sie müssen, wenn von Fichtenstämmen, wo nicht 12, doch zum wenigsten 9 Zoll in der Dicke haben bei Eichenpfosten genügen 6 Zoll“.²⁹¹

Wenn Cornelius Gurlitt²⁹² von den Vögelstellungen schreibt: „Sie (nämlich die neuerrichteten Säulenreihen) bekunden eine barocke Größe, welche weit über Alles hinausgeht, das bisher in Berlin geschaffen worden war und mit den als dort lebenden bekannten Künstlern nichts zu tun hat“, so hat er mit der letzten Behauptung über das Ziel hinausgeschossen. Hätten fremde Architekten für Berlin-Eöln Entwürfe gemacht, so würde das sicherlich nicht mit Stillschweigen übergangen worden sein. Der Bau der doppelten Vögelgänge war 1690 fertiggestellt, muß also bereits vor dem 9. Mai 1688, dem Todestag des Großen Kurfürsten, der den Bau geplant und vorbereitet hatte, begonnen worden sein (vgl. S. 74), und Nering, der die Bauten des Pomeranzenhauses 1685 und der neuen Bibliothek 1687 entworfen und das Pomeranzehaus ganz ausgeführt hat, muß auch als der Schöpfer des Entwurfs für die zweigeschoßigen Vögelstellungen angesprochen werden.

Im April des Jahres 1691 wurde er „zum Oberbaudirector aller Unserer Gebäude“ ernannt und laut Urkunde seine Tätigkeit klar umrissen mit den Worten: „wenn Wir einige New Gebäude anrichten oder in dehnen Vorigen etwas ändern lassen wollen die abriß und Zeichnungen davon verfertigen Unsere deshalb führenden intention und Willensmeinung durch Unseren . . . Eberhard von Dandelmarm sich bei Uns erkohlen, auch was er dabey zu erinnern haben wird durch dieselbe an Uns bringen bey Ausführung solcher Gebäude und daß dieselben dehnen gemachten dessins und Abrißen gemaes zierlich und dauerhaft angerichtet . . .“. Hieraus geht hervor, daß Nering das volle Vertrauen des Kurfürsten Friedrichs III. nach der Errichtung der Bauten des Großen Kurfürsten und zuletzt der Vögelstellungen im Kleinen Schloßhof gewonnen hatte und auch unter dem neuen Herrn der ausschlaggebende Architekt war. Ihn nach Gurlitt „aus der Reihe

der hervorragenden Baukünstler“ zu streichen, „bis nicht Neues über ihn gefunden wird“, ist daher unbegründet.

Über den Anteil Nerings an dem Bau des Zeughauses, zu dem er noch 1695 den Grundstein legte, das aber nach Broebes²⁹³ glaubhafter Angabe von dem berühmten Pariser Architekten Blondel entworfen ist, bedarf es noch eingehender, sicherlich lohnender Studien in den Archiven. Daß der Große Kurfürst Gelegenheit genommen hat, Blondel bei seiner zweimaligen Anwesenheit in Berlin wegen des ihm sehr wichtigen Baues eines „Arsenals“ um Rat zu fragen, liegt nahe. Undenkbar aber ist es, Nering, dem staatlichen Oberingenieur, die technisch ganz verfehlte hintere Hälfte des Zeughausgrundrisses zuzuschreiben.

Wie der Geheime Rat Paul von Fuchs²⁹⁴ am 22. Oktober 1695 berichtet, wurde Nering auf Befehl des Kurfürsten „in der Kirche in der Dorotheenstadt ehlich beerdigt . . . weil in der Dom-Kirche kein Platz vorhanden ist“. Auch die Kosten für die Bestattung wurden angewiesen. Wo die Beisetzung in der Kirche erfolgte, ist nicht mehr festzustellen. Ein zweimaliger umfassender Umbau der Kirche hat jede Spur verwischt. Auch ein Denkmal oder eine Tafel fehlt. Durch Verfügung vom 12. Februar 1696 wurde „zu Tilgung seiner schulden seinen nachgelassenem Bruder und Geschwistern“ bestimmt: „des Oberbaudirectors Mehring Besoldung à 400 Thlr. soll noch auf ein Jahr continuiert aus sonderbarer special gnaden und in consideration der allerunterthänigsten Dienste welche der gewesene Oberbaudirector Mehring zu Dero gnädigsten gefallen geleistet“, und zwar ohne Zahlung der üblichen Marine-Jura, die jeder zu entrichten hatte, dem ein Gnadenbeweis erteilt wurde.

Michiel Matthys Smidts fand seine Ruhestätte ebenfalls in der Dorotheenstadtkirche. Ein ziemlich aufwendiges Denkmal (Bild 152) in Sandstein mit seiner Büste als Krönung steht an der Wand des nördlichen Seitenschiffes und hat die Inschrift:

„Hierunter in diesem Gewölbe ruhen Vater und Sohn.

Der Vater war Herr Michael Mathias Schmied Churf. Brandenburg. Hoff-Baumeister und Burgermeister auffem Friedrichswerder.

Der Sohn war Herr Adrianus Schmied, ehemals Fähnrich in Holland unter den Herren Staaten. Der Vater ward geböhren in Rotterdam den 11. Julii ao 1626 ehlich vertraut zu Breda den 24. Martii ao 1658 mit Jgf. Adriane van Heussen. Der Sohn ward geböhren zu Berlin den 22. Martii ao 1661 und ehlich vertraut zu Hamburg mit Jgf. Maria Schwanin.

Der Sohn starb vor dem Vater den 20. Julii ao 1692.

Der Vater folgte dem Sohne sofort im sterben den 24. Julii 1692. Deyde, Vater und Sohn, wurden an einem Tag, den 28. Julii g. Jahr. hierher gefekt. Ihre Seelen sind in Gottes Hand und keine Quaal rühret sie auf“.

Hiernach war Michiel Matthys Smidts in Rotterdam am 11. Juli 1626 geboren und starb in Berlin am 24. Juli 1692. Nicolai²⁹⁵ beschreibt die vielseitige Tätigkeit Smidts', die er, wie in den ihm zugewiesenen architektonisch hervorragenden Bauten, stets als Unternehmer ausgeübt haben wird, so z. B. in der der Form nach sehr gelungenen Wiederherstellung des durch Blitzschlag in Brand geratenen Turmaufsatzes der Marienkirche (1661) und bei dem Wiederaufbau des ebenfalls durch Brand zerstörten kurfürstlichen Marstalls in der Breiten Straße (1665). Für den Marstall war Memhardt der berufene Architekt und war es wohl auch für den Turmaufsatz. Fraglos war Smidts sehr tüchtig und erfolgreich während seines vierzigjährigen Wirkens in der Mark.

Verdienste im Schloßbau hat auch der Piemontese Philipp de Chieze, der 1660 aus schwedischen in brandenburgische Dienste trat. Er war der Erbauer des Hauptflügels des Stadtschlosses in Potsdam und wurde 1666 nach Berlin-Eöln befohlen als Kommandant der Stadt während des Festungsbaus; in dem Dienstgrad eines Obersten und Generalquartiermeisters war er hierbei bis zu seinem Tode 1673 tätig. Im Jahre 1666 hatte er auch die bauliche Aufsicht über das Berliner Schloß erhalten, sei es bei Abwesenheit Memhardts, der den Kurfürsten

mehrfach als Ingenieur in Kriegszeiten begleitete, oder zu Memhardts Entlassung als Oberleiter der Ausführungen der mit größtem Eifer betriebenen Festungsbauarbeiten. Als Architekt des Schlosses baute Chiese 1669 den Joachimsaal im Schloßplatzflügel zu Wohnzimmern um (vgl. S. 71), und es kann ihm auch als Italiener die Herstellung des Quaderpuges in Sgraffito am Hause der Herzogin zugeschrieben werden, was Dohme vermutet hat. Dieser Quaderpug wurde im Jahre 1898 beseitigt, ist aber noch heute in einem kleinen Rest im Dach vorhanden.

Von den unter dem Großen Kurfürsten und in den ersten Jahren der Regierung seines Sohnes beschäftigten Bildhauern sind besonders zu nennen:

Vor allem der Wallone Franz Dufart, der Schöpfer des schönen Marmorstandbildes des jugendlichen Kurfürsten Friedrich Wilhelm, das 1652 im Lustgarten aufgestellt wurde, und des Marmor-Bildwerkes von dem 1648 geborenen und 1649 verstorbenen ersten Sohn des Kurfürsten, dem Prinzen Wilhelm Heinrich, ebenfalls im Lustgarten. Auch die schönen, in Marmor ausgeführten jugendlichen Reliefbildnisse des Kurfürsten und seiner Gemahlin mit der Jahreszahl 1647 sind vorzügliche Arbeiten Dufarts, von denen das des Kurfürsten in der Kopfleiste dieses Abschnittes S. 55 wiedergegeben ist. Ebenso sind vermutlich von Dufart die Marmorbüsten der beiden Fürstlichkeiten im Park von Sanssouci in der Nähe des Haupteingangs bei dem Obelisk, zusammen mit den Büsten der oranischen Herrschaften aufgestellt.

Der Holländer Bartholomäus Eggers verfertigte die Standbilder der zwölf Kurfürsten und vier Kaiser in Marmor und die sechs Reliefs, diese freilich nur im Gipsabdruck, für den Alabasteraal.

Schließlich ist der Hofbildhauer Michael Daebeler (auch Doebele, Döbel oder Döbel) zu nennen, geboren 1635 zu Schweidnitz in Schlesien. Nachdem er auf Kosten des Großen Kurfürsten zu seiner Ausbildung drei Jahre hindurch Reisen in Holland, Frankreich und Italien unternommen hatte und diese über Sizilien und Malta nach Alexandria in Ägypten ausgedehnt hatte, wo er ein halbes Jahr bauteünstlerischen Studien oblag, machte ihn der Kurfürst zu seinem Bildhauer und Landbaumeister²⁹⁶. Ihm, „dem Churf. Baumeister und Bildhauer Michael Döbel“, wurde auf sein Gesuch von dem Generalquartiermeisterleutnant Joachim Ernst Wlesendorf 1673 „eine Baustelle am Wasser bei der Mühle“ (= Werderische Mühle), d. i. nach der der Urkunde beigefügten Handskizze Wlesendorfs (Bild 75) auf der späteren Schloßfreiheit, „von gleicher Breite wie die anderen (bereits vergebenen Baustellen) in einer Linie . . .“ überwiesen. „Undt soll das gesichte von dem schloßthor nach dem Wasser offen undt Unbebauet bleiben. Wlesendorf“. Diese Skizze ist auch, wie bereits oben S. 48 erwähnt, dadurch bemerkenswert, daß sie den Kanal von dem Mühlengraben zur Wasserfontäne enthält mit einer Brücke und einer Arche. Döbele war der Bildhauer, der in den Bauten des Großen Kurfürsten: in seiner Wohnung im Eischloßflügel, im Alabasteraal, in der Galerie des Verbindungsganges längs der Spree, und später für den Kurfürsten Friedrich III. die vorschütterischen Decken und Stuckarbeiten fertigte oder unter seiner Oberleitung herstellen ließ. Döbele durfte für die Arbeiten Hilfskräfte heranziehen; vermutlich haben die Italiener Gebrüder Baratta, Johann und Franz, beide Bildhauer und Maler, die nacheinander zu Grottenmeistern, der ältere Johann auch zum Vorsteher der Gemäldesammlung ernannt wurden, auch für Döbele gearbeitet.

Wie wir oben sahen, gewann der Große Kurfürst auch Maler zur Ausschmückung des Schloßbaus; nur zwei davon können mit Sicherheit genannt werden: Vaillant und Langevelt.

Jacob Vaillant aus Flandern wurde 1672 als Hofmaler nach Berlin-Eöln berufen und malte die Decken für die in der neu erbauten Wohnung des Großen Kurfürsten hergerichteten Zimmer, Schlafzimmers 5 und 5a (ursprünglich ein Raum) und Wohnzimmer (2). Diese beiden Decken tragen den Vermerk: J. Vaillant fecit 1680. Es ist anzunehmen, daß Vaillant auch an den Decken im Alabasteraal, in der Galerie des Verbindungsganges oder auch an einer der übrigen vorschütterischen Decken tätig war. Denn Kurfürst Friedrich III. erneuerte seine Be-

stallung als Hofmaler am 30. März 1689. Besonders bekannt ist Vaillant geworden durch eines der großen Gemälde im Marmorsaal des Potsdamer Stadtschlosses, die eine sinnbildliche Verherrlichung des Großen Kurfürsten darstellen. Vaillant starb am 12. August 1695.

Rütger van Langevelt malte das Deckenbild im sogenannten Kronkabinett (3), wie aus dem Vermerk zu sehen: R. van Langevelt fec. 1680. Auch das Bild in der Vestkammer (4) kann ihm, der Mache nach zu urteilen, mit Sicherheit zugeschrieben werden. Ob und wo er sonst noch tätig war, ist unbekannt; jedoch ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß er, wie Vaillant, noch andere Werke im kurfürstlichen Auftrag geschaffen hat. Seine erste Bestallung mit 600 Thlr. Gehalt hat die urkundliche Zeitangabe: 3. Oktober 1678; am 31. Mai 1679 wurde er „wegen seiner sonderbaren Kunst und Wissenschaft zu unseren Hofmalern“ ernannt²⁹⁷, mit dem Zusatz „daneben wollen Wir, daß er unser Vielgeliebten Sohne Prinz Ludwigs (Sohn des Großen Kurfürsten aus erster Ehe) und Prinz Philipp Wilhelms (Sohn aus zweiter Ehe, später der erste Markgraf von Brandenburg-Schwed) Ldb. Ldb. in Reissen und Mathematicis zu gewissen Stunden unterweisen solle“. Auch acht Pagen hatte er in der Mathematik und Fortification zu unterrichten. Sein ursprüngliches Gehalt von 600 Thlr. wurde 1679 um 200 Thlr. erhöht. Für den Kurprinzen, späteren Kurfürst Friedrich III., baute er auch das Schloß Köpenick um. Langevelt starb 1695 und wurde in der Dorotheenstadtkirche, die er vermutlich erbaut hat, beigesetzt. Eine große Gedenktafel an der Wand des südlichen Seitenschiffes gibt von ihm und seinen Arbeiten Zeugnis. Die Inschrift²⁹⁸ lautet in deutscher Übersetzung:

„Den göttlichen Manen geweiht.

Hier ruhet

Rutger van Langerfeld,

des durchlauchtigsten und mächtigsten Kurfürsten von Brandenburg,

Friedrichs III.,

des besten und größten Fürsten,

einstiger Architekt und Mathematiker

und ebenso ausgezeichneten Maler,

nachdem er zuvor

unter dem hochseligen Friedrich Wilhelm dem Großen

in der Ausführung von Bauten und andern Kunstwerken, besonders durch die Erziehung und mathematische Unterweisung der Söhne, der Markgrafen von Brandenburg, der Blüte der Jugend, einige Jahre hindurch nützliche und treue Dienste geleistet hatte.

Solange er lebte, ein guter Mensch, wie nur einer;

in den mathematischen Wissenschaften aber,

die er auch in Schriften förderte,

und vor allem im Zivil- und Festungsbauwesen

ganz außerordentlich befähigt,

wie es denn auf diesem Gebiet nur wenige in seiner Zeit gab, die ihm gleich waren,

keinen, der ihn übertraf.

Geboren zu Nimwegen im Jahre Christi 1635 am 15. Februar,

gestorben zu Berlin im Jahre 1695 am 15. März,

im Alter von 59 Jahren und 1 Monat

(so! Die falsche Angabe der Lebensjahre, 59 statt 60, beruht wohl auf einem Fehler des Steinmeßers).

Zum Gedächtnis

des heißgeliebten und sehr vermifften Gatten

hat dieses Denkmal ihrer zärtlichen Anhänglichkeit und Gattenliebe errichtet Nalletta von Mann, die tieftrauernde Witwe“.

Am Schluß der Betrachtung dessen, was der Große Kurfürst für das Schloß baulich getan, ist noch der Entwurf für Schloß und Lustgarten zu prüfen, den Eischolz seinem Werk „Vom Gartenbau Eöln an der Spree 1666“ beigefügt hat (Bild 153, vgl. auch S. 56, 59). Eischolz sagt zu dem Entwurf: „wiewol an aller dreien (d. h. der Gärten in Eöln a. d. Spree, Dranienburg und Potsdam) vollkommenheit noch jährlich gearbeitet wird, so hat man doch den Liebhabern zu

DER GROSSE KURFÜRST

gefallen unterdessen einen entwurf davon verfertigen und hierbey fügen wollen". Es sollte also mit dem Entwurf den Lesern ein Bild gegeben werden, was weiterhin mit dem Schloß und Lustgarten geschehen könnte, und zwar „den Liebhabern zu gefallen unterdessen“, d. h. unmaßgeblich, bis der Kurfürst seine Ansichten über den weiteren Bau am Schloß und Lustgarten bekanntgegeben haben würde. Wenn auch angenommen werden kann, daß der Kurfürst von Etscholz' Plan bei seinen Beziehungen zu diesem vor seiner Veröffentlichung gewußt hat, so ist doch damit nicht gesagt, daß der Entwurf etwa des Kurfürsten Beifall gefunden und sogar von ihm beeinflusst worden sei. Der Entwurf ist lediglich ein Phantasiebild von Etscholz! Neben Fehlern enthält er auffallende Vorschläge für die weitere Gestaltung des Lustgartens und auch des Schlosses, Vorschläge, von denen nichts später durch den Großen Kurfürsten verwirklicht wurde. Man beachte die gedankenarme Wiederholung des Lusthauses, die doppelten aufwendigen Bauten längs des Spreegrabens, die eine starke Einschränkung des Gartens verursachen, die fehlerhafte Stellung des Hofapothekens-

gebäudes dicht am Ufer der Spree ohne Hof und Hinterhaus, die willkürliche Erhöhung dieses Gebäudes um ein Geschloß, am Schloß die plumpen, turmartigen Endigungsbauten des Spree- und Quergebäudeflügels, die zwecklosen gleichförmigen Türmchenaufbauten auf den drei Dächern der drei Hauptflügel um den Schloßhof, das Fehlen des Kapellenturmes, der noch unberührt mit seiner Bekrönung im Jahre 1696 vorhanden war, überhaupt die wenig zutreffende Darstellung des Joachimstumbes, den der Wirklichkeit widersprechenden, in den Lustgartenflügel eingebauten Turm der Wasserkunst. Abgesehen von allen übrigen Einwendungen müssen diese Vorschläge gänzlich unangebracht erscheinen in einer Zeit, in der die Vorarbeiten, Berlin zu einer Festung umzugestalten, in vollem Gange waren, und in der der Kurfürst bei seinen kriegerischen Unternehmungen keine Muße hatte, sich mit Bauplänen für das Schloß zu beschäftigen. Als ihm aber diese Muße nach dem Frieden von St. Germain zuteil wurde, da hat er nur in den von seinen Vätern vorgezeichneten Bahnen weitergebaut, dem Beispiel der Kurfürsten Joachims II., Johann Georgs und Joachim Friedrichs folgend.

A. D. 7. 3.
*Domine siue fac me viam per
 quam ambulem*
*Fridericus Wilhelmus Elector
 Brandenburgensis.*

18. EIGENHÄNDIGER SCHRIFTZUG DES GROSSEN KURFÜRSTEN
 MIT SEINEM WAHLSPRUCH