

BERÜHMTE KUNSTSTÄTTEN
BAND 43

MAX OSBORN
BERLIN



MIT 179 ABBILDUNGEN

VERLAG E.A. SEEMANN / LEIPZIG

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000294420

Friedrich Lampers.

BERÜHMTE

KUNSTSTÄTTEN

BAND 43 ■ BERLIN

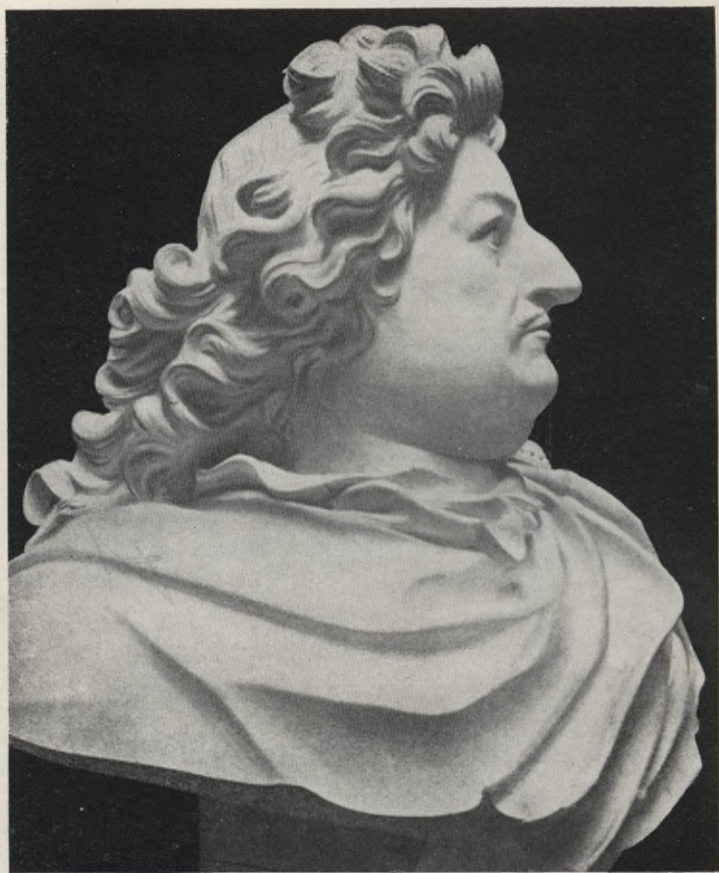


Abb. 1. Kopf des Großen Kurfürsten vom Reiterdenkmal Andreas Schlüters.
(Nach einem Gipsabguß vom Original.)





BERLIN

VON MAX OSBORN

MIT 179 ABBILDUNGEN

LEIPZIG 1909

VERLAG VON E. A. SEEMANN





1-3018M

~~II 3826~~

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

Akc. Nr.

~~4911/51~~

3PAU-7-28/2018

KARL FRENZEL UND MAX LIEBERMANN
ZWEI MEISTERN ALTEN UND NEUEN BERLINERTUMS

IN HERZLICHER VEREHRUNG
ZUGEEIGNET

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Einleitung	I
I. Berlin und Köln im Mittelalter	4
II. Die Renaissancezeit	38
III. Berlin unter dem Großen Kurfürsten	52
IV. Die Hauptstadt des jungen Königreichs	69
V. Schlüter	91
VI. Das Schloß	114
VII. Barock und Zopf	142
VIII. Berlin unter Friedrich dem Großen	163
IX. Der Klassizismus	196
X. Großstadt und Weltstadt	238
XI. Neue Ziele	263
XII. Museen und Sammlungen	275
Register	313

Die Abbildungen 1—4, 6, 7, 10, 12, 13, 15, 16, 26, 27, 30—36, 39—42, 44, 48, 49, 53, 58, 59, 61—65, 67, 74, 75, 78—80, 82, 85, 89—95, 97—103, 109—112, 116—118, 132, 149, 172 sind nach Aufnahmen von Dr. Franz Stuedtner, Berlin NW. 7, Abb. 81, 83, 86, 87, 114, 119, 157—159, 161, 163, 164 nach den „Blättern für Architektur und Kunsthandwerk“, Abb. 162 nach der „Berliner Architekturwelt“, Abb. 5, 9, 18, 20, 22, 25, 28, 29, 37, 38, 43, 46, 47, 50, 51, 57, 60, 69—72, 84, 88, 96, 121 nach „Borrmann, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin“, Abb. 179 nach dem „Werk Adolph Menzels“ hergestellt worden.

Einleitung

BERLIN unter den „Berühmten Kunststätten“? — Es wird nicht an skeptischen Gemütern fehlen, die von dieser Einreihung mit einigem Zweifel Kenntnis nehmen oder ihr gar die volle Anerkennung weigern. Was die Welt des 20. Jahrhunderts an der Hauptstadt des Deutschen Reiches vor allem bewundert, sind andere Eigenschaften als Schönheit der geschichtlichen Denkmäler und Reichtum an altem, bodenständigem Kunstbesitz. Die Städte, deren Namen die bisherigen Bände dieser Monographienserie bezeichnen, sind Schatzkammern von höchster kunsthistorischer Bedeutung, ihre Bauwerke aus früheren Jahrhunderten nicht nur ehrwürdige Zeugen glorreicher Vergangenheit, sondern Schöpfungen, die zu den stolzesten Taten der Phantasiearbeit aller Zeiten und Völker zählen. In dieser auserlesenen Schar spielt Berlin gewiß eine verhältnismäßig bescheidene Rolle. Spät erst ist es in die deutsche Kunstentwicklung eingetreten, und von seiner ältesten Epoche künden nur noch spärliche Reste. Nur eine einzige Zeit: die Regierung des ersten preußischen Königs, hat Denkmäler von weltgeschichtlichem Belang in geschlossener Reihe hervorgebracht. Eine zweite Periode, die des Klassizismus, hat der Stadt wenigstens innerhalb Deutschlands eine ansehnliche Rolle zugewiesen, während die voraufgegangene Blüte des friderizianischen Rokoko weniger Berlin selbst als der Nachbarresidenz Potsdam zugute gekommen ist. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts aber hat dann über die rasch zu europäischen Würden aufsteigende Großstadt und Weltstadt das ganze Füllhorn ihrer künstlerischen Ungnaden ausgeschüttet, indem sie zugleich mit dem Erbe der Väter rücksichtslos aufräumte. Und was die jüngsten Jahre, in der lang-

sam erwachenden Renaissance der deutschen Kultur, in dauerndem Kampfe mit widerstrebenden Tendenzen Gutes gebracht, was sie in der Verwirklichung neuer Kunstgedanken geleistet haben, gehört nur noch in beschränktem Maße unter den Gesichtswinkel dieser Sammlung. Und das Neue wie das Alte, dem sich das Interesse zuwendet, erschöpft sich vielfach in Einzelheiten, denen ein deutlich sichtbarer innerer Zusammenschluß fehlt. Die ästhetischen Werte des heutigen Berlin, das durchaus eine Stadt der Gegenwart ist, beruhen zum größten Teil auf dem Zauber des imposanten Anblicks, den die Äußerungen seiner mächtigen Lebensenergie, seiner ungeheuren Tatkraft, seines rastlosen Arbeitseifers bieten, nicht auf dem Reiz eines organisch entwickelten künstlerischen Stadtbildes, der nur aus der Atmosphäre einer großen Kultureinheit strömt.

Indessen Berlin braucht trotzdem die Aufnahme in den erlauchten Kreis der berühmten Kunststätten nicht zu scheuen. Ist es gleich nicht reich an alten Schätzen, so ist es doch auch nicht völlig verarmt. Verdankt es, in manchem Sinne ein europäisches Seitenstück zu den amerikanischen Metropolen, seine gegenwärtige Gestalt und Bedeutung im wesentlichen den letzten Menschenaltern, so fehlen die Fäden doch nicht ganz, die es mit seinem Werden und seinen Anfängen verbinden, und es wird doppelt lockend sein, ihnen nachzugehen. Darf es sich keines ragenden Wahrzeichens aus ferner Vergangenheit rühmen, so ist ihm immerhin eine Anzahl schöner, bedeutender und charakteristischer kleinerer Baudenkmäler aus verschiedenen Epochen geblieben, an denen der Kunstfreund nicht vorübergehen wird. Seine Museen und Sammlungen sind jung; aber sie dürfen schon heute den Vergleich mit denen vieler älteren Kunstzentren wagen. Und hat man Dezennien hindurch skrupellos zerstört, mißachtet, niedergerissen, Dezennien hindurch die Gestaltung des rapide wachsenden Stadtkörpers sorglos dem Zufall überlassen, so machen sich gerade jetzt Symptome eines willkommenen Umschwungs geltend. Hand in Hand mit dem endlich erwachten Interesse für die Zukunfts-Probleme der Stadt, auf das namentlich die Begründung des Seminars für Städtebau an der Technischen Hochschule und der wichtige „Groß-Berlin“-Plan der Architektenschaft weisen, gehen neue Liebe und neues Verständnis für die Reste der alten kurfürstlichen

und königlichen Residenz, die sich wissenschaftlich begründen und praktisch betätigen. Mit der Sehnsucht, aus dem Häuser-Agglomerat dieser modernen „Siedelung“ wieder zu einem einheitlichen und individuellen Organismus zu gelangen, der den Namen einer Stadt erst in Wahrheit verdient, wächst der Wunsch, die Zusammenhänge des Gewordenen zu begreifen und diese Erkenntnis zugleich, soweit möglich, für die Arbeit der kommenden Jahre fruchtbar zu machen. Zur rechten Stunde ist in dieser Zeit die Neueröffnung des Märkischen Museums erfolgt, in dem schon vor drei Jahrzehnten ein bisher niemals nach Gebühr beachteter Mittelpunkt für das Studium der Berliner Kunst- und Kultur-entwicklung geschaffen ward.

So darf der vorliegende Band, indem er es versucht, dem Fragen- den rasche Auskunft über die künstlerische Geschichte der Stadt zu geben, sich darüber hinaus die Aufgabe stellen, an der Erfüllung jener Zukunftswünsche an seinem Teil mitzuwirken. Er möchte dem fremden und dem einheimischen Stadt- und Straßen- wanderer behilflich sein, im Gewirr des lärmenden Getriebes das künstlerisch Bedeutsame zu flüchtiger Bekanntschaft oder ein- gehenderem Studium aufzufinden und in den historischen Werde- gang einzureihen. Doch er möchte auch dazu beitragen, daß der wachsende Respekt vor den glänzenden und tüchtigen Schöpfungen der Vergangenheit ihrer Pflege und ihrem Schutz zu gute kommt; daß die kritische Betrachtung der letzten Entwicklungsperiode da- zu dient, begangene Fehler auszugleichen oder wenigstens ihre Wiederholung unmöglich zu machen; daß die reiferen An- schauungen und die lebendigen Kräfte der Gegenwart, die sich jetzt, nach den Orgien einer unsäglichen Geschmacksverwilderung, zu regen beginnen, freie Bahn und Förderung finden.

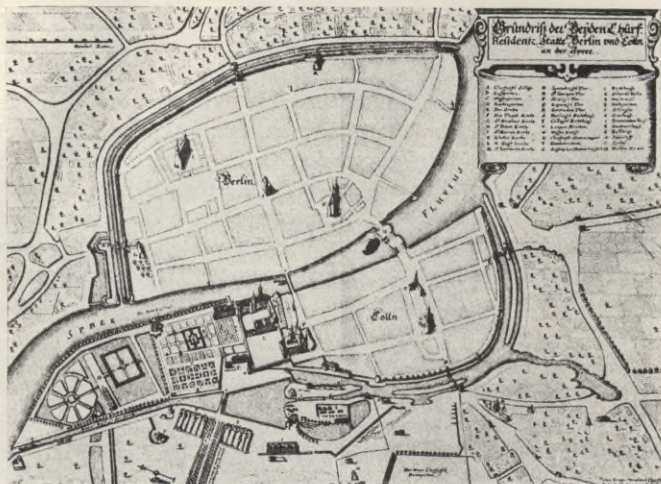


Abb. 2. Grundriß der Städte Berlin und Kölln um 1650, von J. G. Memhard. (Links Norden; die Berliner Mauer zieht die Linie der heutigen Neuen Friedrichstraße, die Köllner die der Straßen Friedrichsgracht und An der Schleuse).

I

Berlin und Kölln im Mittelalter

ALS um die Wende des 18. Jahrhunderts die führenden Persönlichkeiten des mächtig erwachten deutschen Geisteslebens von einem goldenen Zeitalter der Humanität träumten, in dem der Kunst als der höchsten Blüte menschlicher Kulturtätigkeit der erste Platz gebühre, erschien ihnen nichts so sehr als Feind dieses Ideals wie der nüchtern-kritische, aufs Praktische gerichtete Sinn des Berlinertums. Nacheinander haben Sturm und Drang, Klassizismus und Romantik in Verachtung und in Spott, in heftigem Zorn und beißender Ironie mit diesem „großen Krumpfen“ Strauß auf Strauß ausgefochten. Sie übersahen dabei freilich in literarisch-artistischer Einseitigkeit nur zu leicht den echten und gesunden Kern der berlinischen Bevölkerung, der ihr den Weg zu den freiesten Regionen der Phantasie vielleicht versperrte, sie dafür aber auch vor allzu erdentrückten

Verstiegenheiten bewahrte; der ihr selten gestattete, sich von der Schwere des Alltags völlig zu befreien, doch ihr zum Ersatz Auge und Empfinden für Natur und Leben schärfte; der überdies aus sparsam-haushälterischem Sinn zwischen den drohenden Gefahren der Empfindsamkeit und des Überschwangs ein feineres Verständnis für den Wert phrasenloser Schlichtheit entwickelte und damit gerade den neuen Gedanken der modernen Kunst in der preußischen Hauptstadt eine Heimstätte schuf.

Diese Art muß tief im Wesen des Berlinertums begründet sein; denn wir finden sie bereits in dem Bilde ausgeprägt, das wir uns nach den erhaltenen Resten wie nach den überlieferten Zeugnissen des Verschwundenen von der ältesten Gestalt der Stadt machen können. Obwohl die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts unter den Urenkeln Albrechts des Bären, den Markgrafen Johann I. und Otto III., begründeten Schwesterstädte, von denen Köln 1237, Berlin ein wenig später, 1244, zum ersten Male urkundlich erwähnt wird, durch ihre vorteilhafte Lage frühzeitig zu einem gewissen Wohlstand aufgeblüht sein müssen, zeigt sich an den Bauten der Kirchen wie der Tore und Türme des Befestigungsgürtels ein bemerkenswerter Gegensatz zu anderen märkischen Städten: eine ganz bestimmte, auch in der Anlage und Abmessung der Straßen hervortretende Tendenz aufs Praktische und Nützliche hin, die zugleich auf höhere künstlerische Bedürfnisse wenig Rücksicht nimmt. Aber der verständnisvolle Blick findet eben in dieser Einfachheit und Sachlichkeit den charakteristischen Zug der Berliner Eigenart, die sich im ganzen bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts erhalten hat, und die in ihrer Geschlossenheit und Einheitlichkeit unter der Oberfläche einen ästhetischen Reiz darbietet, den vielleicht erst unsere Zeit wahrhaft versteht und gerecht einschätzt. In dieser natürlichen Bescheidenheit der Stadt, die sich dann doch im Laufe der Jahrhunderte, mit feinem Takt für die speziellen Bedingungen ihrer Besonderheit, passenden Schmuck hohen und höchsten Wertes zu sichern wußte, ruht ihre individuelle Schönheit, ihre Seele, die sie erst in der Verwirrung der letzten Menschenalter verlor, da der unvorhergesehene und darum unvorbereitete Aufschwung ihre organische Entwicklung aus dem Gleichgewicht brachte. Die über Nacht zur Weltstadt gewordene Residenz glaubte aus ihrer Zurückhaltung

heraustreten zu müssen; das einstige preußische „Sparta“ wollte mit einem Schlage die Allüren einer Kaiserstadt annehmen, aber dieser plötzliche Übergang konnte nur gewaltsam und mit Gefährdung seines persönlichsten Wesens vollzogen werden. Und es ist nur logisch, daß auch die ästhetischen Elemente des modernen Berlin weniger in seinen neuen Denkmälern, Monumentalbauten, dekorativen Stadtanlagen als in den Schöpfungen zu finden sind, die der Erreichung praktischer Ziele dienen oder Ergebnisse des gesteigerten Wohlstandes von Stadt und Bürgerschaft darstellen: dort in den Kaufhäusern, den Brücken, Anlagen, Einrichtungen, die dem Verkehr, der Erholung und der Wohlfahrtspflege gewidmet sind; hier in den Museen, den öffentlichen und privaten Sammlungen.

Die Gestalt des mittelalterlichen Berlin in seiner frühesten Stadtepoche können wir uns nicht mit völliger Sicherheit rekonstruieren. Wir wissen, daß die Wiege der Doppelstadtanlage an dem wichtigen Flußübergang gestanden hat, der mitten in weitem Luchland einen sicheren und festen Übergang über die Spree bot: am heutigen Mühlendamm. Daß dieser Punkt, der den Verkehr von Süden und Südwesten her zu der unteren Oder und den Hafenstädten der Ostsee an sich zog, der zugleich die Stelle bezeichnete, bis zu der die Schifffahrt von der Elbe über Havel und Spree bis ins Binnenland zu dringen vermochte, sich bald nach der Kolonisierung des Wendenlandes durch die deutschen Ansiedler zu einem Zentrum des niederdeutschen Wegenetzes entwickelt haben muß. Und daß als die Mittelpunkte der hier an beiden Ufern begründeten Städte die Märkte mit den Rathäusern und die ältesten Pfarrkirchen anzusehen sind: Auf dem rechten Spreeufer, in Berlin, der heutige Molkenmarkt mit der Nikolaikirche; drüben, in Kölln, der heutige köllnische Fischmarkt und die Petrikerche. Es ist bis heute noch nicht erwiesen, welche der Schwesterstädte als die ältere zu bezeichnen ist, wenn denn ihre Entstehung wie ihre Erhebung zum Stadtrecht nicht völlig parallel zu denken sind; ohne Zweifel aber war Berlin, wenn nicht sofort die größere, so doch von vornherein die ohne weiteres ausdehnungsfähigere und darum wohl bald auch die bedeutendere Stadt, deren Namen an die erste Stelle rückte und im Laufe der Zeit den der Schwester zurückdrängen mußte. Denn Kölln, die Besiedelung der Spreeinsel, fand seine natürlichen

Grenzen durch die Flußarme, die sich noch dazu nach Westen und Süden hin durch Sumpfland und Untiefen verbreiterten und dadurch eine Expansion der Stadtanlage nach diesen Himmelsrichtungen übers jenseitige Ufer erst einer späteren Zeit vorbehalten, während auch der nordwestliche Zipfel der Insel, das heutige Gelände des Lustgartens und der Museumsgebäude, noch kein zur Bebauung geeignetes Terrain darbot.

So hat sich denn die Berliner Seite frühzeitig vergrößert. Zwar die Vermutung, daß die östliche Schwesterstadt ursprünglich im Norden nur bis zur Königstraße gereicht habe, läßt sich nicht beweisen; aber der „Neue Markt“, der noch heute den alten Namen trägt, deutet durch diese Bezeichnung überzeugend darauf hin, daß er dem Molkenmarkt gegenüber eine jüngere Anlage darstellt; die zu ihm gehörige Marienkirche tritt als zweite Pfarrkirche neben St. Nikolai.

Über das Berlin des Mittelalters in diesem zweiten Stadium seiner Entwicklung, in das noch einige weitere Baudenkmäler anzusetzen sind, werden wir nun aber mit klarer Bestimmtheit durch den ältesten erhaltenen Stadtplan unterrichtet, den wir besitzen: es ist der Plan von *Joh. Gregor Memhard*, der um 1650 in Merians Topographie erschienen ist (Abb. 2). Denn führt uns dies Dokument gleich durch seine Entstehungszeit um ein gewaltiges Stück weiter vorwärts, so gestattet es uns doch wichtige Rückschlüsse, weil wir wissen, daß sich der Mauerring, der auf ihm die beiden Städte umzieht, seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts nicht verändert hatte. Auf ihm erkennen wir nun auch — abgesehen von dem kurfürstlichen Schlosse, das erst der Renaissancezeit seine Entstehung verdankte — die übrigen Bauwerke der gotischen Epoche außer den bisher genannten genau verzeichnet: in Berlin das neue Rathaus an der Ecke der Königs- und Spandauerstraße, die Klosterkirche und die Heilige Geistkapelle mit dem Spital, in Kölln den Dom auf dem Schloßplatz, endlich außerhalb der Mauer, im Westen wie im Osten, einige kleinere Spital- und Kirchenbauten.

So haben wir denn die frühesten Baudenkmäler der Doppelstädte beisammen. Was von ihnen noch erhalten und durch Abbildungen bezeugt ist, weist deutlich eine bestimmte Entwicklungslinie der Architektur auf. Wir erkennen eine erste Epoche: die

Zeit vor der Einführung des Backsteins, da der Granit der Wanderblöcke, das einzige Gestein des sandreichen Landstrichs, als Baumaterial diente, und wir sehen in dem massiven Gefüge dieser wuchtigen Findlingsstücke, wo es die Jahrhunderte überdauert hat, noch heute die Baugedanken eines Geschlechts verkörpert, dem ein festungsartiges Bauen zu Schutz und Trutz näher lag als künstlerisches Streben, das sich selbst zur Aufrichtung eines Gotteshauses an die einfache und ein wenig schwerfällige Zweckmäßigkeit dieser dauerhaften Formen hielt. Aber auch als am Ende des 13. Jahrhunderts der Backsteinbau sich einbürgert und eine freiere Beweglichkeit der Architektur ermöglicht, bleibt fürs erste das Prinzip höchster Schlichtheit maßgebend, durch das sich die alten Kirchen Berlins von den kunstvolleren weit kleineren Städten der Mark, wie Brandenburgs, Tangermündes, Königsbergs, Prenzlau, so auffallend unterscheiden; man begnügte sich damit, geräumige Hallen zu errichten, von stattlichen Raumverhältnissen, aber völlig anspruchslos in Schmuck und Zier. Dafür waren die Straßen erheblich praktischer angelegt als in den meisten anderen mittelalterlichen Städten. Namentlich die Ausmessungen der Breitenstraße in Kölln, der Klosterstraße in Berlin imponieren; der Name der ersteren zeigt, daß man stolz darauf war — er hat noch heute seine Berechtigung.

Der Nikolaikirche gebührt der erste Platz. Sie ist unser ältestes und ehrwürdigstes Heiligtum, war es noch mehr als heute vor der 1878 erfolgten radikalen „Wiederherstellung“, die das Gotteshaus gewiß für die Gemeinde brauchbarer gemacht, ihm aber dafür viel von seinem früheren Zauber geraubt hat. Die gründliche Renovierung, die damals vorgenommen wurde, ist ein typisches Beispiel für den Mangel an Verständnis, mit dem man gerade in den Jahren des jungen Reichs den Denkmälern der Vergangenheit gegenüberstand. Man machte alles „sauberer“ und „moderner“ und vergaß nur, daß man damit zugleich die Patina der Jahrhunderte mit abputzte. Vor 1878 präsentierte sich die dem heiligen Patron der Schiffer und Kaufleute geweihte Kirche noch so, wie sie im Laufe der Zeit allmählich geworden war. (Abb. 3). Der mächtige Unterbau des Turms mit seinem niedrigen Spitzbogenportal in einfachstem gotischen Geschmack und den kreisförmigen Öffnungen im zweiten, nur wenig zurücktretenden



Abb. 3. Die Nikolaikirche. Nach einem Gemälde von J. H. Hintze vom Jahre 1812 im Märk. Museum.

Absatz, die mehr Schießscharten als Fenstern glichen, war in seiner Granitblockarchitektur der eindringlichste Zeuge jener ersten Epoche. Man sah und man sieht noch heute — denn ganz konnte der Eindruck auch durch den sonst wenig pietätvollen Um- und Neubau nicht verwischt werden — : es war ein ernstes, tatkräftiges Geschlecht, dem dieser solide Bau aus sprödem Material gelang. Auch an den übrigen Teilen, bei denen sich nun schon der Übergang zum Backstein vollzog, blieb ein Sockel aus Feldsteinen, der mit dem Turm noch auf den Urbau der Kirche um 1230 zurückdeutet. Nur diese Reste trotzten allen Zerstörungen der Zeit, boten vor allem auch dem verheerenden Brande die Stirn, der 1380 die ganze Stadt heimsuchte. Der Chor, der schon kurz vor dieser Feuersbrunst begonnen worden war und nun vollendet wurde, verkörpert dann eine zweite Bauperiode der Kirche, während das Langhaus erst etwa achtzig Jahre später, nach 1460, seine endgültige Gestalt erhielt, in einer Zeit, da man auch in Berlin mit den gotischen Formen schon freier umzugehen verstand. Das kommt besonders zum Ausdruck in dem ungefähr gleichzeitigen Anbau der Liebfrauenkapelle südlich vom Turme, die Friedrichs II. Küchenmeister Ulrich Zeuschel urkundlich im Jahre 1452 errichten ließ, und die mit ihrem

schmucken Staffelgiebel nun endlich eine unmittelbare Verwandtschaft mit den besten Werken der weiteren niederdeutschen Gotik aufweist. Konnte das alles durch die Renovatoren von 1878 nicht völlig vernichtet werden, so zerstörten sie wenigstens, ihre Lust zu büßen, den charakteristischen Anblick des Turmoberbaus. Wie er einst zustande gekommen war, ist nicht ganz klar. Vielleicht lag es in der Absicht des ersten Baumeisters, aus dem gewaltigen Unterbau einen einzigen Turm herauswachsen zu lassen, der die Breite der ganzen Basis zur Spitze verjüngte — er hätte, um Kleineres mit Größerem zu vergleichen, ein Berliner Stephansturm, ein weithin ragendes Wahrzeichen der Stadt werden können. Doch ob er wirklich geplant war, ob man gar im ersten Jahrhundert der Kirche daran gegangen war, ihn zu bauen, wir wissen es nicht. Was bis vor dreißig Jahren, da man ein Zwillingsspaar belangloser und konventioneller Turmspitzen hier aufpflanzte, auf den Granitquadern sich erhob, war eine höchst malerische Unsymmetrie aus Backstein, die mit dem Chorbau gleichaltrig sein mochte: ein Turmschaft mit ragender Spitze und daneben, als sein nördlicher Nachbar, ein Schafffragment, das als ein einfacher spitzer Dachgiebel behandelt war. In die Mauerflächen hier wie dort war eine Reihe verschieden hoher, meist rundbogiger Fenster eingeschnitten — ein Bild recht altertümlichen Gepräges, bei dem außerdem die alleinstehende Spitze durch den Kontrast natürlich höher erschien als die heutigen zwei, die beide dasselbe sagen und darum ihre Wirkung gegenseitig beeinträchtigen.

Weniger als dem Äußeren der Nikolaikirche hat der Umbau von 1878 dem Inneren geschadet, aus dem er die störenden, erst später eingebauten Emporen entfernte, so daß die klaren und schönen Raumverhältnisse, das hohe, auf schlanken, einfach profilierten Pfeilern ruhende Kreuzgewölbe, das nur kurz vor dem Chor einem unkomplizierten Sternengewölbe weicht, und der altertümliche Chor selbst zu guter Wirkung kommen. Freilich hat man auch die alte Tünche des Mauerwerks entfernt und durch einen neuen Anstrich ersetzt, so daß das ehrwürdige Gotteshaus nun doch auch im Inneren allzu „modern“ erscheint.

Die Geschichte und Entwicklung der zweiten alten Pfarrkirche Berlins können wir nicht so klar übersehen, obwohl wir ihre Entstehung um einige Jahrzehnte später, um 1250, anzusetzen haben.



Abb. 4. Marienkirche. (Photographische Aufnahme aus neuerer Zeit).

Auch bei der Marienkirche (Abb. 4) aber müssen wir feststellen, daß die Renovierarbeiten des letzten Menschenalters (1893—94) ein gut Stück von dem altertümlichen Eindruck zerstört haben. Auch hier hatte einstens der große Brand von 1380 verheerend gewütet. Von dem, was aus der Zeit vorher stammt, ist uns kein Bauteil erhalten, der in der Wucht der charakteristischen Formen mit dem Turm von Nikolai wetteifern könnte. Indessen erkennen wir doch heute noch an den Granitquadern des Turmbaus an der Nordseite und an den unregelmäßigen Schichten aus Feldgestein, die den Sockel des Langhauses bilden, daß auch hier die Wanderblöcke der Mark das erste Baumaterial abgaben. Dies Material ist dann bei den vielfachen Umbauten der Kirche: um 1340, nach 1380 und zu Beginn des 15. Jahrhunderts, immer wieder verwertet worden. Dazu aber kam frühzeitig der Backstein, der wiederum mit größter Sparsamkeit und Schlichtheit behandelt wurde. Das

Mauerwerk des Chores deutet auch hier am weitesten zurück. Der einstige Turm jedoch ist aller Wahrscheinlichkeit nach erst im Anfang des 15. Jahrhunderts begonnen worden und kann erst kurz vor seiner Zerstörung durch eine Feuersbrunst im Jahre 1515 vollendet gewesen sein. Beinahe 150 Jahre später, 1661, brannte er abermals nieder, diesmal vom Blitz getroffen, und wurde durch einen neuen Renaissanceoberbau des Baumeisters Mathias Smids ergänzt. Nach einem weiteren Jahrhundert mußte er wegen Bau-fälligkeit und Altersschwäche abgetragen und wiederum durch einen neuen Aufbau ersetzt werden: es geschah nach den Plänen von C. G. Langhans, dem Erbauer des Brandenburger Tores, dem die Kirche die bis heute erhaltene Spitze in gotischen Formen verdankt (1788). Vor diesem Aufsatz Langhans', der allerdings für die alte Kirche ein wenig zu spielerisch und routiniert geraten ist, haben dann die Restauratoren vor fünfzehn Jahren Halt gemacht. Ebenso vor der Sakristei an der Südwestseite, die, ums Jahr 1340 entstanden, ähnlich der jüngeren Liebfrauenkapelle der Nikolaikirche, eine kunstvollere Behandlung des Backsteins zeigt. Dafür wurde dann aber, wie in Nikolai, das Innere energisch modernisiert. Und noch ein anderes konnten sich die Wiederhersteller von 1893 nicht versagen: sie legten die Kirche frei, d. h. sie beseitigten die Häuser der Westseite, die sie von dem Neuen Markte trennten. Denn auch in Berlin verstanden die Baumeister des Mittelalters das alte Gesetz, daß man die Kirchen wohl in unmittelbarer Nähe der Verkehrszentren, der Märkte, bauen sollte, aber doch dem Verkehr selbst soweit entrückt, daß seine lauten Wellen nicht bis an das Gotteshaus und den Friedhof, der es meist umgab, heranbrausten. So gewannen sie zweierlei: sie umzogen die Kirchen mit einer schützenden Atmosphäre der Stille, der Zurückgezogenheit, und sie sicherten überdies ihren emporstrebenden Baugliedern durch den Kontrast mit den niedrigen Häusern der unmittelbaren Umgebung eine doppelte Wirkung. Unsere Gegenwart scheint, namentlich in Berlin, diese alten Wahrheiten nicht mehr zu verstehen. Sie setzt die neuen Kirchen frohgemut nicht nur an, sondern mitten auf die freien Plätze und will nicht einsehen, daß sie durch den Reißbrettschematismus dieser Anlagen den Verkehr zerschneidet und verwirrt, dessen Wogen nun von allen Seiten ungehindert die



Abb. 5. Chor und Langhaus der Klosterkirche.

Stätte der Andacht umtosen. An den alten Kirchen sucht sich dieser moderne Unverstand wenigstens durch „Freilegungen“ schad-



Abb. 6. Die Klosterkirche im Jahre 1833 (vor dem Umbau).

los zu halten. Bei der Nikolaikirche war ihm das glücklicherweise nicht möglich; bei der Marienkirche aber gelang es ihm, indem er die Tendenz einer Vergrößerung des Neuen Marktes vorschützte, die er dann freilich durch die Anlage des breit sich entfaltenden Luther-Denkmal's zum Teil selbst wieder aufhob. Unmöglich jedoch war es, den malerischen Reiz zu zerstören, der sich aus der schiefen, der konventionellen Regelmäßigkeit unserer Zeit spottenden Stellung der Marienkirche zu dem Marktplatz ergibt, und der noch gesteigert wird durch die Abstufung des Terrains, auf dem das alte Gotteshaus wie durch die Wucht der Jahrhunderte zu lasten scheint.

Mehr Sinn indessen für künstlerische Bedürfnisse einer höheren Kultur als die schlichten Fischer, Schiffer und Kaufleute der Berliner Bürgerschaft hatten im Mittelalter die Brüder des *Franziskanerordens*, deren Niederlassung in der jungen Spreestadt noch vor 1250 angesetzt wird, während der Bau des Klosters und der dazu gehörigen Kirche (in der heutigen Klosterstraße) erst nach der im Jahre 1271 erfolgten Überweisung des Grundstücks durch die Markgrafen Otto V. und Albrecht III.,



Abb. 7. Die Klosterkirche nach dem Umbau. Nach einem Bilde von K. Würbs.

oder gar noch zwanzig Jahre später begonnen wurde. Hier ist die Bauepoche der Findlingsblöcke bereits überwunden: wir haben den reinen Typus des gotischen Backsteinbaus vor uns, und zwar ein nicht unbedeutendes Exemplar der Gattung, das namentlich in dem reich gegliederten, das Licht ungehindert zulassenden Chor bereits einen reifen Kunstgeschmack verrät. Wenn das sich unmittelbar anschließende Langhaus der Klosterkirche mit seinen wuchtigen und breiten, nur durch weit oben angelegte kleine Fenster unterbrochenen Mauern noch von fern an die Art der romanischen Architektur erinnert (auf die auch noch die schweren kurzen Pfeiler hinweisen), so ist durch den Kontrast der Eindruck des Chores, dessen Errichtung man wohl einige Zeit später,

mindestens an das Ende des ganzen Bauunternehmens anzusetzen hat, um so größer (Abb. 5).

Die Klosterkirche und die dazu gehörigen weiteren Baulichkeiten der „Grauen Brüder“ stellen in ihrem Kern noch heute die reizvolle gotische Architektur des 13. Jahrhunderts dar. Von Feuersbrünsten, selbst von dem Unheil des Jahres 1380, blieben sie verschont. Nicht so sehr wiederum von der pietätlosen Restaurierlust des 19. Jahrhunderts, die namentlich daß Äußere der Kirche und das zum Gymnasium umgestaltete Kloster heimsuchte (1842—44; Abb. 6 u. 7). Was man damit gesündigt hat, daß man dies edelste Denkmal des mittelalterlichen Berlin nicht besser schonte, läßt sich nie wieder gut machen. Immerhin verlor der ehrwürdige Weltstadtwinkel seinen Zauber niemals ganz, und im Innern blieb die schöne Wirkung der Bauglieder und der Raumverhältnisse — im Gegensatz zu St. Nikolai und St. Marien hat die Klosterkirche ein zu stattlichem Eindruck erhöhtes Mittelschiff —, blieben die Rankenornamente und das feine Blattwerk der Pfeilerkapitäle, der einfache plastische Schmuck des Chors, alles Zierstücke, die noch deutlich auf den Geschmack der romanischen Epoche zurückdeuten, blieben die Weinlaubmuster an den Bögen des Langhauses, die Maßwerkverzierungen und die Laibungen der hohen Chorfenster. Aber an der Hauptfront nach Westen erkennt man an dem überladenen Maßwerk des großen Spitzbogenfensters (Abb. 7), an den beiden achteckigen Treppentürmen mit ihren unschönen Zinkhelmen, und an der modernen Bogenhalle, welche die alte Kirchhofsmauer verdrängt hat, die Geschmacklosigkeit des „wissenden“, aller Naivität beraubten 19. Jahrhunderts.

Schlimmer noch ist es dem Kloster ergangen. Seine frühesten Häusergruppen wurden schon durch den massiven Hallenbau nördlich der Kirche, den laut erhaltener Inschrift ein Meister Bernhard in den Jahren 1471—74 in zwei Stockwerken errichtete, und durch bedeutende Neubauten verdrängt, die erst unter den Stürmen der Reformation ihren Abschluß fanden (1516—19). Die endgültige Bauanlage zog sich damals um zwei Höfe mit offenen Kreuzgängen und sandte noch einen Seitenflügel zur Klosterstraße hin. Aber kaum



Abb. 8. Gewölbe aus dem Grauen Kloster.
(Nach einer Photographie von F. Albert Schwartz, Berlin W. 8.)

war der weitläufige Komplex vollendet, als die Einführung der Reformation dem Bestande des Grauen Klosters überhaupt ein Ende machte. Die kostbaren Kirchengeräte wurden eingezogen, nur den Mönchen, soweit sie nicht auswanderten, blieb der Aufenthalt auch fernerhin gestattet; der letzte von ihnen, ein Bruder Peter, starb im Jahre 1571. In eben diesem Jahre aber quartierte sich in einem Flügel des alten Klosters ein unruhvoller Gast ein: Leonhard Thurneisser, der Leibarzt und Günstling des Kurfürsten Johann Georg, der hier seine abenteuerliche Werkstatt aufschlug, die, zugleich Laboratorium, Buchdruckerei, astrologisch-alchymistisches Geheimkabinett, der Ausgangspunkt und Stapelplatz seiner eigentümlichen Arbeiten wurde. Hier wurden nun vorzüglich gedruckte Kalender und naturwissenschaftliche Werke hergestellt, mit Holzschnittillustrationen reich geziert, interessante chemische und physikalische Experimente ersonnen, aber auch Talismane und Glücksketten fabriziert und ähnlicher Hokus-Osborn, Berlin

pokus getrieben, der halb Wissenschaft, halb Scharlatanerie war, und dem ganz recht geschah, wenn ihn die gläubigen Bürger des 16. Jahrhunderts mit Hölle und Teufel in Beziehung brachten. Der hier hauste, war ein rechter Schüler des Theophrastus Paracelsus, wie dieser Großmeister aller geheimen Künste ein abenteuerlicher Bursche, der als Gelehrter, Wunderdoktor und Jahrmaktschwindler zugleich auftrat; zur Seite stand ihm sein gelehriger Jünger, der Apotheker und „Münzmeister“ Michael Aschenbrenner. Dreizehn Jahre später (1584) jedoch nahm der tolle Spuk ein Ende, Thurneisser verließ Berlin, und die winkligen, weitläufigen Baulichkeiten konnten ganz in den Dienst einer würdigeren neuen Bestimmung gestellt werden.

Schon die Franziskanermönche hatten in ihrem Kloster eine Schule eingerichtet, deren Fortführung ihnen auch nach der Aufhebung gestattet wurde. Aus diesem Keim entwickelte sich im Jahre 1574 die älteste gelehrte Mittelschule nicht nur Berlins, sondern der ganzen Mark Brandenburg: das „Gymnasium zum Grauen Kloster“. Die mannigfachen Umbauten, die im Lauf der Jahrhunderte das komplizierte Gebäude im Dienste seines neuen Zweckes durchzumachen hatte, haben bewirkt, daß von dem alten Bauwerk heute nicht mehr viel erkennbar ist. Nur der alte Kapitelsaal von 1474, ein sogenannter Konventsraum und einige Nebenräume, meist durch schöne Kreuz- und Sterngewölbe ausgezeichnet, haben sich erhalten (Abb. 8).

Ein wenig jünger ist das vierte Berliner Gotteshaus aus der gotischen Epoche: die Heilige Geistkapelle am einstigen Spandauerort (siehe Memhards Plan), die zu dem benachbarten Armenhospital zum Heiligen Geist gehörte (Abb. 9). Diese soziale Stiftung muß schon am Ende des 13. Jahrhunderts bestanden haben, die Kapelle scheint indessen erst zu Beginn des folgenden Jahrhunderts gefolgt zu sein. Es ist eins der ersten und schönsten Ergebnisse des wiedererwachten Interesses für die Reste Alt-Berlins gewesen, daß es gelang, beim Bau der Handelshochschule in den Jahren 1905—06 das ehrwürdige Kirchlein zu retten. Man hat es mit großem Geschick in das stattliche neue Haus eingebaut, so daß die hübsch gegliederte gotische Giebelfront nach der Spandauer-



Abb. 9. Die Heilige Geistkirche vor dem Einbau in die Handelshochschule

straße und das wohl aus dem 15. Jahrhundert stammende Stern-
gewölbe des Innern, das nunmehr einen Teil der Hochschul-
räume bildet, für alle Zukunft erhalten sind.



Abb. 10. Hof im Krögel.

Neben den geistlichen Bauten der frühesten Zeit steht als weltliches Gebäude das Berliner Rathaus. Man vermutet wohl mit Recht, wenn man es auch nicht beweisen kann, daß

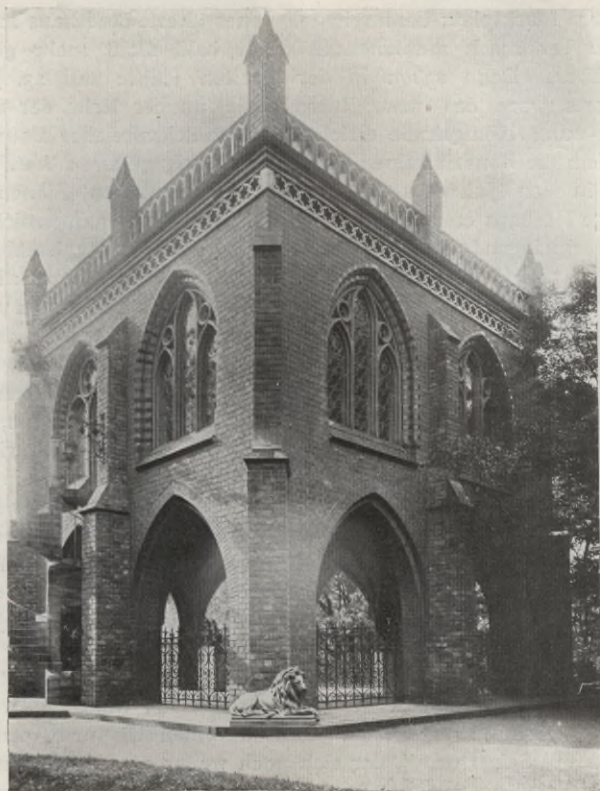


Abb. 11. Die wiederaufgebaute Gerichtslaube im Park des Schlosses Babelsberg bei Potsdam.

es ursprünglich am Molkenmarkt zu suchen war, wo sich auch, als Wahrzeichen der städtischen Gerichtsbarkeit, die steinerne Bildsäule des Roland erhoben haben muß, die im 15. Jahrhundert verschwunden ist, und wo sich noch heute, aber schon dem Untergange geweiht, in unmittelbarer Nachbarschaft die malerisch-altertümliche Häusergruppe des Krögels (Abb. 10) befindet, eines früh zugeschütteten Wasserarms der Spree, der

bis zum Marktplatz heranreichte. Jenes älteste Stadthaus scheint jedoch der rasch aufblühenden Stadt bald nicht mehr genügt zu haben. Denn schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ward das neue Ratsgebäude an der Ecke der Spandauer- und Königstraße errichtet, ein schicksalreiches Bauwerk, von dem die Neuzeit keinen Stein mehr übrig gelassen hat. Als man in den Jahren 1861—69 nach Waesemanns Plänen das heutige Rathaus errichtete (s. u. Abb. 144), war es namentlich der alte, vorspringende Bauflügel an der genannten Ecke (vgl. Abb. 36), um den viel debattiert, und der dann schließlich doch niedergerissen wurde. Es war die sogenannte *Gerichtslaube*, die man nach ihrem Abbruch 1871, so gut oder so schlecht es gehen wollte, im Park des Schlosses Babelsberg bei Potsdam wiederaufbaute (Abb. 11). Dies war der Kern des alten Rathauses: zu ebener Erde eine gewölbte Halle, der „Schöffenstuhl“, häufiger auch, wie eben erwähnt, „Gerichtslaube“ genannt, eine Anlage von vier Kreuzgewölben, die sich in den Ecken auf Konsolen stützten, während sie sich in der Mitte auf dem Kapitäl einer stattlichen Säule trafen — darüber im oberen Stockwerk die Ratsstube, ursprünglich von einer Holzbalkendecke, dann von einem Kreuzgewölbe überdacht und abermals von einer Mittelsäule beherrscht. Die offene Halle war Jahrhunderte lang der Sitz der städtischen Gerichtsbarkeit, die hier, ohne Möglichkeit eines „Ausschlusses der Öffentlichkeit“, tagte. Ursprünglich von drei Seiten offen, erhielt sie, wohl im Anfang des 15. Jahrhunderts, an der Nordseite einen Uhrturm, den sogenannten „Seigerturm“, der sich noch weiter an die Straßenecke vorschob, und an den sich in der Königstraße ein weiterer, altertümlicher Flügel anschloß, dessen einfache spätgotische Backsteinformen auf die gleiche Entstehungszeit hinwiesen. Wahrscheinlich verdankten Turm und Nordflügel ihr Dasein der Restaurierung des Rathauses nach dem großen Brande von 1380. Weitere Brände (1484 und 1581) hatten neue Umbauten und Veränderungen im Gefolge, doch behielt die Gesamtmasse der Rathausbaulichkeiten den alten Charakter, bis unter dem Sohn des Großen Kurfürsten Nerings Neubau einsetzte (Abb. 36), der dann 1860 gleichfalls verschwand.

In jenen alten Partien war die ganze mittelalterliche Rathaus-herrlichkeit untergebracht: Ratswage, Beratungsräume der „Ge-

strengen“, Stadtschreiberei, Gefängnis und Folterkammer. Die Gerichtslaube selbst war bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zugemauert, also aus einer offenen Halle in ein geschlossenes Gewölbe verwandelt worden. Der Platz vor ihr jedoch behielt bis zum Jahre 1694 seinen Charakter als Richtstätte; von da ab erst wurden die peinlichen Strafen und die Hinrichtungen der Delinquenten auf dem Neuen Markt vollzogen. Von besonderem Interesse für den Kunstfreund aber ist in dem alten Gewölbe der ornamentale Schmuck der Eckkonsolen und des Kapitäls der Mittelsäule, der deutlich auf den Übergang vom Romanischen zum Gotischen hinweist. Der Kapitälfries (Abb. 12) zeigt, in Stuck gefertigt, eine Reihe von Tiergestalten: Affen, Schweine, Vögel, Schlangen, Symbole menschlicher Laster und Torheiten, über die hier gerichtet werden sollte. Das Gewölbe der darüber gelegenen Ratsstube war um 300 Jahre jünger und bewährte in der Behandlung des ganzen Raumes, im plastischen Schmuck und Zierat der Mittelsäule und der Gewölberippen durchaus den Charakter der Renaissance. Eine merkwürdige Skulptur endlich, der sogenannte „Kaak“, ein Vogel aus gebranntem Ton mit Menschengesicht und riesigen Ohren (Nachbildung jetzt im Märkischen Museum), war außen an der Südwestecke der Gerichtslaube angebracht: er sah mit spöttischem Grinsen auf die armen Sünder herab, die dort unten am Pranger ihre Vergehen abbüßten.

Drüben in Köln stellte die Petrikerche ein Seitenstück zu Nikolai dar. Das Bauwerk, das uns heute dort grüßt, ist freilich von Grund auf erst in den Jahren 1847—53 von Strack, dem Erbauer der Nationalgalerie, errichtet worden. Jahrzehnte lang vorher war der Platz, auf dem



Abb. 12. Kapitälfries aus der Gerichtslaube.

es steht, wüst und leer; denn ein Brand im September 1809 hatte das alte Gotteshaus völlig vom Erdboden vertilgt; es war die letzte der vielen Katastrophen, von denen es heimgesucht wurde.

Schon im Jahre 1237 wird die Petrikirche urkundlich erwähnt. Doch die alten Abbildungen, die wir besitzen, geben erst Kunde von dem Umbau, der, gleichfalls noch in gotischer Zeit, im Jahre 1379 begann (Abb. 13). In dem Unterbau des Turmes, der wieder aus Feldsteinen bestand, steckte allerdings wohl noch ein Rest der ersten Anlage. Die Erneuerung zeigt dann in dem Backsteinbau der übrigen Teile und des Turmoberbaues, der aber nur mit einem schlichten Satteldach abgedeckt war, eine ähnliche Einfachheit wie die Kirchen der Berliner Seite. Auch hier haben wir einen einfachen Hallenraum vor uns, der nicht wie die Klosterkirche einen besonderen Platz für die Geistlichkeit, für Prozessionen und ähnliche feierliche Akte aufweist, sondern mehr eine Versammlungsstätte für die Gemeinde darstellt. Das Äußere präsentiert etwas gefälligere Formen als die Berliner Kirchen, der geschweifte Spitzbogen des Südportals ist von einer dort unbekanntem Eleganz, aber dafür stehen die angebauten Kapellen, auch die 1505 gestiftete Marienkapelle an der Südseite, hinter den Anbauten der Nikolai- und Marienkirche zurück; denn auch hier fehlen bedeutende Strebepfeiler, Staffelgiebel und ähnliche Merkmale der höher entwickelten märkischen Gotik. Nach mannigfachen weiteren Umbauten zerstörte dann im Jahre 1730 ein Blitzstrahl die ganze altertümliche Stätte. Und die Barockkirche, die Friedrich Wilhelm I. an ihrer Stelle errichtete, hat auch nur bis 1809 gestanden.

Die zweite alte Kirche Köllns, der längst verschwundene alte Dom auf dem Schloßplatz, ist in ihrer äußeren Erscheinung die stattlichste der Doppelstädte gewesen. Auf den ältesten Abbildungen, die wir von ihr besitzen, die freilich nicht aus ihrer frühesten Epoche stammen, sehen wir, wie an ihrer Westseite, nach der heutigen Schloßfreiheit zu, zwei schlanke gotische Turmspitzen in die Höhe ragen, wie ein schmucker Dachreiter am Ende des Langhauses mit diesem Turmpaar korrespondiert, und wie als vierte Spitze, über dem Chor am Ostende, sich ein Uhrturm erhebt. Ob freilich dieser vielfache Turmschmuck, namentlich der Aufbau über dem Chor, aber auch die Staffelgiebel



Abb. 13. Die Peterskirche nach einer Zeichnung von Johann Stridbeck 1690.

über der Nord- und Südfront des Langhauses zu beiden Seiten des Dachreiters der Kirche schon in ältester Zeit beschieden waren, erscheint den Formen nach zweifelhaft. Manches daran deutete auf eine spätere Zeit als die Gründung der Kirche, die in engen Zusammenhang mit der des dazu gehörigen *D o m i n i k a n e r - k l o s t e r s* im Jahre 1297 zu setzen ist. Die Kirche lag auf dem Schloßplatz zwischen der Breiten- und der Brüderstraße, die ihren Namen ebenso von den Mönchen des Dominikanerkonvents herleitet, wie die Klosterstraße der Berliner Seite ihre Bezeichnung den Franziskanern verdankt; südlich von dem Gotteshause führte ein schmaler Durchgang, die Domgasse, von der Schloßfreiheit zum Schloßplatz hinüber. Die Anlagen der Baulichkeiten für das Kloster selbst müssen nördlich von der Kirche gelegen haben; sie sind bei der allmählichen Erweiterung des Schlosses nach und nach gefallen. Das Kloster nahm übrigens frühzeitig ein Ende; noch vor der Einführung der Reformation in Berlin, im Jahre 1536, ward es aufgelöst und den Mönchen ein neuer Wohnsitz in Brandenburg angewiesen, während ihre Kirche eben damals zum kurfürstlichen Domstift erhoben wurde. Hier ward nun auch die Begräbnisstätte der brandenburgischen Herrscher eingerichtet, und

das alte Gotteshaus erhielt eine pompöse Ausschmückung, deren die Chronisten mit hoher Bewunderung gedenken. In dieser Epoche wahrscheinlich ward auch unmittelbar östlich neben der Kirche der alleinstehende, etwas vierschrötige Campanile, die sogenannte „Glock“, erbaut, in der die zehn verschieden großen Glocken des kunstvollen Domgeläutes untergebracht wurden.

Der alte Dom des Predigerordens hat dann im Laufe der nächsten beiden Jahrhunderte vielfache Umbauten durchmachen müssen. Im Zusammenhang mit dem großartigen Neubau des Schlosses zur Schlüterzeit ward eine monumentale Umgestaltung geplant, von der noch die Rede sein wird. Es wurde aber nichts daraus, und so zerfiel das altertümliche Bauwerk immer mehr, bis es 1747 unter Friedrich dem Großen abgebrochen wurde, der dann im Lustgarten das schlichte, nun auch schon verschwundene Domgebäude aufführen ließ.

Wie in Berlin, stand in Köln den kirchlichen Bauten das weltliche R a t h a u s gegenüber. Von seiner ursprünglichen Gestalt wissen wir allerdings so gut wie gar nichts. Doch steht es fest, daß das kölnische Rathaus, das ohne Zweifel schon in ältester Zeit am Fischmarkt zwischen Gertraudten- und Scharrenstraße sich erhob, ebenso wie das Berliner eine Gerichtslaube besessen hat. Im übrigen enthielt das Gebäude, das die Berliner unter diesem Namen kannten, bis es im Jahre 1899 abgerissen wurde, nur geringe Reste der einstigen Anlage aus gotischer Zeit. Im 16., dann vor allem zu Beginn des 18. Jahrhunderts, war es von Grund aus umgebaut worden, und der Berliner Barockstil aus der Zeit des ersten preußischen Königs gab ihm sein Gepräge, das auch die weiteren Anbauten und Zutaten des 19. Jahrhunderts nicht verwischen konnten.

Vor den Toren der Stadt Köln, genauer: vor dem Gertraudtentore, am Westende der Gertraudtenstraße, grüßte noch ein kleineres Bauwerk aus jüngerer gotischer Zeit. Es war die G e r t r a u d t e n - K a p e l l e, die mit einem bald zum Hospital umgewandelten Stift in Verbindung stand und im Jahre 1411 feierlich eingeweiht wurde. Frühzeitig wird das Kirchlein nach dem benachbarten Krankenhause den Namen „Spittelkirche“ erhalten haben, der dann auf den ganzen Platz, den heutigen Spittelmarkt übergang. Unter jenem Namen stand die Kapelle als ein

Wahrzeichen Alt-Berlins, das freilich unter Friedrich Wilhelm I. einen völligen Umbau in schmucklosen Barockformen (1739), später durch Schinkel eine abermalige Neugestaltung erlebt hatte (1833), bis zum Jahre 1881, da es dem mächtig anwachsenden Verkehr dieses neuen Straßenzentrums weichen mußte. Der moderne Moloch durfte hier wohl einmal mit Recht ein Opfer fordern, zumal da von dem mittelalterlichen Charakter der kleinen Kirche so gut wie nichts übriggeblieben war; sogar das bescheidene Türmchen, das sie vor Jahrhunderten geschmückt hatte, war verschwunden.

Schließlich besaß das mittelalterliche Berlin noch zwei andere kleinere Kapellen, die ebenfalls vor den Toren der Stadt zu finden waren. Im Osten führte im Zuge der Königstraße das Georgentor ins Freie, von dem rechts die Straße nach Alt-Landsberg (die heutige Landsbergerstraße), links die Straße nach Bernau (die heutige Neue Königstraße) abzweigten. Dort, zur Linken, fand der die Stadt Verlassende ein Spital für Aussätzigte, das, wie in fast allen deutschen Städten, seinen Namen nach dem heiligen Georg führte. Wie beim Gertraudtenspital stand auch hier zur Seite ein Kirchlein, das die Uranlage der heutigen Georgenkirche darstellt, und dessen Begründung wir noch ans Ende des 13. Jahrhunderts zu setzen haben. Von dieser ältesten Anlage ist jedoch wiederum keine Spur mehr erhalten; die Umbauten des 17. und 18. Jahrhunderts haben sie vollkommen verwischt. Und ebenso wissen wir gar nichts mehr von der alten Jerusalemkapelle, die am Ende des 15. Jahrhunderts auf der Stelle der heutigen Jerusalemerkirche erbaut wurde. Der Sage nach soll sie von einem bürgerlichen Berliner mit dem soliden Namen Müller errichtet worden sein, der auf einer Wallfahrt nach Jerusalem im heiligen Lande schwer erkrankte und, genesen, der Gottheit seinen Dank durch diese fromme Stiftung abstattete. Auch hier hat das 17. und 18. Jahrhundert einen Umbau nach dem anderen vorgenommen, schon deshalb, weil das Kirchlein, das ursprünglich im freien Felde lag, den Gläubigen der vom ersten preußischen König begründeten und bald mächtig anwachsenden Friedrichstadt als Stätte der Erbauung diente. Doch auch von diesen Anlagen der Barock- und Zopfzeit steht heute kein Stein mehr; in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts ward das bau-

fällig gewordene Gotteshaus abgetragen und die neue große Kirche erbaut, deren rote Backsteinmauern sich heute als ein rechtes Beispiel für die Nüchternheit der historischen Berliner Schule jener Jahre präsentieren.

Zu allen diesen Baulichkeiten des ältesten Berlin wäre schließlich noch die alte **H o h e n z o l l e r n b u r g** an der Spree zu rechnen, zu der Kurfürst Friedrich II. im Jahr 1443 den Grundstein legte, und die er acht Jahre später mit seinem Hofhalt bezog. Doch sind wir über Bauart, Aussehen und Umfang dieser Uranlage des späteren Schlosses so gut wie gar nicht unterrichtet. Was wir von ihr kennen, ist einzig das alte Gemäuer an der Wasserseite des heutigen Palastes: der kleine Turm des „Grünen Hutes“ und einige Gewölbereste, die uns nur von fern einen Rückschluß auf die trotzige, festungsmäßige Anlage der Burg gestatten — sie hat ihren mittelalterlichen Namen gewiß mit Recht getragen. Gleichwohl ist hier nicht das alte Feldsteinmaterial, sondern bereits der reine Backsteinbau zur Anwendung gebracht.

Das Haus jedoch, in dem die Kurfürsten Brandenburgs vor der Errichtung dieses imposanten und drohenden Bauwerks in Berlin residierten, war nichts weniger als schloßartig. Es war ein einfaches Gebäude in der Klosterstraße (heute Nr. 76), das später sogenannte „**L a g e r h a u s**“; das „**H o h e H a u s**“, wie es vordem hieß. Die Markgrafen und Kurfürsten, die zu jener Zeit am liebsten noch in der alten Kaiserburg Karls IV. zu Tangermünde Hof hielten, benutzten es gleichsam als Berliner Absteigequartier; es war der einzige Grundbesitz, dessen sie sich in den Schwesterstädten erfreuten, und es ist bezeichnend, daß das Baugelände der späteren Burg, das sich der zweite Hohenzoller in Brandenburg sicherte, außerhalb des eigentlichen Stadtgebietes auf der Spreeinsel lag.

Das Hohe Haus, nördlich von dem Teil des Franziskanerklosters gelegen, in dem sich später das Gymnasium einquartierte, wurde als Sitz des Landesherrn eigentlich nur dadurch charakterisiert, daß es in verteidigungsfähigen Zustand gesetzt wurde und eine Besatzung erhielt. Vom Jahre 1451 an, da der Kurfürst es verließ, hat es dann die wechselvollsten Schicksale durchgemacht. Zuerst von Friedrich II. dem Ritter Georg von Waldenfels verliehen, war es bald Sitz des Gouverneurs von Berlin, bald Privathaus, figu-

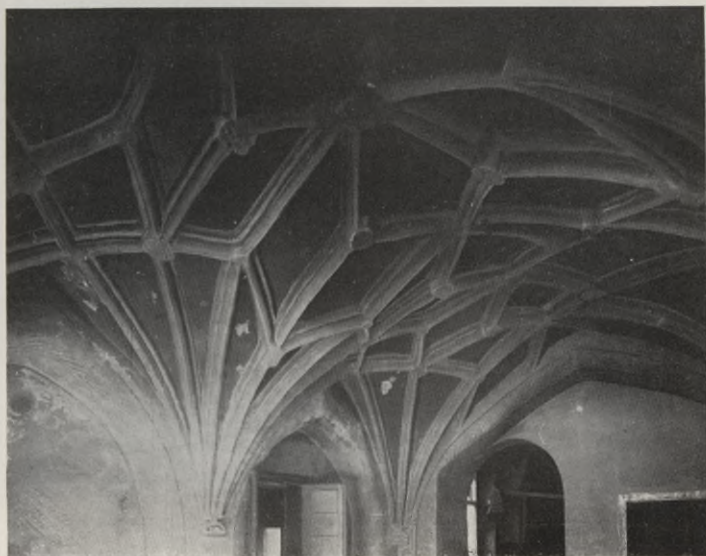


Abb. 14. Sterngewölbe aus dem abgerissenen Hause Köllnischer Fischmarkt 5.
(Nach einer Photographie von F. Albert Schwartz, Berlin W. 8.)

rierte eine Zeitlang, neu umgebaut, als „Ritterakademie“, wurde unter Friedrich Wilhelm I. durch den Minister v. Kraut zu einem Lagerhause für Wolle gemacht und schließlich für alle möglichen Zwecke verwertet. Heute ist unter anderem das preußische Staatsarchiv dort untergebracht, während im Hintergebäude das Rauch-Museum, die lehrreiche Sammlung von Modellen und Gipsabgüssen nach den Werken des Meisters, an den Aufenthalt Rauchs in den gleichfalls auf dem Grundstück gelegenen Bildhauerateliers erinnert, die heute zu der benachbarten Kunstschule gehören.

Wie von der ursprünglichen Gestalt des Lagerhauses, so ist uns auch von den übrigen nebensächlicheren Gebäuden der mittelalterlichen Stadt fast nichts erhalten. Immerhin besitzt das Märkische Museum eine Reihe wichtiger Detailstücke aus alten Privathäusern. Zum interessantesten gehört der skulpturale Schmuck aus dem 1889 abgerissenen Hause Spandauerstraße 49,



Abb. 15. Anfangsstück aus dem Totentanz in der Marienkirche.

das, wie wir wissen, im 14. Jahrhundert dem bekannten Berliner Patriziergeschlecht der Blanckenfelde gehörte, und dessen Haupt-
raum, wie in der Gerichtslaube und der Ratsstube, ein gewölbter
Saal mit einer Mittelsäule war, dessen Konsolen und Kapitäle
(Köpfe, botanische und heraldische Ornamente) erhalten sind;
die Mittelsäule ist jetzt im großen Hofe des Märkischen Muse-
ums aufgestellt. Ähnliche Gewölbeanlagen mit charakteristischem
Schmuck aus gotischer Zeit fanden sich noch in einigen weiteren alten
Häusern (die kunstvollste am Kölnischen Fischmarkt Nr. 5, Abb. 14,
andere in der Post- und Spandauerstraße); nur weniges besteht noch
heute, z. B. in den Häusern Hohersteinweg 15 und Stralauerstr. 36/37.
Man nimmt an, daß alle diese massiven Steinbauten erst den durch-
greifenden Veränderungen der Stadt nach dem großen Brande
von 1380 zuzuschreiben sind; bis dahin hatte man sich wohl beim
bürgerlichen Hausbau mit Holz oder Fachwerk begnügt.

Weit weniger noch als von der Architektur des Mittelalters ist uns
von der Malerei, der Plastik und dem edleren Kunsthandwerk des
ältesten Berlin erhalten. Immerhin fehlt es auch hier nicht ganz



Abb. 16. Teilstück aus dem Totentanz in der Marienkirche.

an Zeugnissen früher Kunstbemühung, deren Schicksal es freilich ist, meist nicht beachtet zu werden. Die alten Kirchen sind reich an interessantem und kulturhistorisch wichtigem Schmuck, der seiner Hauptmasse nach allerdings erst der Renaissance und Barockzeit angehört. Das bedeutsamste Werk der mittelalterlichen Malerei, das wir besitzen, ist der *Totentanz* in der Turmhalle der *Marienkirche*, der erst bei der Restaurierung von 1860 unter der Tünche wieder entdeckt wurde (Abb. 15 u. 16). Der zwei Meter hohe, fast dreiundzwanzig Meter sich hinziehende Fries, der einst in Leimfarben auf den trockenen Kalkputz gemalt worden ist, war, als er wieder zutage trat, vielfach zerstört. Er wurde von *Friedrich Fischbach* restauriert, und wir haben es hier ausnahmsweise mit einer gelungenen und annehmbaren Wiederherstellung zu tun, die tatsächlich trotz den frischen Farben eine klare Vorstellung von dem ursprünglichen Kunstwerk vermittelt. Zwischen den Jahren 1460 und 1470 muß es gewesen sein, als hier im neuen Turmbau von St. Marien ein frommer Maler die volkstümlichen Motive vom *Gevatter Tod*, der die Vertreter aller Klassen und Stände grinsend und hüpfend ins

Jenseits hinüberlockt, auf die Wand malte. Es ist das große Lied von der Allmacht des Knochenmannes, das hier erklingt, fast in derselben Melodie wie in zahlreichen anderen Städten des 15. Jahrhunderts; namentlich der berühmte Totentanz von Lübeck ist mit dem Berliner eng verwandt. Die Bewohner der Erde sind hier in zwei große Gruppen geteilt: voran die Geistlichen, sodann die Laien, hier und dort je 14 Figuren, zwischen denen jedesmal eine Todesfigur, nicht ganz klapperndes Gerippe, sondern eine ausgemergelte Grabesgestalt, vom Leichentuch halb eingehüllt, dahinschreitet, ein Reigen der erbarmungslosen Vernichtung, dem es doch nicht an Zügen genrehafter Reizes und naiv realistischer Beobachtung fehlt. Jedesmal macht den Beginn eine Malerei von bildmäßiger Geschlossenheit. Vor den Geistlichen erscheint ein Franziskanermönch (der an die Niederlassung der Grauen Brüder in der Klosterstraße erinnert) predigend auf der Kanzel (Abb. 15); unter ihm hocken zwei fratzenhafte Teufelsgesellen, von denen der eine auf dem Dudelsack bläst, um den Takt für den schauerlichen Tanz anzugeben, der nun sich abspielt. Dann beginnt die große Reihe. Zuerst der Küster mit dem Kirchenschlüssel, nach ihm der geistliche Richter, einige Mönche, ein Domherr, ein Abt, ein Bischof, ein Kardinal, alle Rangstufen bis zum Papst hinauf, und alle mit den unverkennbaren Abzeichen ihrer Würde. Ein Kruzifixus zwischen zwei trauernden Heiligen kündigt die zweite Kolonne an. Hier geht es in absteigender Linie, der Höchste führt: der Kaiser, mit dem Reichsapfel in der Hand, mit wallendem Bart, die Krone auf dem Haupt. Ihm folgt die jugendliche Kaiserin, die mit einer primitiven, aber recht graziösen Bewegung der Rechten das Kleid ein wenig anhebt, daß es sie beim Schreiten nicht störe. Weiter der bartlose König mit einfacherem Kronradem, das Szepter in der Hand. Dann der Ritter und der Herzog im Harnisch, bis an die Zähne bewaffnet, der Junker, der Amtmann, der Kaufmann, der Handwerker, der Bauer. Auch der Wucherer und der „Betrüger“ fehlen nicht, und den Schluß macht eine Gestalt, die man nach den Resten der halb zerstörten Malerei wohl mit Recht als den Narren bezeichnet hat. Meist ist's ein schematisch-gleichmäßiges Schreiten, in dem sie sich fortbewegen, doch allerlei kleine charakteristische Züge bringen Abwechslung:

so beim Arzt, der, wie abwehrend, seinem Todesführer das erhobene Uringlas entgegenhält; oder beim Bauern, der ungeschickt dahertrottet; beim Herzog, der sich herrisch gegen sein Schicksal sträuben will. Die niederdeutschen Reimpaare, die den Fries begleiten und die Zwiegespräche der Todesfiguren mit ihren Opfern enthalten, deuten gleichfalls auf eine solche volkstümlich-typische Charakteristik, die auch des Humors nicht ganz entbehrt, wenn etwa der Bauer mit dem Tode zu handeln beginnt und ihm eine fette Kuh („ene vette Ko“) anbietet, um ihn zu bestechen. Die Darstellung bewegt sich in schlichtester Konturenmalerei, die ganz flächig gehalten ist und streng ihren feierlich-dekorativen Zweck zu erfüllen trachtet. Doch geht ein eigener Zauber von den leise gesenkten Köpfen der Todgeweihten aus, die eine Empfindung stiller Ergebenheit und verträumten Hinüberdämmerns auszudrücken scheinen.

Mit diesem Zyklus kann keine der anderen Malereien aus gotischer Zeit konkurrieren. Schlimme Spuren der Zerstörung, wie der Totentanz, trägt ein Bild des Weltgerichts in der Nikolaikirche, dessen Entstehung kurz vorher, gegen 1460, angesetzt wird. Unbedeutendere Altarmalereien aus verschiedenen Gotteshäusern, aus dem Gertraudtenkirchlein, der Heiligen Geistkapelle, aus St. Marien und auch aus Nikolai findet man im Märkischen Museum. Die Klosterkirche bewahrt noch heute einiges, das in diesen Kreis gehört. So eine liebliche Madonna aus dem 15. Jahrhundert, die aber 1891 gar zu eifrig restauriert worden ist. So vor allem auch ein „Historienbild“: das Votivgemälde für den Grafen von Hohenlohe, der zu den Gefallenen der berühmten Pommernschlacht am Kremmer Damme (24. Oktober 1412) gehörte, und dem Kurfürst Friedrich I., ebenso wie den Rittern von Leutersheim und von Uttenhofen, durch Kirchenbilder an dieser Stelle ein Denkmal setzen ließ (das des Letztgenannten existiert nicht mehr). Auch das Hohenlohische Epitaph hat im 19. Jahrhundert eine Restaurierung erfahren müssen, doch ist die biedere Arbeit des gotischen Meisters noch gut zu erkennen.

Stattlicher präsentiert sich, was wir an Resten mittelalterlicher Skulpturen in Berlin besitzen. Hier führen uns die Ornamente und figürlichen Details aus der Gerichtslaube bis ins 13., der Denkstein des Konrad von Belitz in der Klosterkirche bis

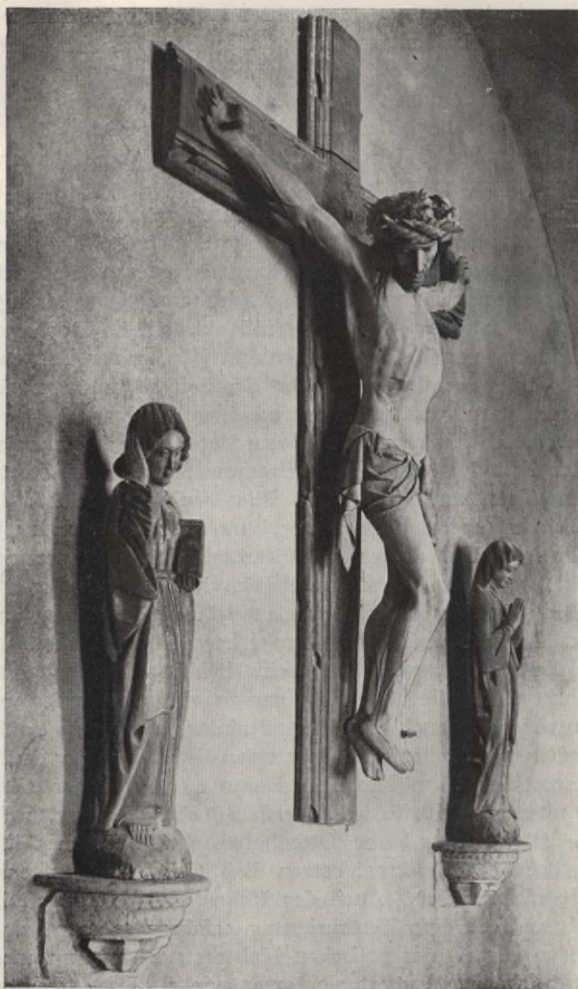


Abb. 17. Crucifixus und zwei Heiligenfiguren aus der Marienkirche.
Jetzt im Märkischen Museum.



Abb. 18. Abendmahlskelch der Nikolaikirche.



Abb. 19. Taufkessel aus der Marienkirche.
(Nach einer Photographie von F. Albert Schwartz, Berlin W. 8.)

an den Anfang des 14. Jahrhunderts zurück: 1308 ist, wie die lateinische Inschrift lautet, der Ritter gestorben, dessen Gestalt und Antlitz wir, in energischen Konturen in den Stein geschlagen, auf der Grabplatte finden. Diesem Bildwerk folgen dann zahlreiche andere, namentlich aus dem 15. Jahrhundert, in den meisten Kirchen Alt-Berlins. Eine kleine Reihe spätgotischer Schnitzwerke ist aus der Nikolaikirche ins Märkische Museum übergesiedelt, darunter eine Gruppe Gott-Vaters mit dem Sohne von großer Kraft des Aufbaus, der die Form eines Spitzbogens zeigt, und starker Wirkung in der naiv vorgetragenen, innigen Empfindung. Auch aus der Heiligengeistkirche, der Gertraudtenkapelle und der Marienkirche (Abb. 17) konnte das Museum einige bemalte Holzbildwerke aus gotischer Zeit in seine Sammlungen einreihen. Das Beste aber enthält auch hier wieder die Klosterkirche, wo über den Chorstühlen acht bemalte Holzstatuetten von hoher

Kunst der Charakteristik und unter geschnitzten Baldachinen drei kleinere Gestalten, gleichfalls von bedeutenderem Kunstwert, zu finden sind.

Kostbarer noch sind einige Reste alten Kunsthandwerks. Bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts reichen der Abendmahlskelch und die Patene zurück, die der Große Kurfürst der Nikolai-kirche zum Geschenk gemacht hat. Berlin besitzt in ihnen zwei hervorragende Werke mittelalterlicher Goldschmiedekunst, die freilich kaum in der Stadt selbst entstanden sein werden. Der Kelch besonders (Abb. 18), aus vergoldetem Silber, mit dem reichen Reliefschmuck, der sich vom Fuß des Schaftes über einen starken Knauf bis zum breiten Rand der Schale hinaufzieht, und mit seiner verschwenderischen Edelsteinzier, ist ein Stück von großer Schönheit.

Fast zwei Jahrhunderte jünger, aber durchaus noch mittelalterlichen Charakters, ist der bronzene Taufkessel der Marienkirche, der deutlich das Datum des Jahres 1437 trägt (Abb. 19). Das Gefäß, auf einem breiten Fuße ruhend und von vier grotesken Drachen gestützt, trägt streng stilisierten Reliefschmuck, Christus, Maria und die zwölf Apostel in zierlichen, von Säulchen getragenen Rundbogen, und darunter auf breitem Streifen in klaren gotischen Minuskeln eine niederdeutsche Inschrift („ik hette ene dope werliken ik dene den armen also den riken“), worauf die Jahreszahl folgt. Die Petrikerche in Köln hat, wie aus alten Verzeichnissen zu entnehmen ist, einen ähnlichen Taufkessel zu ihren Schätzen gezählt, der der Inschrift nach dem Jahre 1434 angehörte. Bei ihm war sogar auch der Name des Künstlers zu erkennen: es war ein Meister Heinrich aus Magdeburg, der ihn gegossen hatte.

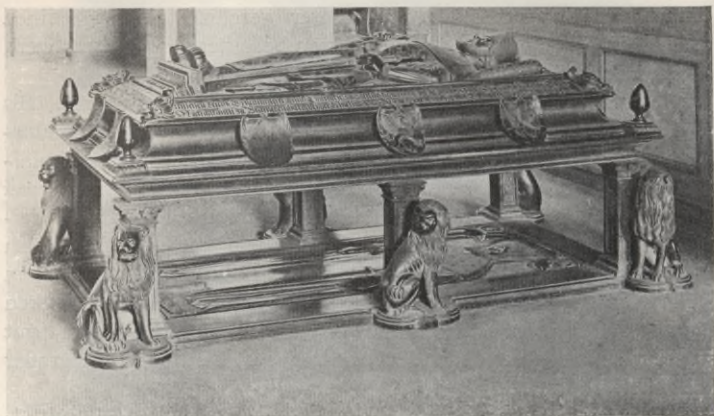


Abb. 20. Grabdenkmal des Kurfürsten Johann im Dom.

II

Die Renaissancezeit

DIE Herkunft des Meisters, der den verschollenen Taufkessel der Petrikerche schuf, deutet auf das Land, dem nunmehr, am Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts, Berlin die stärksten künstlerischen Impulse verdankte: es war der ältere Kulturkreis des benachbarten sächsischen Gebietes, der jetzt, im Wiedererwachen der Künste, der Mark und ihren Hauptstädten die großen neuen Gedanken der Zeit vermittelte. Wir haben die Reste der mittelalterlichen Stadt, die so oft völlig vergessen werden, mit besonderer Ausführlichkeit aufgezählt, um die Basis möglich klar zu umschreiben, auf der sich das künstlerische Berlin der Folgezeit aufbaut. In Wahrheit aber ist es erst die glorreiche, von Lebensgefühl und gesunder Sinnenlust erfüllte Epoche der Renaissance, in der von den Anfängen künstlerischen Lebens in den Schwesterstädten an der Spree gesprochen werden kann. Jetzt erst stoßen wir auf die Spuren einer bewußten, nicht ohne Energie getriebenen Kunstpflege, und es sind die Fürsten, von denen der Anstoß ausgeht. Für die gotische Zeit vermuten wir, daß gelegentlich, und

mehr aus Zufall, von der Renaissancezeit aber wissen wir, daß nach Plan und Absicht Verbindungen mit den älteren deutschen Kunstzentren hergestellt wurden, die nun der praktisch-tätigen, nüchternen, aber „anstelligen“ Bevölkerung Berlins zum ersten Male für den Glanz und die stolze Heiterkeit freier Phantasieschöpfungen die Augen öffneten. Schon Kurfürst Joachim I. (1499—1535) war darauf bedacht, solche Beziehungen anzuknüpfen. Er ist es gewesen, der das wundervolle Grabdenkmal des Kurfürsten Johann in *Peter Vischers* weitberühmter Nürnberger Bildhauerwerkstatt bestellte (Abb. 20). 1532 hat des Meisters Sohn Johannes Vischer das Bronzewerk vollendet. Auf streng gegliedertem, durchaus im Geist der Renaissance erfundenem Sarkophagdeckel ruht ausgestreckt die lebensgroße, in Rüstung und Herrschermantel gekleidete Figur Johannis; die Platte tragen sechs Säulen mit antikisierenden Kapitälern, vor ihnen sitzen sechs prachtvoll modellierte kleine Löwen, die den Schlafenden trotzig bewachen; die Profilierung des Deckelrandes, Ornamente und Waffentafeln, die auf ihm ruhen, die Verbindung der Pfeiler, die kunstvolle Ausführung des Hauptes und Kostüms an der ruhenden Gestalt, das alles atmet in der kostbaren Geschlossenheit des Ausdrucks den reifen, sicheren Geist der fränkischen Renaissance. Das Grabdenkmal sollte zuerst die Kirche des Klosters Lehnin schmücken, wo die ersten Hohenzollern ruhten, es kam jedoch in den Dom auf dem Schloßplatz, von wo es später in die Fürstengruft am Lustgarten hinübergebracht wurde.

Schon vorher erkennen wir an einem Grabstein in Nikolai von 1515, der laut Inschrift dem Apotheker Johann Zeheder gesetzt wurde, an einer Doppelgirlande, die über dem Haupte der porträtmäßig dargestellten Figur in den Sandstein gemeißelt ist, den Übergang von der Gotik, die im übrigen den Denkstein noch bestimmt, zum langsam eindringenden Renaissancegeschmack.

Im vollen Strome aber flutet die neue Kunst erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts nach Berlin, unter der Regierung Joachims II. (1535—71). Nun begann eine Zeit frohen Lebensgenusses und gesteigerter Luxusbedürfnisse. Wir hören, durch die warnenden Verordnungen der gestrengen Obrigkeit, von der wachsenden Üppigkeit der Lebenshaltung, von bombastisch übertriebenen Tauf-

Hochzeits- und Jubelfeiern, vor allem auch von lustig wuchernder Verschwendung im Kostümwesen. Es ist die Zeit der Unsummen verschlingenden „Pludertracht“, von der uns Willibald Alexis in den „Hosen des Herrn von Bredow“ so anschaulich erzählt hat, und wenn in der benachbarten Universitätsstadt Frankfurt a. O. der hochwürdige Herr Andreas Musculus seine donnernde Strafpredigt wider den „Hosenteufel“ hielt, den er unter dem Einfluß von Luthers Teufelslehre zu beschwören suchte, so fehlt es auch aus der Hauptstadt selbst nicht an ergötzlichen Anekdoten, die vom Wüten dieses Satangesellen Zeugnis ablegen. Wir erkennen die stille, arbeitsame Sparsamkeit der Berliner in den Berichten von diesem bunten Treiben kaum wieder.

Immer mehr wird Sachsen die Quelle aller künstlerischen Reformarbeit. Schon seit langer Zeit hatte ja der pirnaische Sandstein, der zu monumentalen Zwecken herangezogen wurde und nun nach und nach auch in die Herrschaft des allmächtigen Backsteins beim Häuserbau einen Keil trieb, dorthin gewiesen. Jetzt werden der Anleihen, die man in Sachsen macht, immer mehr. Die Maler, die Steinmetzen, die Kunsthandwerker, die Architekten des gleich Brandenburg von Rom abgefallenen und politisch mit ihm befreundeten Landes wirken herüber. Deutlich erkennen wir an den kirchlichen Gemälden des 16. Jahrhunderts den Einfluß der Schule des Lukas Cranach. Die Domkirche besaß sogar eine ganze Reihe von Passionsbildern Cranachs selbst, von denen sich ein Teil heute in der Gemäldegalerie des Kaiser Friedrich-Museums befindet, während der Rest im Schlosse aufbewahrt wird. Auch der tüchtige Baumeister, der unter Joachim II. die alte Hohenzollernburg in ein Renaissanceschloß umwandelte, *Kaspar Theiss*, scheint aus Sachsen nach Berlin gekommen zu sein (s. u. S. 117 ff.).

Es ist nun interessant zu beobachten, wie um die Mitte des 16. Jahrhunderts neben den sächsischen Einflüssen sich deutlich auch italienische bemerkbar machen. Nicht erst unter Joachim II. ist diese Einwirkung zu spüren: schon am Hofe seines Vaters ist ein italienischer Maler, Johann Batista, nachzuweisen, — ein sprechender Beweis für das Streben Joachims I., seine Hauptstadt in Verbindung mit dem großen Kulturleben der Zeit zu setzen. Indessen das blieb ein vereinzelter Fall. Nun aber erkennen wir, mit welcher Macht sich der romanische Einfluß geltend macht.

Nicht nur die Kunst, die gesamte neue Kultur der Renaissance brachten die Italiener ja ins benachbarte Deutschland; was sie an den Fürstenhöfen damals beliebt machte, war neben der hohen Entwicklung ihrer Malerei und Skulptur vor allem auch der bedeutende Fortschritt des italienischen Festungsbaus, von dem man Kunde erhielt. Wir wissen von Lionardo her, wie eng in jener Zeit schöpferische Phantasietätigkeit mit der praktischen Kunst des Ingenieurs verbunden war. Auch die fremden Baumeister, die am Berliner Schlosse mitarbeiteten, betätigten sich zugleich als Architekten und als Kriegersingenieure; der erste dieser italienischen Festungsmeister in der Mark war wohl Chiaramella de Gandino, der auch sonst in Norddeutschland, vor allem in Mecklenburg, vielfach arbeitete und für Joachim II. besonders die Festung Spandau baute.

Die großen Gemälde und Epitaphien der alten Kirchen geben uns die Möglichkeit, jene Entwicklung klar zu verfolgen. Wenn wir das Gemälde der Klosterkirche betrachten, das „Christi Abschied von den Frauen“ darstellt (ein Epitaphium für den Großkomthur Klaus v. Bach, einen Abgesandten des Deutschen Ritterordens), wenn wir die Votivbilder des alten Blankenfeldischen Patriziergeschlechts in seiner Nachbarschaft hinzuziehen oder die deutlich auf Lukas Cranach hinweisende „Kreuzesabnahme“, wenn wir nach St. Nikolai hinübergehen und hier etwa die Gestalten der „Beweinung Christi“ studieren — alles Malereien aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts —, so begegnet uns eine Kunst, die durchaus den biedereren, ehrenfesten, etwas spießbürgerlichen und in der Neigung zu krausem Detailwerk noch an die Gotik erinnernden Charakter des wackeren Meisters trägt, den man mit Fug den „Hans Sachs der Malerei“ genannt hat. Gehen wir aber zu den Bildern aus der Nikolaikirche über, die jetzt im Märkischen Museum hängen, zu der „Erweckung des Lazarus“ und der „Himmelfahrt Christi“ (mit den Jahren 1552 und 1554 datiert) oder zu dem „Barmherzigen Samariter“ (Abb. 21), so wird die Wandlung deutlich. Die Landschaft hat sich verändert, sie zeigt die großen Konturen, die unter dem wachsenden Einfluß der Italiener beliebt werden, architektonische Hintergründe treten hinzu, von ausgesprochenem Renaissancecharakter in Bau und Ornament. Die Haltung der

Figuren freilich, die in so veränderter Umgebung auftreten, bewahrt auch jetzt noch meist ihren guten mitteldeutschen Charakter. Dafür sorgte schon die immer entschiedenerere protestantische Haltung der Gemälde, die sich in der Wahl der Motive ausdrückt. Die frühere naive Erzählung aus der Passionsgeschichte oder dem Alten Testament wird zurückgedrängt von den Symbolen der Reformation. Christus vor allem beherrscht immer mehr die bildlichen und plastischen Darstellungen. Er tritt am liebsten als Sieger über Teufel und Sünde auf, mit der Fahne in der Hand, umlauert von ängstlichen Satansgesellen, die mit volkstümlicher Phantastik ausgestattet werden, furchtbar dehnt sich zur Seite der Höllenrachen. Auch in diesem künstlerischen Schmuck der Kirchen soll sich die veränderte religiöse Situation dokumentieren. Nicht mehr die Vermittlung der Mutter Gottes und der Heiligen zwischen Mensch und Gottheit ist das Wichtigste, sondern der Schwerpunkt ist in das persönliche Verhältnis des Einzelnen und der Gemeinde zum Erlöser selbst gelegt.

Je mehr das 16. Jahrhundert sich seinem Ende zuneigt und der reine Renaissancestil langsam den Übergang zum Pomp des Barock findet, um so reicher und großartiger wird die Ausstattung der frommen Stiftungen für die Kirchen. Die *N i k o l a i k i r c h e*, in der wir überhaupt eine Art Ruhmeshalle des frühen Berliner Bürgertums zu erblicken haben, liefert hierfür die schönsten Beispiele. Namentlich die prächtige *K ö t t e r i t z s c h e G r a b k a p e l l e*, die freilich schon in den Anfang des 17. Jahrhunderts hinüberweist, darf als ein Kunstdenkmal gelten, das in anderen Städten die Aufmerksamkeit jedes Fremden auf sich ziehen würde, in Berlin aber leider fast unbeachtet bleibt. Vielleicht war es wieder ein sächsischer Künstler, der dies schöne Denkmal für den kurfürstlichen Rat Johann Kötteritzsch und seine Gattin Caritas schuf, die eine Tochter des berühmten Kanzlers Lampert Distelmeier war. Alles ist hier mit reichstem Schmuck geziert. Vorab die Eingangstür, die zur Kapelle führt, und die innen und außen in Stuckreliefs zahlreiche allegorische Figuren und Gruppen trägt. Das Hauptinteresse aber nehmen die drei Epitaphien in Anspruch, die sich im Inneren hinter kunstvoll geschmiedetem Eisengitter zeigen. Rechts und links ein prächtiger Aufbau aus strengeren Renaissance-motiven und beginnenden Barockdetails, der Gemälde



Abb. 21. Der barmherzige Samariter. Gemälde aus der Nikolaikirche, jetzt im Märkischen Museum.

und Reliefdarstellungen einrahmt. Das Mittelstück aber enthält ein Ölgemälde auf Holz, das zum wichtigsten alten Kunstbesitz Berlins gehört (Abb. 22). Man sieht hier das Kötteritzsche Ehepaar, kniend, mit gefalteten Händen, in vorzüglich behandelten Porträts, begleitet rechts und links von je einem Schutzheiligen aus dem Alten und Neuen Testament, von Johannes dem Täufer, der mit dem kreuztragenden Lamm auftritt, und von Moses mit den Gesetzestafeln, auf dessen Haupt die eigentümlichen hörnerartigen⁷ Locken erscheinen; über dem knienden Ehepaare aber öffnet sich der Blick in die alte Nikolaikirche selbst, die in ausgezeichneter perspektivischer Behandlung vor uns auftaucht und

so eine klare Vorstellung vom Zustande des Inneren in jener Zeit vermittelt. In sauberer Malerei sind Mittelschiff und Seitenkapelle behandelt; der Raum ist voll von Menschen, vorn wird eine Taufe vorgenommen, hinten die heilige Handlung des Abendmahls vollzogen; die Gläubigen sitzen auf ihren Bänken, rechts hockt ein bettelnder Krüppel, links schreitet eine Frau mit ihrem Söhnchen dem Ausgang zu, und ein kleiner Hund springt vor ihr her, der den Bettler anzubellen scheint.

Auch die Epitaphien des Kämmerers Goltze, des Amtskamerrats Heinrich Straube und der Familie Distelmeier in der Nikolaikirche selbst geben imponierende Beweise für die wachsenden Kunstbedürfnisse des Berliner Bürgertums und für die reicheren Mittel, die man allmählich dafür aufwandte. Der Altar, den die Brüder Reiche 1559 ebendort errichten ließen, die ähnlichen Stiftungen des Joachim Steinbrecher in der Marienkirche, des Oberförsters Freitag in St. Petri gehören gleichfalls in diesen Kreis. Als im Jahre 1536 die alte Dominikanerkirche auf dem Schloßplatz zum Domstift erhoben wurde, erhielt sie, wie schon erwähnt, eine höchst prunkvolle Ausstattung, nicht nur mit Bildern, Epitaphien und Altären, sondern auch mit Gefäßen von kunstvoller Art, mit silbernen und vergoldeten Statuen, ein wertvoller und kostbarer Besitz, der sich auch in den Zeiten der Bilderstürmer vorläufig erhielt. —

Das merkwürdige Gesetz, nach dem in späterer Zeit so oft der jeweilige Inhaber des Hohenzollerthrones in vielen Punkten einen Gegensatz zu seinem Vorgänger verkörperte, finden wir auch im 16. und 17. Jahrhundert schon bestätigt. Auf den prunkfrohen Joachim II., der am liebsten die ganze Pracht italienischer Fürstentherrlichkeit an die Spree entboten hätte, folgt der sparsame Johann Georg (1571—98), unter dessen Regierung der Luxus in der Lebenshaltung des Hofes wie des Bürgertums bedeutend eingeschränkt wird. Immerhin hat auch unter ihm, wie wir noch sehen werden, der Bau des Schlosses Fortschritte gemacht, und das einmal in Fluß gebrachte Interesse für künstlerische Arbeiten höheren Wertes konnte nicht mehr zum Stillstand kommen. Es ist vor allen Dingen das Kunsthandwerk, dessen Entwicklung unter den Nachwirkungen der joachimischen Zeit weiter gefördert wird. Der Günstling Johann Georgs, der uns schon bei der Be-



Abb. 22. Nikolaikirche. Votivbild der Kötteritzschen Kapelle.

sprechung der Klosterkirche begegnete: Leonhard Thurneißer, ist nach vielen Richtungen hin als ein Anreger von außerordentlicher Bedeutung tätig gewesen. Auf seine Bemühungen um den



Abb. 23. Gußeiserne Ofenplatte vom Jahre 1624 aus der Sammlung des Märkischen Museums („Der Slitten mit der Cupidine“, geführt von „Stoltze“).

Buchdruck und die Holzschnittillustration wurde bereits hingewiesen; hinzu trat seine und seiner Gehilfen Arbeit, die der Stempelschneiderei, der Münzprägung und der Gewebekunst zugute kam. Das Kunstgewerbemuseum bewahrt noch heute einen Teppich, der von Thurneißer gestiftet wurde. Ähnliche Stücke deuten darauf hin, daß man sich auch sonst in Berlin damals mit der Textilkunst zu beschäftigen begann. Bedeutsamer noch gestalteten sich die Reformen in der Metallarbeit. Gußeiserne Ofenplatten von hervorragender Feinheit der Modellierung und der technischen Ausführung sind erhalten, die allerdings zum größten Teil nicht in Berlin selbst entstanden sind, meist Arbeiten aus dem Braunschweigischen und Lüneburgischen, die bis ins 18. Jahrhundert in Brandenburg viel begehrt wurden, und von denen das Märkische Museum eine reiche Zahl vorzüglicher Proben aufbewahrt (Abb. 23 u. 24). Die Zinksärge der Hohenzollerngruft im Dom mit ihrer prächtigen dekorativen Ausschmückung liefern daneben einen respektablen Beweis für



Abb. 24. Gußeiserne Ofenplatte aus dem Märkischen Museum.

die Fortschritte auf diesem Spezialgebiet. In den Särgen selbst hat man zudem eine große Reihe von Goldschmiedewerken gefunden, die auch diesen edlen Kunstzweig im 16. Jahrhundert bereits in Blüte zeigen.

Sonst freilich ist unter den Nachfolgern Johann Georgs: unter Joachim Friedrich (1598—1608), Johann Sigismund (1608—19) und Georg Wilhelm (1619—40), in der Entwicklung der Stadt wie ihrer Kunst eine aufsteigende Linie nicht zu bemerken. Der Bau des Schlosses wird noch eine Weile fortgeführt, aber nur um dann vernachlässigt zu werden, so daß es um die Mitte des 17. Jahrhunderts in völlig verwahrlostem Zustand dasteht. Die wachsenden Unruhen der Zeit, die sich mehrenden kriegerischen Verwicklungen hemmen die Unternehmungslust der Kurfürsten. Überdies tritt das Herrscherhaus im Jahre 1614 zum Calvinismus über, und die strenge Lehre, die allen äußeren Kult aus dem Gottesdienst verbannen möchte, gebietet auch der religiösen Opferwilligkeit Schranken. Nun wird tatsächlich der Dom seines mannigfaltigen und prächtigen Schmuckes beraubt, und in den städtischen Kirchen,

in denen man nicht so rigoros vorgeht, wurden wenigstens die Mauern und Wände des Innern mit jener nüchternen weißen Tünche überstrichen, die den Puritanismus der radikalen Romfeinde so charakteristisch widerspiegelt.

Immerhin schweigt die einmal in Fluß gebrachte Kunstfreude doch nicht ganz. In der *M a r i e n k i r c h e* entsteht damals eins der schönsten Renaissancedenkmalen, die Berlin heute besitzt: das *R ö b e l s c h e G r a b m o n u m e n t* zum Gedächtnis des edlen Ehrenreich v. Röbel, der im Jahre 1630 starb, und seiner Gattin Anna (Abb. 25). Zwischen den allegorischen Gestalten des Glaubens und der Wahrheit, die hinter überreich geschmückten Säulen sichtbar werden, erblickt man hier in routinierter plastischer Arbeit das adlige Paar, das vor dem Gekreuzigten betend niedergesunken ist; zwei Engel als Karyatiden tragen das kräftig profilierte Gebälk des Grabdenkmals, das oben wiederum von dekorativen Figuren und schließlich, auf einem reich ornamentierten Mittelaufsatz, von der Gestalt der Hoffnung gekrönt wird. Schon sind wir vollkommen in den Geschmack der Spätrenaissance eingetreten. Die festen und entschiedenen architektonischen Formen und Ornamente beginnen den weicheren und fließenderen Gebilden zu weichen, die bald völlig ins Barock hinüberführen sollten. Eine ähnliche Wandlung des Geschmacks zeigt das vortrefflich erhaltene *Portal des Hauses Breitenstraße Nr. 35*, das der Kammerrat *H a n s G e o r g v. R i b b e c k*, später Kommandant von Spandau, im Jahre 1624 sich erbauen ließ, und das schon frühzeitig (um 1660) in die Baulichkeiten des kurfürstlichen Marstalls einbezogen wurde, zu denen es noch heute gehört (Abb. 26). Überhaupt begann am Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts eine lebhaftere Bautätigkeit der Adligen, die dem Hofe nahe standen. Und wenn die Häuser dieser Notabeln in der Breitenstraße, der Spandauer-, Post- und Heiligegeiststraße auch den Palästen ihrer Nachfahren aus dem 18. Jahrhundert in der Wilhelmstraße gewiß bedeutend nachstanden, so haben wir doch allen Grund, ihr Verschwinden zu beklagen; das Ribbecksche Haus ist uns darum doppelt wertvoll.

In ihrem ganzen Charakter aber hat sich die Stadt, wenn wir vom Schloßbau absehen, seit den Zeiten des Mittelalters nicht

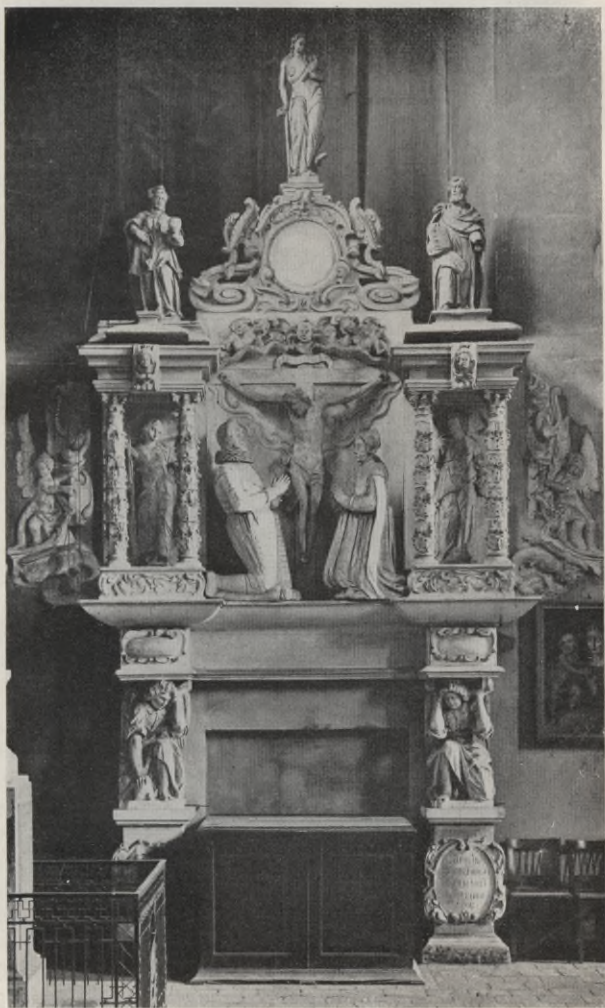


Abb 25. Rößelsches Grabmal in der Marienkirche.

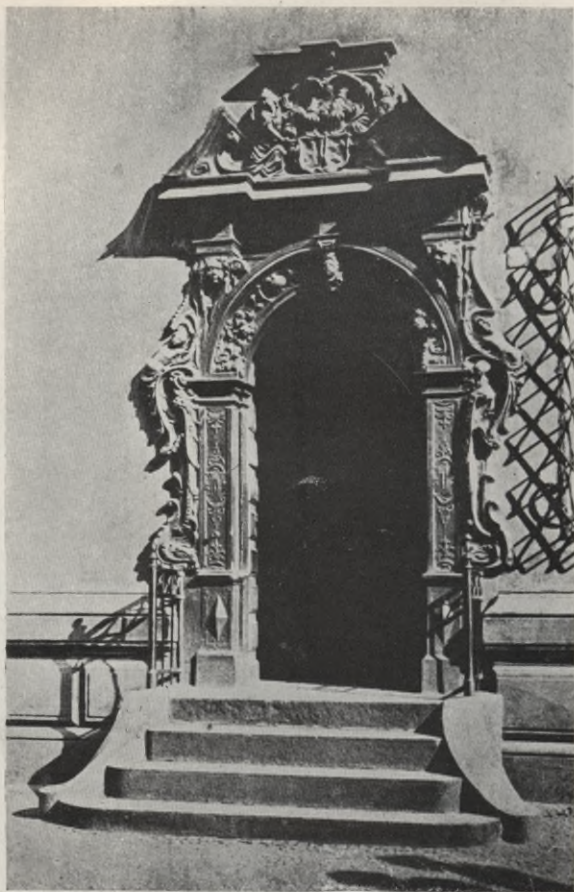


Abb. 26. Portal des Marstalls in der Breitenstraße.

allzu sehr verändert. Ihre merkantilen Verhältnisse, ihr materieller Wohlstand haben sich nur langsam gehoben. Ihr Umfang ist, wie wir aus der langen Erhaltung des mittelalterlichen Mauer-gürtels erkennen, wenig oder gar nicht gewachsen. Die äußere

Erscheinung der Doppelstädte, ihre Straßen und Plätze haben sich gleichfalls kaum gewandelt. Die Vorstädte, die im Dreißigjährigen Kriege vielfach in Mitleidenschaft gezogen wurden, hatten auch keine bedeutendere Entwicklung genommen. Lebhafter war nur die Bebauung auf dem inselartigen Terrain westlich von Kölln, dem späteren Friedrichswerder, wo eine Reihe von Mühlen mit Schleusen angelegt, und wo nach und nach allerlei Baulichkeiten untergebracht wurden, die zum Hofhalt gehörten. Das Gießhaus, hinter dem Gelände des späteren Zeughauses, an das noch heute die Straße „Hinter dem Gießhause“ erinnert, das Reithaus auf dem Platze der späteren Werderschen Kirche, der Jägerhof auf dem Terrain der jetzigen Reichsbank, dessen Andenken in dem Namen der Jägerstraße fortlebt, sind einige dieser Anlagen. Auch sonst wurde die Umgebung der Stadt besonders nach Westen hin kultiviert. Bereits Joachim I. ist es gewesen, der die wildbewachsene und sumpfige Gegend zwischen Kölln und dem Dorfe Lietzow, dem späteren Charlottenburg, zu einem Jagdgehege umwandeln ließ und so den Grund zur Gestaltung des Tiergartens legte (1527), — auch der Teil der späteren Friedrichstadt, der nach Süden etwa mit der heutigen Leipzigerstraße abschloß, gehörte damals hierzu, und weiter nach Nordwesten hin ward ein Teil des Geländes am rechten Spreeufer ebenfalls in die Anlage einbezogen, woran seine Bezeichnung als „Kleiner Tiergarten“ in Alt-Moabit noch heute erinnert.

Indessen alle diese Neuerungen bedeuten keine tiefgreifenden Veränderungen des Stadtbildes. Davon ist erst in dem Augenblick die Rede, da der brandenburgisch-preußische Staat selbst, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, zum Staunen Europas mit ungeheurer Energie in die Reihe nicht nur der deutschen, sondern der kontinentalen Großmächte einrückt, da das erste Genie auf dem Throne der Hohenzollern die Hauptstadt dieser jungen Großmacht von Grund aus verändert, um zugleich ihrer künftigen Entwicklung die feste Richtlinie vorzuzeichnen.



Abb. 27. Unter den Linden 1691. Nach der Zeichnung von Johann Stridbeck.

III

Berlin unter dem Großen Kurfürsten

BEIM Abschluß des Westfälischen Friedens muß Berlin-Kölln keinen imponierenden Anblick gewährt haben. Die Schilderungen, die uns überliefert sind, erzählen von einer ungeheuren Verwahrlosung der Straßen und der Gebäude. Am Ende des 16. Jahrhunderts soll die Doppelstadt etwa 12 000 Einwohner umfaßt haben; diese Zahl war inzwischen fast auf die Hälfte gesunken. Von den 1200 Häusern standen beinahe 400 leer. Der Charakter einer mittelalterlichen Landstadt war der kurfürstlichen Residenz immer noch aufgeprägt. Es wird im Jahre 1641 in einer neuen Bauordnung die Bestimmung getroffen, daß die Einwohner wenigstens nicht ihre Sauställe auf freier Straße anlegen sollen! Die Schweinezucht war überhaupt sehr beliebt und hat sicherlich die Sauberkeit der Stadt wenig gefördert. Auf dem Neuen Markt waren die Bauern, die dort einkehrten, um ihre Früchte zu verkaufen, gehalten, jedesmal eine Fuhre Unrat mit aus der Stadt zu nehmen. Die Brunnen auf den Plätzen, die wenigen Brücken über die Spree — neben dem Mühlendamm ist die hölzerne „Lange Brücke“ ein früh angelegter zweiter Flußübergang — waren fast unbrauchbar.

In der unmittelbaren Umgebung des Schlosses sah es wüst aus. Die Burgstraße, also die Bebauung des rechten Spreeufers gegenüber der Hohenzollernburg, war noch nicht vorhanden, ihre Stelle nahm noch das unregulierte Ufer ein. Der Lustgarten ist halb Sandplatz, halb wilder Busch. Die Heiligegeiststraße ein verlorener Winkel, in dem die Tuchmacher ihre Zeuge ausspannen. Die Hauptmasse der Wohnhäuser besteht immer noch aus Holz mit Strohdächern und Rauchfängen aus Lehm. So ist die Stadt zu denken, die Georg Wilhelms Sohn im Jahre 1640 als seine Residenz vorfand. Noch sollte es acht Jahre dauern, ehe nach einem Menschenalter voll Kampf, Elend und Verwüstung Deutschland die Ruhe wiedergeschenkt ward. Für Brandenburg aber begann eine neue Folge von kriegerischen Verwicklungen, bis 1679 der Friede von St. Germain endlich für die innere Entwicklung des Staates wie der Stadt freie Bahn schuf.

Doch schon vorher beginnt Friedrich Wilhelm neben seinem Feldherrngenie auch sein Herrschertalent zu zeigen. Berlin besonders hat das erfahren, und von dem Augenblick seines Regierungsantritts an entwickelt sich die Stadt, die bis dahin ihre Gestalt im wesentlichen dem Bürgertum verdankte, als eine Schöpfung der Fürsten. Alles, was heute an den älteren Stadtteilen charakteristisch und eigenartig ist, läßt sich auf die Bemühungen der Kurfürsten und Könige zurückführen, von denen jeder der Residenz seine besondere Eigenart aufprägte. Friedrich Wilhelm schuf vor allem (1647) die große Hauptader des neuen Straßenbildes: die Anlage der heutigen Straße „U n t e r d e n L i n d e n“ (Abb. 27). Westlich jenseits der Spree, wo die „Hundebrücke“ an Stelle der heutigen Schloßbrücke über das Wasser führte, so genannt, weil hier bei kurfürstlichen Jagden im nahen Tiergarten die Jäger mit der Meute sich versammelten, wird in einer geraden Linie die mit einer vierfachen Reihe von Lindenbäumen bepflanzte Allee gebaut, deren ausgesprochener Zweck es von vornherein ist, vom Schlosse her eine weitgestreckte, breite Prachtstraße zu schaffen, die einen pompösen Aspekt gewähren sollte. Was hier versucht und durchgeführt wurde, war eine Stadtanlage nach romanischem Muster. Es waren italienische Einflüsse gewesen, die Anregungen der beiden Frauen aus dem Hause Medici auf dem Throne Frank-

reichs, die in Paris das Prinzip der großen Straßenlinien eingeführt hatten, das alsbald von den Nachahmern französischen Wesens in ganz Europa übernommen wurde. Dem Charakter des germanischen und speziell des deutschen Städtebaus ist dieser Grundsatz von Hause aus fremd. Unsere alten Städte, deren Ausprägung in frühere Jahrhunderte fällt, kennen ihn nicht. London ist überhaupt von ihm nicht berührt worden. Er war auch in Berlin ein fremdes Element, das sich nun, nach dem Muster romanischer Logik, dem winkligen Straßennetz des älteren Stadtkerns anfügte. Der Sinn der Italiener, der auf große und ausdrucksvolle Formen hinstrebt, hat hierbei das Architektonische auf den Erdboden projiziert: die Straßenführung wird, ebenso wie die Anlage der Gärten und Parks, nach den rechtwinkligen Normen reguliert, auf welche die Baukunst ihrer Natur nach hinweist. Trotzdem empfinden wir diese aus der Fremde eingeführte Stadtkunst in Berlin nicht als etwas Erzwungenes. Vor allem wohl deshalb, weil durch einen glücklichen Zufall die Lebensader des neuen Stadtteils, eben die Straße „Unter den Linden“, nicht rechtwinklig am Terrain des Schlosses ansetzt, sondern hier einen Winkel bestehen ließ, der dem Ganzen etwas von jenem Reiz des Willkürlichen wahrte, auf dem der Zauber der alten deutschen Städte beruht.

Zugleich aber ward die Neuanlage, die der Große Kurfürst weitblickend schuf, ein stolzer Ausdruck des neuen Geistes, der jetzt Brandenburg beherrschte. Doch nicht nur auf den pompösen Schein nach außen hin kam es dem Schöpfer der preußischen Größe an. Auch im Inneren wird mit eisernem Besen Ordnung geschaffen. Friedrich Wilhelm erläßt Bestimmungen für die Regulierung, Reinigung, Pflasterung, Beleuchtung und Feuersicherheit der Straßen und weiß es durchzusetzen, daß seine Verordnungen nicht auf dem Papier bleiben. Zugleich wird für die Sicherheit der Stadt gesorgt. Mit ungeheurer Energie und Aufbietung großer Mittel wird nun endlich die mittelalterliche Mauer vom Anfange des 14. Jahrhunderts niedergedrückt; neue, großartige Befestigungen nach modernen Systemen treten an ihre Stelle. (Abb. 28). Die Stadt wird mit mächtigen Wällen und breiten Gräben umzogen, deren runde Kreislinie durch zahlreiche vorspringende Bastionen unterbrochen wird. Wir können noch heute den Lauf dieser neuen Festungswerke genau erkennen. Auf der

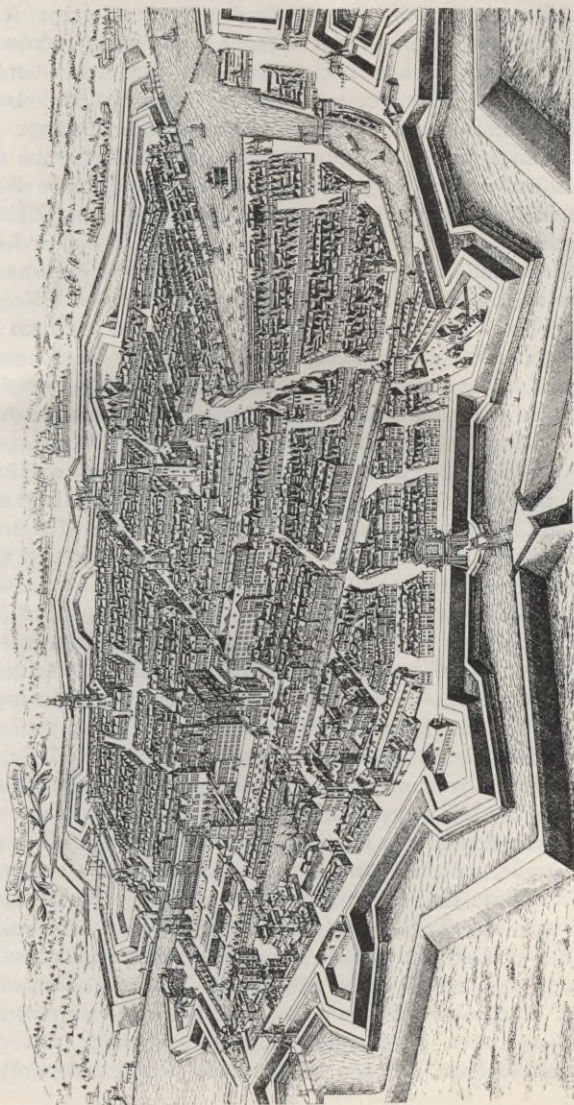


Abb. 28. Ausschnitt aus der perspektivischen Ansicht von Berlin von Joh. Bernh. Schultz 1688. Im Vordergrund rechts die Gertraudenbastion (Spittelmarkt), links die Sparsche Bastion (Hausvoigteiplatz), dazwischen das Leipziger Tor.

Berliner Seite zieht sich der Wall durch die jetzige Neue Friedrichstraße, die ihren Bogen dieser Entstehung verdankt. Vor ihm ward zum Schutz nach Osten hin der breite Graben angelegt, der die Befestigungen des 17. Jahrhunderts lange überlebt hat und als Königsgraben bis in die Anfänge der Kaiserstadt hineinreichte, da er endlich zugeschüttet ward und für die Stadtbahn von der Jannowitzbrücke bis über die Börse hinaus den nötigen Platz lieferte. Auf der westlichen, der Köllner Seite erkennen wir den Lauf der Befestigung deutlich an der Linie der Wall-, Niederwall- und Oberwallstraße. Der Weg, den der Wassergraben hier nahm, ist gleichfalls noch kenntlich an den Kolonnaden der Mohren- und Leipzigerstraße, die nach dem Abbruch der alten Festungswerke unter Friedrich II. und später als Schmuck der Brücken über den noch vorhandenen Graben aufgeführt wurden, ähnlich wie die Kolonnaden der Königsstraße eine dekorative Ausgestaltung des Straßenbildes unmittelbar vor der neuen Steinbrücke darstellen, die hier über den Königsgraben führte, und wie kurz vor der Einmündung des Königsgrabens in die Spree die Herkulesbrücke gebaut wurde. Auch die Bastionen sind zum Teil noch deutlich erkennbar, vor allem an dem Hausvoigteiplatz und dem Spittelmarkt, der ehemaligen „Gertraudtenbastion“, die uns darauf hinleitet, daß das Gelände des alten Spitals mit seinem Kirchlein (früher vor den Toren der Stadt) in die neue Befestigung miteinbezogen wurde. Denn nunmehr erfährt Berlin eine tatsächliche Vergrößerung dadurch, daß der Spreelauf westlich von Kölln reguliert wird und die dort befindlichen älteren Baulichkeiten mit neu erstehenden Häusern zu einer neuen Stadtanlage: dem Friedrichswerder, verbunden werden, der 1662 Stadtrecht erhielt. Und noch ein zweites neues Viertel entsteht: die Gegend um die Lindenallee, nördlich bis zur heutigen Dorotheenstraße, südlich bis zur Behrenstraße, westlich etwa bis zur Schadowstraße reichend, ward mit Wall und Graben umzogen und unter der Bezeichnung „Dorotheenstadt“ — den Namen trug sie nach der zweiten Gemahlin des Großen Kurfürsten — als eine vierte selbständige Stadtgemeinde den drei älteren (Berlin, Kölln, Friedrichswerder) angegliedert. Lange noch haben sich an der Neuen Friedrichstraße Überbleibsel der alten Stadtmauer eingebaut erhalten; von den Schleusen und Wehren, die den Wasserstand der Festungsgräben

regulierten, gibt noch heute ein kleiner runder Turm Kunde, der sogenannte „Wusterhausener Bär“, der vor einigen Jahren in den Köllnischen Park, in die Nachbarschaft des neuen Märkischen Museums, versetzt wurde, wo auch noch ein Stück des alten Walles steht.

Die Bauart dieser Befestigungen aber weist uns auf das Land, das stärker als französische Vorbilder auf die Neugestaltung Berlins unter dem Großen Kurfürsten wirkte: auf Holland. Friedrich Wilhelm hatte seine Jugend in den Niederlanden verlebt, und die Kunst des stammverwandten Volkes der Generalstaaten hatte in ihm unauslöschliche Eindrücke hinterlassen. Schon im 16. Jahrhundert war unter Johann Georg ein holländischer Baumeister in Berlin tätig: Jacob Holtwin van Delft, der nach urkundlichen Zeugnissen vielfach zu Rate gezogen wurde. Nun aber drängt das holländische Element das früher herrschende sächsische und italienische vollkommen zurück. Der Große Kurfürst berief eine ganze Kolonie von niederländischen Künstlern nach Berlin; er stand in dauernder Verbindung mit Holland selbst, ließ durch Agenten dort zahlreiche Kunstwerke ankaufen und bestellen und ward so der Begründer der späteren Kunstsammlungen der Hauptstadt. Nicht nur der Malerei und Plastik, auch der graphischen Kunst galt seine Neigung. In Italien ließ er sich Copien berühmter Werke anfertigen. 1685 ging zudem durch Erbschaft vom Kurfürsten von der Pfalz eine Antikensammlung zu dem Hohenzollern über. Ja, auch die ethnologischen Sammlungen Berlins verdanken ihm den Keim ihrer Entstehung; denn die Holländisch-Ostindische Kompagnie lieferte ihm interessante und wertvolle Stücke aus den neuentdeckten Weltteilen, deren Kuriositätswert ihn reizte.

Zu den holländischen Künstlern Friedrich Wilhelms, die für uns besonders in Betracht kommen, gehörte vorab eine Reihe von Bildhauern. So *Döbler* und *Günther*, von denen die barocken Marmorbüsten römischer Kaiser im Park von Charlottenburg herkommen. Dann *Franz Dusart*, der Schöpfer der Statue des Kurfürsten, die jetzt im Lustgartenportal des Schlosses steht, und der Oranier-Standbilder im Potsdamer Stadtschlosse, der Ahnherrn der in jüngster Zeit auf der Terrasse des Schlosses aufgestellten Oranier-Denkmal Kaiser Wilhelms II. Ein anderer, *Bartholomäus Eggers*,

lieferte die Serie der Statuen von Kurfürsten und Helden der Vorzeit, die später im Weißen Saale Aufstellung fanden. Ein Holländer, *Joseph van der Ley*, ward schon 1658 zum Vorsteher der kurfürstlichen Steinhauerwerkstatt ernannt, in der man alle Hände voll zu tun hatte, die Aufträge des Herrschers zu erfüllen. Und auch das beste plastische Werk der ganzen Epoche: das marmorne Grabmonument des Feldmarschalls Otto Christoph von Sparr in der Marienkirche, das 1663, noch bei Lebzeiten des Grafen, fertiggestellt wurde (Abb. 29), ist sicher die Arbeit eines niederländischen Künstlers, wahrscheinlich des älteren *Artus Quellinus*. Unter den Malern, die in kurfürstlichen Diensten standen, waren die Holländer gleichfalls maßgebend; an ihrer Spitze der Porträtist *Willem von Honthorst*, der 1650—64 brandenburgischer Hofmaler war. Aufseher der Gemäldesammlung im Schlosse wiederum war ein Italiener, *Johann Baretta*, und die Schätze, die Friedrich Wilhelm hier aufstapelte, trugen Berlin bald den Ruf einer kunstfreundlichen Stadt ein. Sagt doch selbst Sandrart in seiner Teutschen Akademie: „Die kurfürstlichen Zimmer sämtlich sind gleichsam soviel vortreffliche Kunstkammern, alle von den weltberühmtesten italienischen und niederländischen sowohl alter als jetziger Zeit hochgeschätzten besten Malern ausgezieret.“ Auch das Kunstgewerbe wird unter dem gleichen Einfluß gepflegt; die Delfter Ware gibt den Anlaß zur Errichtung einer Fayencefabrik in Potsdam (1678), die den Anfang der späteren Königlichen Porzellanmanufaktur darstellt. Und schließlich wird, nun wieder nach französischem Muster, aber mit Hilfe holländischer Meister, der Platz nördlich vom Schlosse, einst ein wüster Sandfleck, der aber schon am Ende des 16. Jahrhunderts mit Anlagen bepflanzt war, in den kunstvoll entworfenen Lustgarten umgewandelt, an den sich ein großer Wasser- und Küchengarten anschloß. (Abb. 30). Der niederländische Baumeister *Joh. Gregor Memhard*, derselbe, der die neue Befestigung Berlins leitete, und der auch beim Schloßbau tätig war, errichtet an der Spree, etwa an der Stelle des heutigen Domes, ein prächtiges neues Lusthaus, errichtet weiter ein Ballhaus in unmittelbarer Nähe des Schlosses, und plant eine durchgeführte Umrahmung des ganzen Platzes mit festlich-schmucken Baulichkeiten. Der Gartenkünstler, der ihm



Abb. 29. Grabdenkmal des Grafen Otto Christoph von Sparr im Chor der Marienkirche.

zur Seite steht, ist *Michael Hanff*, der vollkommen im Geiste Le Nôtres, des Meisters von Versailles, den Lustgarten in eine sorgsame, geometrisch-architektonische Parkanlage verwandelte, mit korrekt gruppierten Beeten, quadratischen und rechtwinkligen Rasenflächen, beschnittenen Hecken und Bäumen, die sich zur Kreis- und Sternform zusammenschlossen, und zwischen denen sich vom grünen Hintergrunde die weißen und grauen Marmor- und Sandsteinstatuen und -Büsten abhoben. Der also neu geschaffene Zierpark erregt allenthalben Staunen und Bewunderung; er wird der Stolz der Berliner. Und schon im Jahre 1655 preist (worauf Woltmann in seiner vorzüglichen Baugeschichte Berlins aufmerksam gemacht hat) der Mode- und Hofpoet Nikolaus Peucker, dessen Verse im charakteristischen Stelzengange des verschnörkelten deutschen Barock mit putziger Grandezza daherschreiten, in einem Wiegenliede, das er dem kleinen Kurprinzen Karl Emil widmet,

„Den Garten den Dein Vater hat
 So wunderschön gebaut,
 Desgleichen Babylon, die Stadt,
 Kaum jemals angeschaut.
 Du wirst dich wundern um den Mann,
 Mit einem Gabelstiel,
 Der Wasser um sich sprützen kann
 Sobald der Gärtner will.
 Du siehst den wunderschönen Klee
 Dem Lenz entgegen gehn
 Und Männerchen, weiß als der Schnee,
 Nach guter Ordnung stehn“

Peucker rühmt also besonders eine Neptungruppe, die in Verbindung mit verschmitzten Wasserkünsten steht, gleichfalls eine Anlehnung an Versailles, und die reihenweise aufgepflanzten Marmorstatuen — fast ist uns, als töne ein früher Vorklang von Siegesallee und Schloßbrunnen um 1900 an unser Ohr.

Ein Holländer wie Joh. Gregor Memhard, der Festungsingenieur und Architekt, dem wir ja auch jenen ältesten Plan Berlins verdanken, war auch *Michael Mathias Smids*, der im Jahre 1653 aus Rotterdam als Hofbaumeister berufen ward. Er leitet die große Epoche der Berliner Architektur als Herold ein. Zunächst



Abb. 30. Der Lustgarten 1690. Nach einer Zeichnung von Joh. Stridbeck.
(Rechts Memhard's Lusthaus; im Hintergrunde das Pomeranzenhaus).

wird er beim Schloßbau beteiligt und errichtet daneben zahlreiche Privathäuser in Berlin selbst wie in dem aufblühenden Potsdam. Von vornherein aber tritt er dabei in Verbindung mit dem hervorragendsten Baumeister der vorschlüterschen Zeit auf, mit *Johann Arnold Nering*, dessen Entwurf wahrscheinlich auch Smids' Hauptwerk, dem neuen Marstall in der Breitenstraße, zugrunde liegt. Es war im Jahre 1665, als das dort belegene alte Marstallgebäude durch eine Feuersbrunst vollständig zerstört wurde; es erhielt nun einen stattlichen Neubau, der mit dem Ribbeckschen Hause verbunden wurde. Gewiß hat Nering auch bei der Errichtung des Orangerie-, „Pomeranzenhauses“ (etwa auf dem Platze der Nationalgalerie) mitgewirkt, dessen Bau Smids zugeschrieben wird. Denn überall erkennen wir hier die charakteristische Sprache dieses bedeutenden Künstlers.

Nerings Abkunft hat sich bis heute nicht mit Sicherheit ermitteln lassen; auch sein Geburtsjahr kennen wir nicht. Aber man ist sicherlich im Recht, wenn man auch bei ihm holländische Abkunft annimmt. Das ganze Wesen seiner Architektur ist durchaus bestimmt von der niederländischen Renaissance des 17. Jahrhunderts, die, aus ernstem Studium der italienischen Bauwerke hervorgegangen, doch von einer Nachahmung der eigentlich romaneschen Formen- und Schmuckfreude jener Epoche absieht und auf eine einfache, geschlossene und gedrungene Formensprache hinstrebt. Nering ist der rechte Vorläufer Schlüters; ja, man

darf sagen, daß dieser größte berlinische Künstler ohne das Präliminarium des Neringschen Lebenswerkes undenkbar ist, daß seine Schöpfungen sich ohne dies Zwischenglied dem älteren Berlin unvermittelt und unorganisch angefügt hätten. Nering bildet die notwendige Übergangsstufe, die von der Renaissance nach holländischem Vorbild zu den genialen Taten Schlüters hinführt. Er hat nicht allzu lange, im ganzen etwa durch zwölf Jahre, als reifer Künstler bestimmend an der Ausgestaltung Berlins mitgearbeitet; aber er hat in dieser kurzen Spanne Zeit eine so reiche und unermüdliche Tätigkeit entfaltet, er hat dabei seine Eigenart jedem einzelnen Bauwerk so tief eingepreßt, daß die ganze Stadt, wie sie sich beim Lebensende des Großen Kurfürsten und in der ersten Zeit seines Nachfolgers präsentiert, durchaus als sein persönliches Werk zu betrachten ist. In den siebziger Jahren taucht Nering zuerst in Berlin auf, anfänglich als Gehilfe von Smids, dem er aber bald weit über den Kopf wächst. Sein Einfluß bei den mit dem älteren Meister zusammen geschaffenen Werken steigt immer mehr, bis er 1684 als kurfürstlicher Oberingenieur mit 400 Talern Gehalt angestellt wird und von nun ab bis zu seinem Tode (1695) Alleinherrscher bleibt. Zuerst erkennen wir seine Handschrift an den Entwürfen für die neuen Kaufläden, die der Kurfürst nach der Anlage des Lustgartens westlich und südlich als offene Arkadengänge ans Schloß anbauen ließ, nachdem die alten Krambuden, die dort nur allzu lange gestanden hatten, abgebrochen waren (Abb. 31). In dieser unbekümmerten Art, Baulichkeiten von rein praktischer Bestimmung unmittelbar an den Palast des Kurfürsten anzulehnen, spricht sich mit deutlicher Symbolik ein sehr persönliches Verhältnis zwischen Fürst und Volk aus. Auch später hat man stets besonderen Wert darauf gelegt, daß das Schloß unmittelbar aus den Plätzen und Straßen, auf denen sich der allgemeine Verkehr hinbewegte, emporwuchs. Keine Terrasse, keine Stein- oder Gitterumzäunung hielt die Vorübergehenden von den majestätischen Baumassen fern. Die Anlage jener Kolonnaden zu merkantilen Zwecken, die auf italienisch-holländische Vorbilder hinwies, war gleichfalls aus diesem Geiste zu erklären, der auch die spätere Bebauung des regulierten westlichen Spreearms mit den kleinen Häusern der Schloßfreiheit bestimmt hat. Das Schloß



Abb. 31. Schloßfreiheit, nach einer Zeichnung von Johann Stridbeck, 1691.

erhob sich, wie die alten Kirchen, aus solcher Umgebung nur um so ragender und imposanter. Es blieb dem 19. Jahrhundert, das für solche Feinheiten städtischer Anlagen kein Verständnis mehr hatte, vorbehalten, diesen Zustand aufzuheben, das Schloß durch die Vernichtung der Schloßfreiheit „freizulegen“ und es zugleich durch eine nüchterne Säulenbalustrade vom Verkehr der Stadt zu isolieren.

Das Berlin Nerings lernen wir vor allem durch einige zeitgenössische Darstellungen kennen. In den Jahren 1690/91 hielt sich in der brandenburgischen Hauptstadt ein süddeutscher Maler, *Johannes Stridbeck* aus Augsburg auf, der uns in einer Serie von zwanzig getuschten und leicht aquarellierten Skizzen ein höchst lebendiges Bild der aufblühenden märkischen Metropole hinterlassen hat (Abb. 13, 27, 30—32, 34—35, 41, 64—65). Diese überaus wertvollen Blätter, welche die Königliche Bibliothek bewahrt, und von denen hier einige wiedergegeben werden, sind uns besonders interessant, weil sie mit den Bauwerken auch die Menschen des damaligen Berlin berücksichtigen und uns von dem Straßenleben einigermaßen Bericht geben. Die Stridbecksche Skizzenfolge ist eine Art Epos auf Nerings Schaffen. Wir sehen aus ihr alle Werke des Baumeisters auftauchen. Zunächst die Schloßarkaden. Weiter

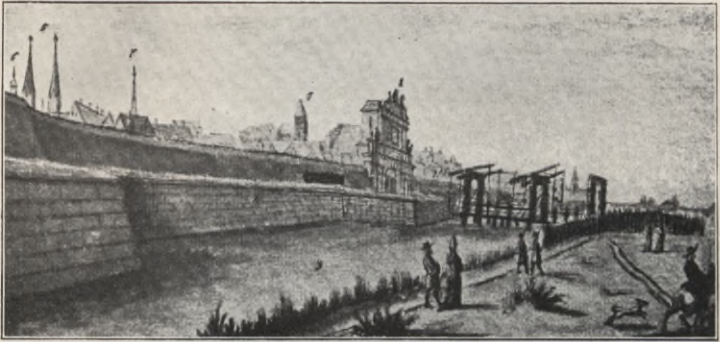


Abb. 32. Leipziger Tor 1690. Nach einer Zeichnung von Johann Stridbeck.

das monumentale Leipziger Tor (Abb. 32 u. 33), das im Jahre 1683 an Stelle des alten Gertraudtentores in die neuen Befestigungswerke eingefügt wurde (an der Einmündung der heutigen Alten Leipzigerstraße in die Niederwallstraße, zwischen der Gertraudten- und der Sparrschen Bastion, also zwischen Spittelmarkt und Hausvogteiplatz), ein Werk von großartigem Ernst der klar angeordneten Bauglieder, in dem schon etwas wie ein Vorklang des späteren Zeughausbaues zu spüren ist. Dies Leipziger Tor, neben dem bescheidener bedachten Spandauer Tore der einzige der neuen Stadtausgänge, der einen reichen Schmuck erhielt, sollte die Vollendung des schwierigen neuen Festungswerkes krönen. Auf einem Unterbau von beinahe neun Metern Höhe erhob sich ein zwölf Meter hoher stattlicher Aufbau, der von ionischen Säulen und Pilastern eingerahmt war und auf einer großen Inschrifttafel in lateinischer Sprache die Taten des Großen Kurfürsten, vor allem seine neue Befestigung der Stadt rühmte. Ein Bogengiebel schloß das Ganze wirkungsvoll ab. Trophäen und gefesselte kauernde Sklaven, die beliebten Schmuckelemente der Barockzeit, die dann auch bei Schlütern eine bedeutende Rolle spielten, krönten den Giebel und schmückten die Brüstung des Mittelaufbaus. Es ist ein unersetzlicher Verlust, daß, als im 18. Jahrhundert alle jene Tore der Kurfürstenzeit wieder verschwanden, nicht wenigstens dies prächtige Portal Nerings erhalten blieb. Aber es ist das Schicksal seiner Bauwerke gewesen,



Abb. 34. Der Mühlendamm 1690. Nach der Zeichnung von Johann Stridbeck.

Zeit her der Schauplatz des lebhaftesten Berliner Handelsverkehrs, der, wie wir wissen, schon frühzeitig auch seine unsympathischen Seiten gerade hier offenbarte. Der alte Spreeübergang war, ähnlich wie der Schloßplatz, nur weit dichter, von Krambuden aller Art besetzt, die allmählich in einen unbeschreiblichen Zustand gerieten und ihren Abbruch dringend erforderlich machten; und Nerings Kolonnaden bildeten noch den Grundstock der Baulichkeiten, die ums Jahr 1890, wiederum völlig verschmutzt und verwahrlost, abgetragen wurden, so daß auf dem Platze dieses Jahrhunderts alten Augiasstalls sich nun endlich ein würdigerer Verkehr entfalten konnte. Nering hatte eine stattliche neue Straße angelegt, die aus steinernen Verkaufsläden mit dorischen Bogengängen bestand; über einem der dazwischen aufragenden Portale, der „Friedrichs-Porten“, ward 1693 ein Saal angelegt, der mit Wandgemälden ausgestattet wurde und den Kaufleuten als Börse diente. Verschwunden ist auch das prächtige Privatpalais, das Nering von 1685 an für den Günstling und Minister Friedrichs III., *Eberhard v. Danckelmann*, baute (Abb. 35). Es ist das Haus, das nach Danckelmanns Sturz 1698 vom Kurfürsten eingezogen und später meist zum Aufenthalt von fremden Gesandtschaften und Fürsten eingerichtet wurde, wodurch es den Namen „Das Fürstenhaus“ erhielt. Die Freitreppe, die ursprünglich den Portalen vorgebaut war, ist früh zerfallen, sonst aber blieb das in der heutigen Kurstraße gelegene, der Jägerstraße als point de vue dienende Gebäude bis zum



Abb. 35. Das „Fürstenhaus“ in der Kurstraße (Eberhard von Danckelmanns Palais), 1690. Nach der Zeichnung von Joh. Stridbeck. Zur Linken das Werdersche Rathaus (vollendet 1678 durch den italienischen Architekten Giovanni Simonetti, abgebrannt 1794).

Jahre 1886 bestehen. Bei dieser Zerstörung des denkwürdigen Bauwerks vor zweiundzwanzig Jahren wurden wenigstens einige Details gerettet: von den sechs Sandsteinfliguren, die sich auf einer Attika über dem mittleren Bauteil erhoben (auf Stridbecks Zeichnung noch nicht zu sehen), kamen drei in den Garten des Monbijou-Schlößchens, das schmiedeeiserne Gitter des Balkons im ersten Stockwerk, von dem Stridbeck nur erst die Steinkonsolen andeuten konnte, ward in die Handwerkerschule überwiesen, während diese Konsolen und eins der beiden Eingangsportale in den Garten der technischen Hochschule gelangten.

Verschwunden ferner ist der Rathausflügel in der Spandauerstraße, den Nering an die vorspringende Ecke der Gerichtslaube anbaute (1692—95), und dem er eine Fassade von schöner und schlichter Geschlossenheit gab (Abb. 36). Verschwunden schließlich ist jetzt auch der letzte Rest des alten Stallgebäudes in der Dorotheenstadt, das sich an der neuen Lindenallee erhob und bald, unter Friedrich III., auch der neu gegründeten Akademie als Unterkunft dienen mußte (sichtbar auf Abb. 27). Bei diesem „neuen Marstall“ zeigte sich, wie bei der Front des alten an der Spreeseite und bei dem Rathausflügel, die charakteristische Anordnung Nerings: gequaderte Erdgeschosse mit bogenförmig abgeschlossenen Fenstern; darüber in einfacher behandelter Fassade schlichter eingeschnittene Fenster mit vorspringenden Giebelverdachungen, überall ein fast



Abb. 36. Das alte Rathaus, Ecke der Spandauer- und Königstraße. Nach einem Stich von J. C. Schleuen. (Mitte des 18. Jahrh.).

ängstliches Vermeiden jedes lauterer Effekts, aller pompösen Profilierungen, aller überflüssigen Ornamente. Nicht ein genialer, aber ein stets zuverlässiger und geschmackvoller Baumeister war es, der hier auftrat.

Um vieles besser erging es Nerings Arbeiten für die kurfürstlichen Schlösser. Am Stadtschlosse zu Potsdam, dessen Hauptgebäude der Piemontese *Philipp de Chieze* (1661 bis zu seinem Tode 1673 in brandenburgischen Diensten) errichtet, am Schlosse zu Oranienburg, das Memhard begonnen hatte, war er beteiligt. Und an der Wasserseite des Berliner Schlosses baute er in Gemeinschaft mit Smids jenen Verbindungstrakt, der in seiner ruhigen Fassade, mit den geschlossenen Rundbogen-Arkaden der beiden unteren Stockwerke, auch heute noch deutlich als ein charakteristisches Denkmal seiner ernsten und gehaltenen Art erkennbar ist (vgl. Abb. 66). Als Vertreter der Berliner Spätrenaissance blieb dieser Bauteil auch bestehen, als am Ende des Jahrhunderts die große Zeit der Stadt anhebt, die in dem monumentalen Ausbau des Schlosses ihren Höhepunkt findet.

IV

Die Hauptstadt des jungen Königreichs

AUF das bedeutsame Vorspiel unter dem Großen Kurfürsten folgt nun der imposante erste Akt der Entwicklung Berlins als Königsstadt. Kurfürst Friedrich III., der aus dem Lebenswerk seines Vaters die staatsrechtlichen Konsequenzen zog und sich in Königsberg die Krone aufs Haupt setzte, ist wie in allem so auch als Protektor der Künste durchaus der Nachfolger Friedrich Wilhelms. Nur daß er, ungestört durch kriegerische Verwicklungen, im vollen Genuß einer gewaltigen Erbschaft, die ganze Kraft seines Herrschertalents auf die inneren Angelegenheiten des Staates wenden konnte, die vor allem seiner Hauptstadt zugute kommen sollte. In gerader Linie führt der letzte Kurfürst und erste König die Architektur Berlins, die schon in den Jahrzehnten vor seinem Regierungsantritt eine so entschieden aufsteigende Richtung genommen hatte, zur Höhe empor, zur bedeutendsten Höhe, die sie überhaupt erreicht hat. Alles, was bisher für die Ausgestaltung des Stadtbildes geschehen war, hielt sich doch, selbst bei den glücklichsten Leistungen, stets im engeren Kreise einer mittleren Tüchtigkeit, führte nirgends zu Lösungen, die der Stadt einen Platz in der Reihe der großen deutschen, geschweige der europäischen Kunstzentren hätten sichern können. Jetzt tritt Berlin mit einem Schläge in die Gruppe der Kulturstätten ein, deren Kunsttaten weltgeschichtliche Bedeutung beanspruchen dürfen. Die imposanten Bau- und Kunstwerke, die unter Friedrich I. aus dem Boden steigen, die Pflege aller Zweige von Kunst und Wissenschaft, die unter ihm einsetzt, sind der rechte Ausdruck für das Selbstgefühl der neuen Großmacht, das sich im Zeitalter des Sonnenkönigs unbedingt auch nach außen pomphaft offenbaren muß. Gewiß hat Friedrich auf diesen Prunk und seine blendende Wirkung vor allem Wert gelegt; aber in jenen glücklichen Zeiten ist noch keine Trennung eingetreten zwischen dem Bedürfnis der Fürsten, Glanz zu entfalten, und den Forderungen der Kunst. Noch lebt die große Renaissanceeinheit von Kunst und Leben, und wo das Leben sich innerlich steigert und äußerlich große Formen annimmt, wirken diese Verhältnisse noch

überall und jedesmal befruchtend und anfeuernd auf die Kunst. Die Gattin Friedrichs I., Königin Sophie Charlotte, soll kurz vor ihrem Tode den schmerzvoll-witzigen Ausspruch getan haben: „Ich sterbe nun also und tue damit alles, was ich für Seine Majestät zu tun imstande bin, indem ich ihn nicht bloß von einem Druck befreie, den er in meiner Gegenwart immer empfand, sondern ihm auch Gelegenheit zu einem pomphaften Begräbnis gebe, was für ihn bei dem Geschmack, den er nun einmal hat, immer das Wichtigste bleibt.“ So beurteilte den Fürsten nicht hämische Kritik demokratischer Nörgler, sondern seine eigene Gemahlin. Und doch ward ihm, durch der Zeiten Gunst und Glück, alles, was er einer barocken Repräsentation zuliebe tat, unter den Händen zu künstlerischem Wurf. Berlin verdankt ihm Unendliches. Die kostbarsten Bauwerke der Stadt: das Zeughaus und das Schloß in seiner endgültigen Gestalt, ihr schönstes Denkmal: das Reiterbild des Großen Kurfürsten, sind ohne die Energie seines auf Prachtentfaltung gerichteten Wesens nicht denkbar. Das Straßensbild gewinnt durch seine Sehnsucht, jedem Besucher zu imponieren, eine großstädtische Ausgestaltung, in der die Keime aus der Zeit des Großen Kurfürsten klug gepflegt und zur glänzendsten Blüte gebracht werden. Die Begründung einer Akademie der Künste, die er neben eine neue Akademie der Wissenschaften setzt, bildet trotz allem, was der Berliner Kunst akademisches Wesen später geschadet hat, auf lange Zeit hinaus einen Anziehungs- und Mittelpunkt für ganze Scharen schöpferischer Persönlichkeiten, die vordem ungeahnte Bestrebungen in die märkische Hauptstadt tragen.

Für die Art, wie Friedrich I. die Gedanken seines Vaters weiterführt, ist seine Stellung zu *Nering* bezeichnend. Der Baumeister des Großen Kurfürsten setzt seine Tätigkeit ruhig fort, und es paßt zu der veränderten Situation, wenn er nun erst seine höchste Kraft entfaltet. Bei der weitausgreifenden Bautätigkeit, die jetzt beginnt, bleibt *Nering* die führende Persönlichkeit. Seine Art und Kunst bestimmen mehr und mehr die gesamte Gestaltung Berlins vor Schlüter. Und der Neubau der Langen Brücke, den er in den Jahren 1692—95 ausführt, ergibt eine Schöpfung von so monumentaler Wirkung wie keine seiner früheren. Sie hat denn auch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die vernehm-

lichste Kunde von Nerings Genie gegeben, bis ein notwendiger Umbau (1895) den alten Flußübergang mit neuem Gestein, aber doch in den wuchtigen alten Formen erneuerte und verbreitete.

Die „Lange Brücke“, deren Name im Mittelalter sicherlich seine Berechtigung hatte, da sie nicht von einem regulierten Flußufer zum anderen, sondern hier wie dort auch noch über sumpfiges Terrain, bröckligen Sand und Untiefen führte, muß frühzeitig, wahrscheinlich schon im 13. Jahrhundert neben dem Mühlendamm die zweite Verbindung zwischen den Schwesterstädten hergestellt haben. Als im Jahre 1307 ein erster, bald wieder aufgegebener Versuch gemacht wurde, die beiden Stadtverwaltungen zu vereinigen, ist es aller Wahrscheinlichkeit nach ein Pfahlbau mitten auf der Spree in Anlehnung an diese Brücke gewesen, der den vereinigten Magistraten als Versammlungsraum diente; die Eifersucht der beiden Städte wies auf den neutralen Punkt. Wir aber erkennen in diesem, gleichsam auf venezianische Art erbauten Gemeinschaftsrathaus einen Urkeim der späteren monumentalen Ausgestaltung der Brücke unter Friedrich I. Es ist interessant zu beobachten, wie im Entwicklungsverlauf einer Stadt Eigenarten des Straßensbildes und des Verkehrs, auch wenn sie verschwunden sind, in der Erinnerung der Bewohner unbewußt fortexistieren, in ihren Wirkungen dauernd lebendig bleiben und immer wieder auferstehen. So ist es, um ein Beispiel zu nennen, in Berlin dem alten Gertraudtentor gegangen, das im Mittelalter östlich von der heutigen Gertraudenbrücke stand. Als der Große Kurfürst seine neuen Befestigungswerke anlegte, verschwand das Tor von dieser Stelle; der Verkehr, der es durchschritten hatte, wurde auf dem alten Wege in die Sackgasse der Gertraudenbastion geführt und mußte sich deshalb zu einem Umweg durch das neue Leipziger Tor entschließen. Kaum aber war unter Friedrich dem Großen das Leipziger Tor der Kurfürstenzeit gefallen, als der Straßenverkehr nach Westen hin wieder den alten Pfad aufsuchte, den er bis heute, über Gertraudenbrücke und Spittelmarkt, festgehalten hat. Ein zweites Beispiel bietet der alte gedeckte Übergang, der in der Höhe der oberen Stockwerke bis zur Schlüterzeit vom Schlosse zum Dom auf dem Schloßplatz führte (s. u. S. 121; Abb. 62): noch bei den Bauplänen des jetzigen neuen Domes sprach die kaum mehr deutliche Erinnerung an diesen Übergang mit, indem, besonders nach

dem Wunsch Kaiser Friedrichs, ein solcher Zugang vom Schloß zum Lustgarten in Aussicht genommen war, der in beträchtlicher Höhe über einen gewölbten Unterbau, etwa im Zuge der heutigen Kaiser Wilhelmbrücke, angelegt werden sollte.

So stieg denn, als Kurfürst Friedrich III. die alte Holzkonstruktion der Langen Brücke durch einen steinernen Neubau zu ersetzen plante, zugleich der Gedanke auf, dem mittelsten der fünf Brückenbogen einen breit fundamentierten Unterbau anzugliedern, der einen bedeutenden Schmuck erhalten sollte. Wir ersehen aus einer Münze des Jahres 1692 von dem schwedischen Medailleur *Raimund Faltz*, den Friedrich in seine Dienste zog (Abb. 37; vgl. auch Abb. 38 u. 43), daß von vornherein mit dem Brückenbau selbst das Reiterdenkmal geplant war, das erst elf Jahre später dort enthüllt werden sollte. Zusammen mit dem französischen Ingenieur *Cayart* entwarf Nering in pirnaischem Sandstein die neue Anlage, deren Formen in ihrer ersten Gediegenheit für seine individuelle Sprache charakteristisch sind. Und als er nun unmittelbar nach der Beendigung dieses Werkes im Jahre 1695 (am 21. Oktober) starb, hinterließ er neben der unvollendeten Parochialkirche, die der Kurfürst in der Klosterstraße errichten wollte, unausgeführte Pläne für die gewaltigste Architekturschöpfung, die jetzt die neue Epoche ankündigte: für das **Z e u g h a u s**.

Dies große Werk, das auf dem linken Spreeufer, jenseits der Hundebrücke, gegenüber dem Lustgarten, die weitere Ausgestaltung der Dorotheenstadt ankündigte, hat eine lange, verwickelte und interessante Baugeschichte. Daß Nering an dem Plan in seinem ersten Stadium beteiligt war, ist erwiesen. Ob jedoch jener erste Entwurf, der uns in Broebes' Kupferstichwerk vom Jahre 1733, „Vues des palais et maisons de plaisance de Sa Majesté royale en



Abb. 37. Medaille auf den Bau der Langen Brücke von Raimund Faltz.



Abb. 38. Medaille mit dem Bildnis Kurfürst Friedrichs III.
von Raimund Faltz.

Prusse“ erhalten blieb (Abb. 39), Nerings Ideen widerspiegelt, ist zweifelhaft. Möglich, daß Broebes im Recht war, wenn er als seinen Verfasser den berühmten Pariser Akademiedirektor und Architekten Ludwigs XIV. *François Blondel* bezeichnete. Beziehungen zwischen Blondel und dem brandenburgischen Hofe haben jedenfalls bestanden. Sie sind charakteristisch für die Wendung und

Steigerung, die das Kunstleben unter dem Sohne des Großen Kurfürsten durch seine Hinneigung vom Holländischen zum Französischen hin nahm. Es sind jetzt nicht mehr allein die stolzen Formen der italienischen und der von ihr beeinflussten niederländischen Renaissance, die auf die Berliner Architektur wirken, sondern man blickt unmittelbar auf das Vorbild aller höfischen Pracht: auf Paris. Ein zweiter Plan auf jenem Blatte (Abb. 39) zeigt uns das Zeughaus dann nicht in zwei, sondern in drei Stockwerken aufgebaut, die noch dazu von einer hohen, mit Reliefs geschmückten Attika gekrönt werden sollten. Alles ist mit üppigeren Schmuckformen bedeckt, eleganter, sprudelnder im Zierat. Bezeichnend dafür ist, daß an Stelle der späteren dorischen hier noch korinthische Pilaster mit reicher modellierten Kapitälern stehen. Als jedoch 1694 der Bau unter der Leitung Nerings begann, der also nur noch ein Jahr lang dies Amt versehen konnte, hatte man sich jedenfalls von jenem prunkvolleren Entwurf schon wieder zu einer ernsteren Fassung bekehrt, die dem Zweck des Hauses als eines

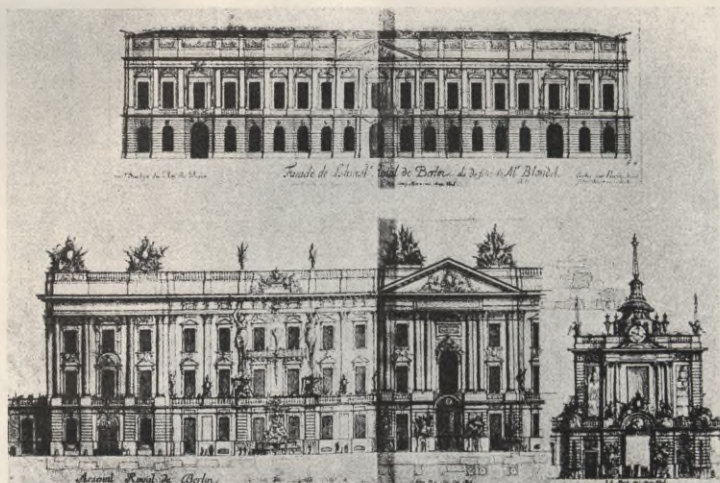


Abb. 39. Pläne zum Zeughaus. Nach J. B. Broebes „Vues des palais et maisons de plaisance de S. M. R. en Prusse“ (1733).

Waffenarsenals besser entsprach. Nach Nerings Tod hat dann ein Baumeister zweiten Ranges, *Martin Grünberg* (1655—1707), den Bau weitergeführt, bis er 1698 *Schlüter* in die Hände gegeben wird. Doch auch Schlüter kann nicht als der eigentliche Schöpfer des Zeughauses in seiner jetzigen Gestalt bezeichnet werden. Die mannigfachen neuen und eigenen Arbeiten, zu denen ihn sein kurfürstlicher Herr heranzog, nahmen ihn so stark in Anspruch, daß er sich kurz darauf schon wieder der Leitung am Arsenal entheben lassen mußte, bei dem er sich nur die Bestimmung über den plastischen und dekorativen Schmuck vorbehielt. Sein Nachfolger aber im Bauregiment ward *Johann de Bodt*, und er ohne Zweifel ist es gewesen, der dem Gebäude sein endgültiges Gepräge verlieh (Abb. 40). Trotz seinem holländischen Namen war auch de Bodt ein Franzose (1670 in Paris geboren), und er ward nun ein Hauptvertreter des neuen französisierenden Geschmacks in Berlin. Als Anhänger des reformierten Bekenntnisses hatte er sein Vaterland verlassen müssen, war, immer noch Soldat und Architekt in einer Person nach dem Geiste der Renaissance, in



Abb. 40. Das Zeughaus. (Nach einem Stich von J. C. Schleuen (Mitte des 18. Jahrh.).

holländische Kriegsdienste getreten, war von dort mit Wilhelm III. nach England gezogen und schließlich, im Jahre 1700, als Hauptmann und Hofbaumeister am Berliner Hofe angekommen. De Bodts reiche und vielseitige Begabung kennen wir aus den Bauten, die er in Berlin und Potsdam — von einigen wird noch zu sprechen sein —, die er später an anderen Orten schuf (Japanisches Palais in Dresden), wie aus den zahlreichen Entwürfen, die sich in seinem Nachlaß, zum Teil gleichfalls für Berlin bestimmt, gefunden haben. Den älteren Zeughausplan hat er nach mehreren Richtungen hin verändert. Er gab dem Grundriß zunächst eine fest geschlossene, quadratische Gestalt, während Nering ihn an der Rückseite in ein Halbrund mit vorgelegten Ecktürmen auslaufen lassen wollte, — ja man hatte bereits mit der Ausführung dieser schwierigeren Konstruktion begonnen, als sie das Schicksal erlitt, das damals in Berlin nichts Ungewöhnliches war: sie stürzte ein. Sodann ersetzte de Bodt die Attika durch eine Balustrade mit Trophäenbündeln auf den Postamenten. Immer stärker aber ward unter ihm die auch früher schon vorhandene Ähnlichkeit der Fassade mit Perraults Louvre-Kolonnade, der er auch ein charakteristisches Barockmotiv entnahm: die Höherführung des Schlußbogens über dem Hauptportal, der so in das Obergeschoß hineinschneidet. Trotzdem hat de Bodt in

glücklichster Weise die Architektursprache getroffen, die hier allein am Platze war. Man könnte sagen, das Zeughaus verkünde einen ins Großartige gesteigerten berlinischen Baustil. Das Imposante sollte und durfte nicht fehlen, und der reich entfaltete Schmuck trägt dafür Sorge. Aber in seinem ganzen Charakter ist das Gebäude doch ein Gewächs des märkischen Bodens geworden. Die Beschränkung von den früheren drei Stockwerken auf zwei bei gleicher Ausdehnung der Front geben ihm eine größere Breitenausdehnung und dadurch eine doppelte Wucht und Gedrungenheit in der Wirkung. Die Rundbogenfenster des gequadrerten Erdgeschosses drücken etwas wie finstere Schwere und kriegerischen Ernst aus. Die strengen Säulen und Pilaster, die darüber das obere Stockwerk gliedern, scheinen stolzen Sieg zu künden. Und die Trophäen und Gruppen der Balustrade klingen wie schmetternde Fanfaren des Triumphs. Nichts ist barocke Willkür und Überladung; alles trotz der Pracht Ruhe, Selbstbewußtsein, geschlossene Kraft und Macht. Das Zusammen- und Nacheinanderwirken verschiedener Meister hat hier eine staunenswerte Einheit ergeben. Kein Zweifel allerdings, daß Schlüter durch die Oberleitung und tätige Mitwirkung bei der plastischen Dekoration an diesem Resultat gewichtigen Anteil hat. Sein sicherer, aller Gespreiztheit fremder Geschmack, der den Schwulst der Zeit völlig eigenartig in den Dienst vornehmster Kunstgedanken zu stellen wußte, spricht aus der genialen Anordnung der Schmuckteile im Äußeren wie im Inneren. Vor das Portalrisalit ließ er vier allegorische Frauengestalten setzen, die noch am ehesten auf den unverfälschten Geschmack des Barock hinweisen, und im Rundbogen über dem Portal ward (von *Johann Jacobi*, dem Meistergießer des Kurfürstendenkmals, in Bronze gegossen) das Reliefbildnis des Kurfürsten und Königs angebracht, alles Arbeiten des französischen Bildhauers *Hulot*. Schlüter selbst schuf dann das große Relief, das die Mitte des oberen Stockwerks schmückt: den ruhenden Mars, der von Siegestrophäen und von Gestalten Gefangener umgeben ist, die den Berliner Kunstfreund auf das Rübelsche Grabmonument und Nerings Leipziger Tor zurück- und auf die Sklaven des Reiterbildes der Langen Brücke hinüberweisen. Auf der Balustrade, in wohlerwogener Entfernung vom Zentrum der Stirnseite,

wachsen die lebendigen Konturen zweier Nebengruppen empor, in denen zur Rechten noch einmal der Kriegsgott mit einem Gefolge von Gefesselten, zur Linken aus einem Gedränge von Waffen zwischen Kriegerfiguren Minerva auftaucht. Und nun eine Allegorie ganz nach dem Geschmack der Zeit, aber doch so diskret behandelt, daß sie nicht aufdringlich wirkt und völlig in der Dekoration aufgeht: Minerva gebietet mit einer königlichen Bewegung der Hand dem dräuenden Schlachtengott Mäßigung — eine durchaus treffende Kennzeichnung der Situation, die nach kriegreichen Dezennien den Frieden brachte und für Künste und Wissenschaften freie Bahn schuf. Trophäenbündel und Helme aber, im antikisierenden Geschmack der Zeit gehalten, deuten darauf hin, daß hier ein Kriegsarsenal vor dem Beschauer sich erhebt. Deuten noch heute mit vernehmlicher Sprache auf die überaus bezeichnende Tatsache, daß dieses erste große Architekturwerk der Hauptstadt des Soldatenstaates nicht ein Prunkbau, sondern ein Nutzbau war, und zwar ein Nutzbau militärischer Bestimmung. So werden wir auch hier wiederum an jenen Kern des berlinischen Wesens erinnert: an die angeborene Richtung aufs Praktische, aufs Nützliche, die den Luxus als Selbstzweck nicht gern gestattet, an jene Sinnesart also, die wir schon in der Bauanlage der mittelalterlichen Schwesterstädte greifbare Gestalt gewinnen sahen, und die letzten Endes der ganzen Stadtgeschichte, vor allem ihrem jüngsten Abschnitt, den Stempel aufdrückt. Es ist bedeutsam, daß das Bauwerk, das an der Spitze der besten Berliner Kunsttaten steht, sich mit solcher Entschiedenheit in diesen Kreis einordnet. Den höchsten und wertvollsten Schmuck aber, der alles andere weit in den Schatten stellt, erhielt das Zeughaus in den Schlußsteinen, welche die Fenster des Erdgeschosses im inneren Hofe krönen, und in denen Schlüter seine Arbeit an dem königlichen Arsenal zum Gipfel führte (s. u. S. 94 f.).

Im Jahre 1706 war das Zeughaus fertig gestellt. Als Kurfürst hatte Friedrich den Bau begründet und gefördert, als König konnte er ihn einweihen. Schon vorher hatte er begonnen, die Prinzipien der Pariser Kunstpflege nach Berlin zu übertragen; es schmeichelte ihm, sich mit einem Strahlenkranze reger geistiger Tätigkeit zu umgeben. 1694 ließ er durch den holländischen Maler *Augustin Terwesten* und Schlüter die Akademie der Künste

organisieren, der dann sechs Jahre später die Akademie der Wissenschaften unter ihrem glorreichen ersten Präsidenten Leibniz folgte. Zu gleicher Zeit ward das größte Bauwerk in Angriff genommen, das wir der Regierung des ersten Königs verdanken: die völlige Umgestaltung des Schlosses und die einheitliche Durchführung der Fassaden nach einem großen monumentalen Plan. Was hier geschaffen wurde, wird weiter unten in einer Darlegung des Gesamtgeschichte der Hohenzollernburg an der Spree gewürdigt werden; zum Verständnis des Wirkens Friedrichs I. für die Stadt ist es jedoch wichtig, sich vor Augen zu halten, daß diese beiden Riesenpläne: der Bau des Zeughauses und des Schlosses, im Zusammenhang mit einer allgemeinen Organisation des Kunstlebens, nebeneinander betrieben wurden. Damit ward der Stadt das Gepräge einer Königsresidenz gegeben, deren Maßstäbe uns auch heute noch nicht zu gering erscheinen. Dies Hinarbeiten auf einen großstädtischen Charakter spiegelte sich daneben in den bedeutenden Erweiterungen des Straßennetzes über den Festungsgürtel hinaus, mit denen der Sohn des Großen Kurfürsten hinter seinem Vater nicht zurückstehen wollte. Zum ersten Male kommt diese Expansion jetzt auch der Berliner Seite der alten Doppelstadt zugute. Nach Norden zu entwickelt sich die Spandauer Vorstadt bis zur heutigen Auguststraße und darüber hinaus, nach Osten die Königsvorstadt ungefähr bis zur Gollnowstraße und Markusstraße. Wichtiger aber ward wiederum, nach dem eigentümlichen Gesetz, das die Entwicklung fast aller großen Städte Europas bestimmt hat, die Erweiterung nach Westen hin. Und hier war es die neue Friedrichstadt, die, des Königs eigenste Schöpfung, durchaus in seinem Geiste die Tendenz romanisch-französischen Städtebaus verfolgte. Westlich vom Friedrichswerder, südlich von der Dorotheenstadt ward das schematische Straßennetz hergestellt, das zwischen rechtwinklig sich schneidenden Verkehrslinien quadratische Häuserblocks einsetzte. Derselbe architektonische Gedanke strenger Regelmäßigkeit, der die Gartenkunst der Zeit beherrschte, kommt auch hier zum Ausdruck. Als die beiden Hauptadern dieses neuen Stadtteils ergaben sich schon damals die von Osten nach Westen führende Leipzigerstraße, die vor der Gertraudtenbastion ansetzte, und die von Süden nach Norden sich hinziehende Friedrichstraße, die im gleichen Zuge in

der Mitte der Dorotheenstadt eine Fortsetzung fand. Es war der nördlich von der Dorotheenstadt angelegte alte Spreeübergang, die heutige Weidendammerbrücke, der diesen langgestreckten Straßenzug bestimmte. Die ganze Friedrichstadt lag, wie die neue Vorstadt der östlichen, Berliner Seite, außerhalb der Befestigungen, so daß ein großer Teil Berlins schon damals jedem feindlichen Angriff schutzlos preisgegeben war und das kostspielige Festungswerk des Großen Kurfürsten damit bereits veraltet erscheinen mußte. Merkwürdig war dabei, daß Friedrich- und Dorotheenstadt, die mit voller Breite aneinander grenzten, nur eine einzige enge Verbindung erhielten: den Weg durch das südliche Tor der dorotheenstädtischen Umwallung, das wir uns im Zuge der Friedrichstraße unmittelbar südlich der Linden, noch vor der Behrenstraße zu denken haben; denn die Behrenstraße selbst bildete den Weg des damaligen Festungsgrabens. Auf diese Weise ist der verkehrsfeldliche Engpaß zu erklären, den die Friedrichstraße bis heute zwischen den Linden und der Behrenstraße bildet; es dauerte noch Jahrzehnte, ehe die Befestigung der Dorotheenstadt fiel und damit eine leichtere Verbindung der wichtigen neuen Straßenpartien möglich wurde. Der Gedanke, die Friedrichstadt selbst nach Westen hin durch einen neuen Mauergrübel zu schützen, wurde so lange erwogen, daß er durch ihr unaufhaltsames Anwachsen immer wieder überholt wurde. Die Kurve der Mauerstraße, die das Schachbrett der rechtwinkligen Straßenkreuzungen westlich durchschneidet und abschließt, bezeichnet die Linie der in Aussicht genommenen, aber nie durchgeführten Befestigung, der die Straße ihren Namen dankt.

In der Entwicklung des öffentlichen wie des privaten Bauwesens in der jungen Königsresidenz lassen sich, wie schon angedeutet, zwei Phasen unterscheiden, deren Grenzen sich jedoch vielfach verwischen. Die erste ist noch von der maßgebenden Architektur der voraufgegangenen Epoche bestimmt, von der holländischen Art Memhards, Smids' und Nerings, die in Martin Grünberg ihren Fortsetzer findet; die zweite steht unter dem Einfluß Schlüters, de Bodts und Eosanders und trägt französisch-italienischen Stempel. Beim Ausbau der neuen Stadtteile, des Friedrichwerders, der Dorotheen- und namentlich der Friedrichstadt gab Nering noch durchaus den Ton an. Die bürger-

lichen Bauherren, die sich hier ansiedelten, waren ausdrücklich gehalten, sich bei der kurfürstlichen Oberbaudirektion Rats zu erholen. So entstehen allenthalben jene strengen, regelmäßig durchgebildeten Fassaden, mit leicht vortretenden oder von klassischen Pilastern eingefaßten Risaliten, welche die Gliederung der Teile betonen, ohne die ruhige flächige Gesamtwirkung aufzuheben, mit gequadertem Erdgeschoß, bogenförmig abgeschlossenen Portalen, einfachen Fenstern in den oberen Stockwerken, gelegentlich auch tempelartigen Giebelfronten. Zu den frühesten Beispielen so korrekt symmetrisch gehaltener Gebilde des bürgerlichen Wohnbaus gehören das Haus des Kammersekretärs Martiz, aus dem später das kronprinzliche Palais erwuchs (s. u. S. 150, Abb. 79), und das heute nicht mehr vorhandene Blumenthalsche Haus in der Spandauerstraße (Nr. 21), das 1668 vom Feldmarschall von Sparr der Freifrau von Blumenthal geschenkt wurde, und an dem diese eine (heute in der Waffenhalle des Märkischen Museums befindliche) Gedächtnistafel anbringen ließ: das Reliefporträt Sparrs, von reichem Fruchtgehänge umrahmt. Von den späteren Bauten dieser Art aus dem Ende des Jahrhunderts hat sich manches bis heute gut erhalten. So, trotz einem späteren Umbau in klassizistischer Zeit, das Haus der Probstei der Petrikirche (Brüderstraße 10) mit der bezeichnenden Putzquaderung des Erdgeschosses, das sich 1690 im Besitz des Ministers von Happe befand. So einige der vornehmen Häuser an der Friedrichsgracht auf dem Werder, wo nach dem Abbruch der alten köllnischen Stadtmauer am Schleusenarme der Spree eine Kaistraße nach holländischem Muster entstand (Abb. 41), vor allem das Haus Nr. 57, das sich seit 1812 im Besitze des 1730 gegründeten Schindlerschen Waisenhauses befindet und das sich bis auf einen unvorteilhaften Dachumbau seine ursprüngliche Gestalt gewahrt hat (auf Stridbecks Zeichnung an dem Tempelgiebel deutlich erkennbar). Auch das Haus des Feldmarschalls von Derfflinger (Köllnischer Fischmarkt 4), das Nering in den Jahren 1693—94 aus einem älteren Gebäude einrichtete, und dessen Attika noch heute vier dekorative Sandsteinfiguren schmücken, ist, wenngleich vielfach umgestaltet, in den Grundmauern erhalten geblieben.

Auch Nerings Nachfolger in der Hofstellung, Martin Grünberg, hielt sich in diesen Bahnen. Er war gewiß kein Genie,



Abb. 41. Die Friedrichsgracht an der Jungfernbrücke 1690. Zeichnung von Stridbeck.

sondern nicht viel mehr als ein redlicher Handwerksmeister, aber in seiner Einfachheit, die oft an Nüchternheit grenzte, sicherte er seinen Arbeiten stets eine ernste, ruhige Würde. Alles, was wir von ihm kennen, seine Entwürfe zum Umbau des alten köllnischen Rathauses, die erst nach seinem Tode (1710—16) zur Ausführung kamen, sein Bau des Friedrichshospitals am Stralauer Tor (Abb. 42), dessen Vollendung er gleichfalls nicht erlebte, die ursprüngliche Gestalt der Garnisonkirche in der Neuen Friedrichstraße (1701—3), die Erweiterung des Stallgebäudes in der Dorotheenstadt, das nach der Akademie der Künste auch die Sozietät der Wissenschaften aufnehmen mußte (1700), die Fortführung der Parochialkirche, wo er wie beim Marstall Nerings Arbeit unmittelbar fortsetzte, fügt sich dem charaktervollen Bilde der Berliner Architektur in jener Epoche vortrefflich ein.

Auch de Bodt tritt gelegentlich in direkter Verbindung mit Nering auf. So bei dem „Hetzgarten“ auf der Stelle des späteren Kadettenhauses in der Klosterstraße, wo Nering 1693 eine elliptische römische Arena für Tierkämpfe mit Säulenhallen für die Zuschauer aufgeführt hatte (Abb. 43), während de Bodt das Portal des monumentalen Mittelbaus mit der Freitreppe, die zu der königlichen Loge führte, anfügte. Doch der französische



Abb. 42. Friedrichshospital und Waisenhaus. Nach einem Stich von J. C. Schleuen.

Architekt führte dann zu einem neuen Typus hinüber. In einem Stil, der seine Herkunft von der strengeren Pariser Louis XIV.-Kunst ableitete (in der sich von fern der spätere Klassizismus ankündigt), der sich dadurch der älteren Berliner Tradition vorzüglich anschmiegte, aber doch auf eine festlichere, freiere Wirkung ausging und eine reichere Formenphantasie verriet, entwarf de Bodt die monumentale Gebäudegruppe an der Stechbahn mit ihren Pfeilerarkaden, dreistöckige Geschäftshäuser fast modernen Charakters, in denen sich namentlich begüterte Kaufleute aus den französischen Refugiéfamilien einquartierten, entwarf er (1702) das elegante Palais des Staatsministers von Schwerin am Molkenmarkt (Nr. 3; Abb. 44) mit den gequadrerten Ecken, den durch Kindergruppen-Reliefs ausgefüllten Rundbogenfeldern über den Fenstern des Hauptgeschosses und der krönenden Mittelgruppe des Gesimses, baute er (1701—4) das schöne Haus des Hofrats Caspar Rademacher in der Klosterstraße (Nr. 68), das 1732 in den Besitz des Staatsministers von Podewils kam (vgl. Abb. 106), und das sich, freilich mit vielfachen Umbauten und Veränderungen, bis heute erhalten hat. Auch der Kern eines im 19. Jahrhundert von Schinkel zum Palais des Prinzen Karl umgestalteten Gebäudes: der Johanniterpalast am



Abb. 43. Medaille auf den Hetzgarten,
von Raimund Faltz 1693.

Wilhelmsplatz, stammt wahrscheinlich noch von de Bodt, dem überdies an der Fortführung des Potsdamer Stadtschlusses ein entscheidender Anteil zufiel.

Besonders lebhaft gestaltete sich am Ende des 17. Jahrhunderts der Berliner Kirchenbau. Die kleine Zahl der mittelalterlichen Kirchen hatte bis dahin durchaus genügt; nun, mit der rapide vorwärts schreitenden Vergrößerung der Stadt, erweiterten sich auch die Forderungen des Gottes-

dienstes, zumal da auch für die religiösen Bedürfnisse der eingewanderten fremden Gemeinden, der Refugiés, der französischen Flüchtlinge aus der Schweiz, der böhmischen Brüder, gesorgt werden mußte. Die erste Neugründung nach der Stadterweiterung unter dem Großen Kurfürsten war die Dorotheenstädtische Kirche, die 1678 feierlich eingeweiht wurde (1861—63 in modernen Backsteinformen vollständig erneuert), eine einfache zentrale Anlage von ausgesprochen protestantischem Charakter, auch hierin die erste ihrer Art in Berlin. Unter Kurfürst Friedrich III. nahm diese Entwicklung dann ein schnelleres Tempo an. 1694 ward der Grundstein zur Luisenstädtischen Kirche vor dem Köpenicker Tor, im folgenden Jahre zur Parochialkirche gelegt. 1700 ward in einer alten Scheune in der Kommandantenstraße eine französische Kapelle eingeweiht, in demselben Jahre das ehemalige Reithaus auf dem Werder zu einer Doppelkirche für die deutsche und die französische Gemeinde des neuen Stadtgebietes eingerichtet. Die Garnisonkirche, die Weisenhauskirche am Stralauer Tor, die Sophienkirche in der Spandauer Vorstadt, nach des ersten Königs dritter Gemahlin benannt, folgten. Und 1701 wuchsen auf dem heutigen Gendarmenmarkt, damals als Esplanade zwischen dem Leipziger und Neuen Tor, dann als Friedrichstädtischer Markt bezeichnet, die beiden einfachen Gotteshäuser empor, die später den Anlaß zu der groß-

artigen Gestaltung des Platzes geben sollten: die Neue Kirche nach den Plänen Grünbergs, der französische Dom nach den Entwürfen französischer Architekten, zunächst Cayarts, des Konstrukteurs der Langen Brücke, nach dessen Tode sein Landsmann, der Ingenieur Quesnays, einsprang, beides schlichte und bescheidene Baulichkeiten von geschlossener Anlage, die das Prinzip des protestantischen Zentralbaus weiter fortführten.



Abb. 44. Das Schwerinsche Palais (später Polizeipräsidium) am Molkenmarkt.

Die Anziehungskraft der so großartig umgestalteten, rasch aufblühenden Hauptstadt des neuen Königreichs war eine bedeutende: die Einwohnerschaft hatte sich beim Tode des ersten Königs, im Jahre 1713, gegen die Verhältnisse bei seinem Regierungsantritt verdoppelt, sie erreichte nun schon die Zahl von 60 000. Das Kunstleben nahm einen bedeutenden Aufschwung. Die Künstler freilich, welche die Begründung der Akademie an die Spree gezogen hatte, und die hier in der Tat viel Arbeit vorfanden, waren bis auf die großen Namen, die wir schon nannten, und deren größter uns im nächsten Kapitel besonders beschäftigen wird, keine Persönlichkeiten ersten Ranges. Doch hatten sie alle, die *Terwesten* und *Leygebe*, die *Gericke* und *de Coxci*, die *Wentzel* und *Belau*, Teil an der sicheren Werkstatt-Tradition der Zeit, die auch geringeren Kräften eine solide Basis des Handwerks und ein durchaus annehmbares Mittelniveau der Leistungen sicherte. In den neuen Teilen des Berliner Schlosses, in Potsdam, im Schloßchen Monbijou und so fort warteten ihrer mannigfache dekorative Arbeiten, die sie durchweg anständig erledigten. Gemälde von größerer Bedeutung haben sie uns freilich nicht hinterlassen; die repräsentativen Bilder, die aus jener Epoche erhalten sind, bleiben im pompösen Stil der Zeit befangen, wie

etwa in der Bildergalerie des Schlosses die Krönung Sophie Charlottens, die in Rubensscher Kompositionsart ein großes höfisches Gepränge entfaltet, um darzustellen, wie alles der neuen Herrscherin huldigt. Am begehrtesten waren natürlich die Bildnismaler, und der allgemeine Bedarf der Zeit nach prunkvollen Porträts ward besonders angefeuert durch den König selbst. Friedrichs Erscheinung war gewiß nichts weniger als imposant und sein Antlitz konnte, namentlich im Vergleich zu dem gewaltigen Kopf des Großen Kurfürsten, seine Hofkünstler sicherlich nur wenig reizen; aber es war seine besondere Lust, sich porträtieren und modellieren zu lassen, und es mag den wackeren Meistern schwer genug geworden sein, ihre Ähnlichkeitspflichten mit den königlichen Repräsentationswünschen in Einklang zu bringen. Auch das Kunstgewerbe blühte auf. Schon zur Zeit des Großen Kurfürsten wurde in Berlin Gelbguß und Rotgießerei, Eisen- und Stempelschneiderei durch tüchtige Kräfte gepflegt, ein solider Handwerkerstand wußte geschickt mit den Schmuck- und Formbegriffen der Zeit umzugehen (Abb. 45), namentlich das Schmiedehandwerk zeichnete sich aus. Diese Gitter (bemerkenswert z. B. das am Sparrschen Grabdenkmal in der Marienkirche), diese eisernen Rankenwerke zur Ausfüllung von Türbögen, von denen das Märkische Museum aus dieser wie aus der folgenden Epoche zahlreiche Proben aufbewahrt, deuten auf ein recht hohes Durchschnittsniveau der Metallbearbeitung, in der sich noch ein Nachklang der hohen Kunstfertigkeit findet, die auf diesem Gebiet schon in früheren Jahrhunderten in der Mark zu Hause war (vgl. Abb. 174, 175). Das zeigte sich auch bei den neuen Prachtsärgen für den Dom mit ihrer großartigen Entfaltung künstlerischen Prunkes (Abb. 46 u. 47). Zu bedeutendem Können brachten es dann vor allem, zum Teil unter dem Einfluß eingewanderter Italiener, die Stukkateure, die Wände und Plafonds der neuen Säle und Zimmer in den Schlössern und Privatbauten schmückten. Unerschöpflich waren sie im Erfinden immer neuer Variationen für ihre von Rollwerk, Kartuschen und Akanthusranken eingefassten Felder, für ihre Puttengruppen, Trophäenbündel und Girlanden, so daß sich Schlüter bei seinem Auftreten auf ein ganzes Heer von geschulten Arbeitern stützen konnte, die unter seinem Einfluß zu glänzender Geschicklichkeit



Abb. 45. Innungslade der Schlosser- und Sporerzunft vom Jahre 1650.
(Im Märkischen Museum).

heranreifen; die dekorative Plastik hat in Berlin niemals wieder den hohen Standpunkt erreicht, den sie um 1700 einnahm. Ausländische Kräfte wirkten befruchtend auf die Fabrikation feiner Glaswaren (die „Rubingläser“ des Fabrikanten Kinkel genossen weiten Ruf), auf die Textilkunst, die durch die Brüder *Casteels* aus Brabant Anregungen erhielt, an der sich auch die französischen Kolonisten beteiligten, eine Gobelin-Manufaktur ward begründet, und in der Herstellung zierlicher Chinaware, die der Geschmack der Zeit liebte, fremdartig-reizvoller Porzellane und Lackarbeiten in mehr oder minder getreuer ostasiatischer Formensprache, brachte man es zu respektabler Fertigkeit. Besondere Pflege fand die Kunst des Kupferstichs. Das Märkische Museum bewahrt eine vorzügliche Sammlung von Werken der Berliner Stecher, die bis in den Beginn des 19. Jahrhunderts reicht. An der Spitze dieser Reihe steht *Samuel Blesendorf*,



Abb. 46. Prachtsarg des Großen Kurfürsten im Dom.

der unter dem ersten König als ein Meister seines Faches tätig war und uns mit der kunstvollen Sprache seines Grabstichels die hervorragenden Persönlichkeiten der Residenz heute noch höchst lebendig vor Augen führt. Die volle Sonne der höfischen Gnade aber traf den Kupferstecher *Johann Georg Wolfgang*, der den König und die Königin wie zahllose Mitglieder des Hofes in Einzelblättern porträtierte und im Jahre 1701 den Auftrag erhielt, die feierliche Krönungszeremonie in Königsberg durch ein großes Bildwerk zu feiern, durch eine fortlaufende Serie von Blättern, die alle Gruppen des feierlichen Zuges aneinander reihte. Auch der Einzug des Königs in Berlin am 6. Mai 1701 ward durch bildliche Darstellungen gefeiert. Ein Stich von *Peter Schenk* hat uns den Anblick des Schloßplatzes aufbewahrt, auf dem ein großartiger Triumphbogen sich erhebt, während auf der Spree zahlreiche Schiffe mit flatternden Wimpeln auftauchen, von denen Salutsschüsse abgegeben werden.

Der Künstler aber, dem die festlichen Arrangements dieses

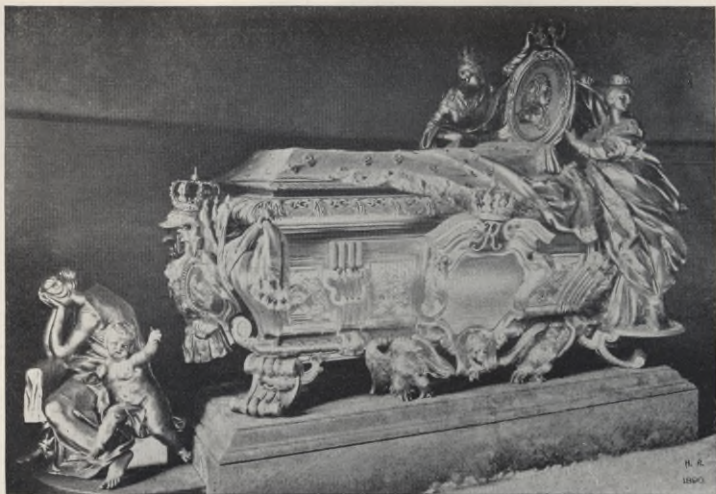


Abb. 47. Prachtsarg König Friedrichs I. im Dom.

bedeutsamen Jahres für Königsberg und Berlin anvertraut waren, ist der Mann, der später bei Schlüters tragischem Ende eine so wichtige und so wenig sympathische Rolle spielte: Johann Friedrich Freiherr v. Eosander, der, von deutschen Eltern in Gothland geboren, den Namen *Eosander von Göthe* führte, unter dem er vor allem bekannt ist. Es mag für Schlüter, als er nach der unglückseligen Münzturmmaffäre vom Amt des Schloßbaumeisters abtreten mußte, eine schmerzliche Demütigung gewesen sein, daß gerade sein ärgster Neider sein Nachfolger wurde. Eosander verstand es, als eine schmiegsame Höflingsnatur in der Gunst des Königs immer höher zu steigen. Nicht ohne Kenntnisse und künstlerisches Talent, war er doch weit entfernt von Schlüters genialer Kraft und Einfachheit; aber gerade seine Tendenz zur vollen Entfaltung barocker Üppigkeit und überreichen Prunkes ließ ihn wohl dem Monarchen besonders brauchbar erscheinen. Seitdem er im Jahre 1692 von Schweden her in Berlin eingetroffen war und eine Anstellung als Hauptmann und Hofbaumeister gefunden hatte — die Verbindung von Offizier, adligem Hofmann und Architekt ist also

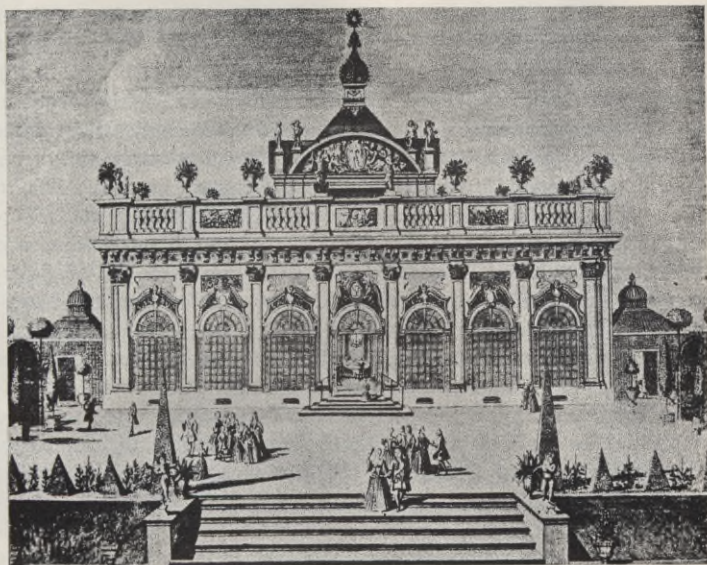


Abb. 48. Mittelbau von Schloß Monbijou. 1721. Nach einem Stich von P. Busch.

auch hier noch beibehalten —, weiß er die einflußreiche Umgebung des Königs immer mehr für sich zu gewinnen. Er ist in vielen Sätteln gerecht, wird gelegentlich zu diplomatischen Missionen verwandt (auch das noch ein Renaissancenachklang), dann im Jahre 1705 zum Generalquartiermeister der Armee ernannt, und weiß sich besonders die Protektion Sophie Charlottens und des königlichen Günstlings, des Grafen Wartenberg, zu erwerben. Für die Gräfin Wartenberg hat Eosander denn auch sein erstes größeres Bauwerk geschaffen: das Schlößchen Monbijou (1706; Abb. 48) auf dem Gelände eines alten Vorwerks vor dem Spandauer Tore. Es war der Mittelbau der heutigen langgestreckten Anlage, den Eosander als Sommersitz der Gräfin, schon außerhalb der eigentlichen Stadt, dort an der Spree errichtete, eine zierliche, mit anmutigem Prunk ausgestattete Villa, von einem Garten in französischem Geschmack umzogen, mit Grotten, Götterstatuen, geschorenen Hecken, einer weiten Terrasse und einer Treppe zum

Wasser hinab. Nicht lange haben sich die Wartenbergs dieser reizenden Villeggiatur erfreut. Schon 1710 war es mit ihrer Herrlichkeit vorbei, sie „fielen in Ungnade“, und der König schenkte ihr Sommerschlößchen der Kronprinzessin Sophie Dorothea, die ihm den modischen Namen Monbijou gab und es zu ihrer Lieblingsresidenz erklärte. Sophie Dorothea hat auch später als Königin dem reizenden Lustschloß ihre Neigung bewahrt, das in den nächsten Jahrzehnten vielfache Erweiterungen und Verschönerungen erfuhr, eine Porzellangalerie, im Garten Treibhäuser und sogar eine kleine Menagerie erhielt, bis am Ende des 18. Jahrhunderts abermalige durchgreifende Um- und Anbauten vorgenommen wurden.

Für die monumentalen Aufgaben der Architektur fehlte es Eosander an Ernst und tieferem Verständnis. Doch auf dekorativen Luxus, der nicht für die Ewigkeit berechnet war, verstand er sich. Für die Feste und Lustbarkeiten des Hofes, für Gepränge, Schausstellungen und Balletts — die königliche Bibliothek bewahrt einige seiner Entwürfe —, dann für die prunkvollen Leichenfeierlichkeiten, die 1705 der Königin Sophie Charlotte, 1713 Friedrich selbst gerüstet wurden, war er der rechte Mann. Diese Eigenschaften kamen ihm schließlich auch bei seinen Arbeiten im Innern der Schlösser, etwa bei der Porzellankammer in Charlottenburg, bei dem Prunkbüfett im Rittersaal zu Berlin, zugute, und Monbijou, wo alles auf tändelnde, blendende Eleganz gestellt werden konnte, ward sein glücklichster Wurf. Wo er aber als Nachfolger und Fortsetzer Schlüters auftreten sollte, wie am Außenbau des Berliner und Charlottenburger Schlosses, wird es nur zu deutlich, daß er für die geniale Kraft seines großen Konkurrenten nicht viel mehr als leere Phrasen einzusetzen hatte.

V

Schlüter

LÄNGST schon hob sich aus der Reihe der Namen, die unsere Darstellung begleiteten, der große Klang „*Andreas Schlüter*“ heraus. Ein Klang, vor dem wir uns bewundernd beugen und voll Dankbarkeit. Der uns Geltung verschafft hat im großen Orchester der Weltkunst, und der als eine Mahnung, fast als eine Strafpredigt, hereindröhnt in die Zerstörungslust und Afterkunst unserer Tage. Was sich für uns in diesem Namen birgt, ist das reichste und höchste Kunstglück, das der neuen deutschen Hauptstadt in den Sandfeldern des Nordens beschieden war. Denken wir ihn uns aus der Geschichte Berlins fort, — so bleibt nicht viel mehr übrig, was die Stadt in die Reihe der großen Kunstmetropolen dieses Planeten emporhebt. Schlüter ist uns der Gipfel unseres Kunstruhms, der vorher und nachher nie wieder erreicht ward, ist uns Trost und Hoffnungsquelle, und der große Maßstab, der dafür sorgt, daß wir nie ganz vergessen können, die größten Forderungen und Ansprüche an uns selbst zu stellen. Wenn Nering der Johannes, so ward er der Messias der berlinischen Kunst, der mit den geheimnisvollen Instinkten des Genies die unendlich schwierige Synthese zwischen der gehaltenen Art des Preußentums und den drängenden Wünschen gestaltender Schöpferkraft fand. Schlüter steht an der Spitze der stolzen Reihe von Künstlern und Dichtern, in deren Werken und Wirken der preußisch-märkische Geist aus der Gebundenheit der Pflicht und des Wollens unmittelbar in die höheren Sphären freien Schaffens empordringt. In seinem Gefolge treten sie alle auf, die Knobelsdorff, Schadow, Rauch, Schinkel, Chodowiecki, Menzel, die Kleist, Alexis und Fontane. Er ist ihr Ahnherr und Stammvater, der fast aus dem Nichts sich die Möglichkeiten schuf, das sprödeste Material ohne wesensfremde Beimischungen zu ästhetischen Gebilden zu formen, deren es kaum fähig zu sein schien. Und er übertrifft sie alle in der Kraft und Großartigkeit, mit der er dies bewundernswerte Wagnis unternahm, und in dem lachenden Glanz und der souveränen Kühnheit, mit denen er es durchführte. Die Selbstzucht und Energie, die unerhörte Fähigkeit, alle angeborene Tatkraft

aufs äußerste zu konzentrieren und ins fast Unmögliche zu steigern, das eiserne Zielbewußtsein und das trotziges Vertrauen auf die eigene Zähigkeit, der rücksichtslose Herrscherwille, der sich durch kein Fehlschlagen im einzelnen beirren und durch kein Blendwerk zu gefährlicher Überhast verleiten läßt, die unerschütterliche Entschlossenheit, von dem materiell wie ideell Eroberten nie mehr etwas herauszugeben, — alle diese Züge, die das Wesen der ungeheuren Erfolge des Preußentums in den letzten Jahrhunderten bestimmen, scheinen Leben und Gestalt gewonnen zu haben in Andreas Schlüters Kunstgebilden. Doch darüber hinaus umranken sie das Abbild dieser Volksseele mit den Attributen der freien Schönheit, durchdringen sie ihren aus Zweck- und Zielbewußtheit geborenen Charakter mit der zwecklosen Freude am bedeutenden Spiel von Form und Schmuck. Ein Blick auf die schlichte Hoheit von Schlüters Schloßfassade oder ins Antlitz seines Kurfürstenbildes erweist dies alles klarer, als Worte es auszudrücken vermögen. Das gesamte Kunstwissen und -können der Zeit erscheint hier in den Dienst der Staatsidee gestellt, die der erste König und sein Vater dem kleinen Brandenburg schufen. Was die Sehnsucht dieser Fürsten nach Macht und Geltung erstrebte, gewinnt hier erst den höchsten, feierlichsten Ausdruck.

Für Friedrich I. war freilich Andreas Schlüter nur einer der Helfer, die er heranzog, um seine Louis XIV.-Wünsche zu befriedigen. Aber die Tragik, die durch diese Situation und ihre Konsequenzen in des Künstlers Leben gekommen ist, hat seine Gestalt der Nachwelt nur noch ehrwürdiger und teurer gemacht. Und diese Liebe ist noch mehr gewachsen, da für uns etwas Legendarisches um Schlüters Persönlichkeit schwebt. Wir sind darum kaum dem mißgünstigen Zufall gram, der uns von seiner Erscheinung kein authentisches Bild hinterlassen hat. So bleibt er ein Held der Berliner Geschichte, an dem nicht nur unser Wissen, an dem auch unsere Phantasie Anteil hat, und der um so lebendiger fortwirkt. Alle Hypothesen, die aus Bildern, Stichen und Skulpturen der Zeit Schlüters Züge beweisen wollten, haben sich als unhaltbar gezeigt; und es ist nötig, darauf hinzuweisen, daß auch die plastische Wiedergabe seines Kopfes, die sich die denkmalfrohe Gegenwart nicht versagen konnte: die Herme am Standbild Friedrichs I. in der Siegesallee, keine authentische Gültigkeit

beanspruchen will. Ein wenig besser sind wir über Schlüters Lebensgang unterrichtet. Wir wissen, daß er am 20. Mai 1664 als Sohn des Bildhauers Gerhard Schlüter in Hamburg geboren und als Kind mit dem Vater nach Danzig gekommen war, dessen prächtige Bürgerhäuser dem Knaben und Jüngling entscheidende Anregungen fürs Leben vermittelten. Hier lernte er früh die innige Verbindung von Architektur und dekorativer Plastik kennen, lernte er, wie die Renaissancebaumeister der reichen Handelsstadt mit untrüglicher Sicherheit aus der Zweckmäßigkeit ihrer Häuser charakteristischen Schmuck entwickelten. Ohne Zweifel aber ist es die Plastik und nicht die Architektur, von der Schlüter seinen Ausgang nimmt. David Sapovius in Danzig, ein Bildhauer, gibt ihm den ersten Unterricht. Wie sich sein weiteres Werden dann gestaltet hat, läßt sich im einzelnen nicht übersehen. Doch seine späteren Werke zwingen zu der Annahme, daß er auf weiten Reisen vom Besten, was Europa zu bieten hatte, Eindrücke sammelte. Er muß die Baukunst der italienischen und französischen Renaissance, muß auch die Reste antiker Architektur in Rom, muß neben der Plastik Berninis, dessen Ruhm damals die Welt erfüllte, auch die Michelangelos kennen gelernt haben. Von allen diesen Anregern blieben Elemente in ihm haften, doch alles ward durch seine Eigenpersönlichkeit zu völlig individuellem Ausdruck überwunden und verschmolzen. Gerade darin liegt weithin erkennbar das Zeichen seiner Kunst: daß er den barocken Pomp der zeitgenössischen Meister durch die Erinnerung an Vorbilder der Antike und der Hochrenaissance bändigte. Und gerade dadurch konnten seine Werke, die soviel Neues und Fremdes auf Berliner Boden anpflanzten, hier dennoch so tief verankerte Wurzeln schlagen. Schlüters Augen durchdrangen mit einem Blick, der am Römertum geschult war, die Prunkbauwerke von Paris; das innere Gleichgewicht seiner künstlerischen Natur wahrte ihm Bernini gegenüber kritische Besonnenheit. So muß er als ein Schüler der Romanen, der doch im Kern seines Wesens ein Deutscher und ein Norddeutscher geblieben, von seiner Studienfahrt zurückgekehrt sein. Der Landesherr seiner zweiten Heimat Danzig, der Polenkönig Johann Sobieski, nimmt ihn zuerst in seine Dienste; er verwendet ihn bei seinen Warschauer Schloßbauten. In einer späteren Eingabe Schlüters wird ausdrücklich



Abb. 49. Masken sterbender Krieger aus dem Hof des Zeughauses, von Schlüter.
Nach den Radierungen von Bernhard Rode.

hervorgehoben, daß Kurfürst Friedrich III. ihn mit einem Gehalt von 1200 Talern — nicht wenig, da Nering nur 400 erhielt — vom polnischen Königslager als Hofbildhauer nach Berlin berief, wo er zugleich bei der Neueinrichtung der Akademie mitwirken sollte. Übereinstimmend erzählen die historischen Quellen, daß des Neu-angekommenen erste Arbeiten plastische Details an Nerings Neubau der Langen Brücke gewesen sind, Reliefs mit Flußgottheiten aus Sandstein, die von der Feuchtigkeit bald zerstört wurden und längst zugrunde gegangen sind. Wahrscheinlich war das Jahr 1694, da jene offizielle Ernennung erfolgte, auch das seiner Ankunft in Berlin.

Skulpturen in Potsdam, hauptsächlich an der Decke des Marmorsaaes, scheinen gefolgt zu sein. Dann aber beginnt Schlüters Tätigkeit für das Zeughaus. Von dem dekorativen Schmuck, den er der Fassade zukommen ließ, war schon die Rede. Doch erst die Masken sterbender Krieger im Innenhof bedeuten den Höhepunkt seiner Arbeiten für das Arsenal (Abb. 49). Es ist kein zu hohes Wort, das gesprochen wurde, wenn man den Geist der Laokoongruppe in diesen Köpfen wieder auferstehen sah. Was Lessing dem unbekanntem antiken

Meister nachrühmt: daß er es verstanden habe, das körperliche Leiden zu einem innerlichen zu stempeln, den Schmerz des Leibes zugleich als Schmerz der Seele auszudrücken und dadurch zu adeln, die ganze Furchtbarkeit der Qual darzustellen und sie doch mit künstlerischer Weisheit zu mildern, hat auch Schlüter hier erreicht. Er modellierte eine Reihe von Köpfen, bärtige Männer- und zarte Jünglingsgesichter, und mit unerschöpflicher Erfindungskraft spiegelte er in ihren Zügen alles Grauen, allen Schrecken, allen Grimm und Haß, alle Wut und Gier des Krieges wider. Draußen an der Front erscholl die Siegesfanfare, hier bannt ein Künstler von unerschrockenem Wahrheitsmut auch das Entsetzen der Schlacht in plastische Gebilde. Welch ein hoher Sinn spricht aus dem Entschluß, in einem Waffen- und Kriegspalast auch der Furchtbarkeit des Krieges das Wort zu geben; es ist, als wenn Schlüters Künstlertum sich dagegen gesträubt hätte, die Erinnerung an Blut und Wunden durch das laute Pathos der Siegesallegorie schlechthin übertönen zu lassen, und es macht der Gesinnung seines kurfürstlichen Auftraggebers alle Ehre, daß er ihn gewähren ließ. In dieser Anordnung des Zeughausschmuckes spricht noch vernehmlich der männliche Geist der Frührenaissance, der keine Weichherzigkeit und keinen leeren Schwulst kennt, der auch in den drohenden Ernst und die Schrecknisse des Lebens ohne Furcht hinabsteigt. Nicht nur in Berlin, auch in andern Kunststätten wird man vergebens nach Kunstwerken suchen, die tiefer als diese Masken an die letzten Probleme der Plastik rühren: in der Nachbildung des Körperhaften greifbare Symbole für geistiges, innerlichstes Erleben zu schaffen.

Zu gleicher Zeit gehen andere plastische Arbeiten nebenher. Im Jahre 1701 entstanden die Arbeiten für das Erb begräbnis des Hofgoldschmieds Daniel Männlich in der Nikolaikirche, wo Schlüter über den aufgerollten Verdachungen eines Grabtores, neben einer Urne mit den fein behandelten Reliefbildnissen Männlichs und seiner Gattin, rechts einen weinenden Genius, links die Figur des Todes anbrachte, der ein schreiendes Kind grausam erfaßt. Schlüter zeigt sich dabei weit mehr als in den Masken des Zeughauses vom Geiste des Barock erfaßt, der ihm auch beim Entwurf der Kanzel für

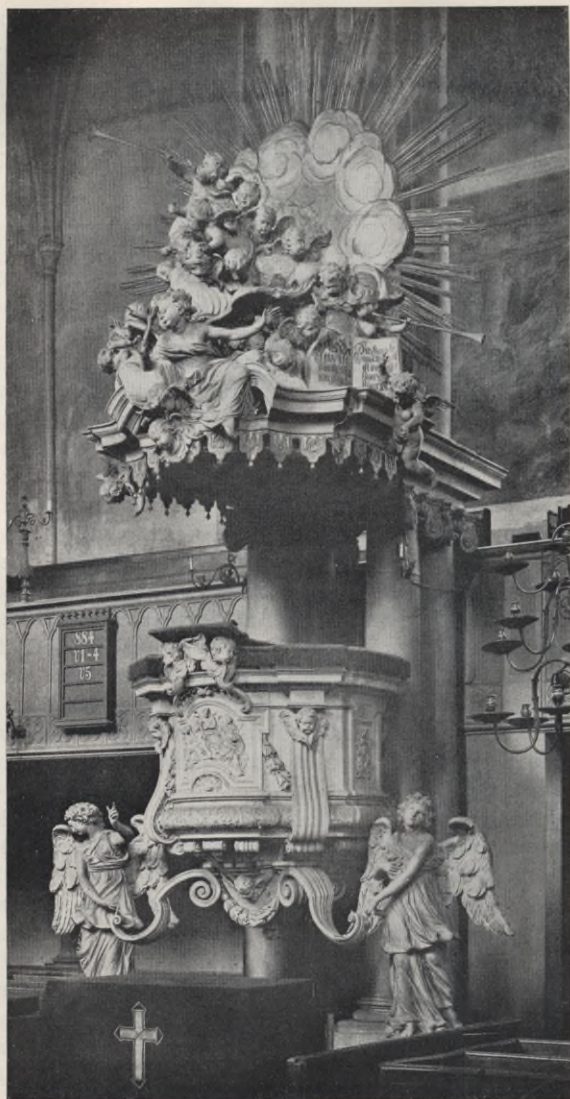


Abb. 50. Kanzel in der Marienkirche, von Schlüter.

die Marienkirche (1703) die Hand führte (Abb. 50). Es befremdet fast zu sehen, wie er hier die untere Hälfte des wuchtigen alten Kirchenpfeilers herausgeschnitten und durch vier ionische Säulen ersetzt hat, um sich Platz für die Kanzeltreppe zu schaffen. Und etwas von barocker Willkür haben auch noch die beiden Engel aufzuweisen, die rechts und links unten das wuchtige architektonische Gefüge der reich geschmückten Kanzelbrüstung an zwei auslaufenden Schnörkeln zu tragen scheinen, in Wirklichkeit aber in die Konstruktion des Ganzen nicht mit einbezogen sind. Engelsköpfe und Girlanden tauchen weiter in ausgezeichneter Marmorausführung an dem malerisch gegliederten Unterbau auf, ein Relief schmückt die Mitte, zwei geflügelte Engelsköpfchen stützen das Pult des Predigers; die ganze Fülle seiner bildhauerischen Phantasie aber hat der Künstler in der Bedachung ausströmen lassen, wo ein Gewimmel von Engelsgestalten und -köpfen sich zu einer kunstvollen Marmorwolke zusammenballt, — ein Kirchenschmuck mehr katholischen als protestantischen Charakters, der deutlich auf italienische Anregungen hinweist.

Wichtiger aber war das große Werk, das den Meister von 1697—1703 beschäftigt: das Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten auf der Langen Brücke (Abb. 1 u. 51). Schon vorher hatte Schlüter ein Standbild Friedrichs III. herzustellen, bei dem er mit unvergleichlichem Takt die Figur des Herrschers zu monumentaler Darstellung benutzte; es ist die Statue, die sich heute in Königsberg befindet. Nun galt es, den Plan auszuführen, den der Nachfolger Friedrich Wilhelms von vornherein verfolgte. Wir sahen ja, wie schon auf jener Denkmünze von 1692 der in Wirklichkeit eben begonnene Brückenbau das Reiterstandbild trägt.

Die Auffassung des Großen Kurfürsten, der Schlüter hier Gestalt lieh, war durchaus nach dem Geschmack der Zeit: der Dargestellte erhält ein ideales römisches Cäsarenkostüm, das genug der Glieder freiläßt, um die Formenfreude des Bildhauers nicht zu sehr zu begrenzen, doch er erhält auch eine moderne Allongerücke, die den Helden aus zeitloser Sphäre wieder in die Gegenwart zurückversetzt. Der Kontrast zwischen diesen Bekleidungs-motiven aber wird gar nicht empfunden, weil die souveräne Kunst



Abb. 51. Denkmal des Großen Kurfürsten.

Schlüters diese Nebendinge der Hauptaufgabe so sehr unterordnete, daß sie verschwinden. Diese Aufgabe war: die gewaltige Persönlichkeit eines Herrschers zu zeigen, dessen imposante äußere Erscheinung der Energie seines Willens und der Größe seiner Taten entspricht. Und wie in der Figur des Reiters alles diesem einen Zweck zustrebt, so auch in seiner Verbindung mit dem mächtigen Pferde, das ihn trägt: das unaufhaltsam Vorwärtsstürmende des Geistes, der aus den prachtvollen Zügen leuchtet, wird begleitet durch das Schreiten des wundervoll modellierten, kräftigen Tieres. Und beide, Pferd und Reiter, werden von einem groß gedachten Kontur umschrieben, der dem Denkmal auf seinem unvergleichlich schönen Platze von allen Seiten eine frei sichtbare, hinreißende, fast drohende Silhouette gibt, — eine Erscheinung, die der Bedingtheit der Zeit entrückt ist, und die doch tief in historischer Wahrheit wurzelt.

Wir wissen, daß die Anregungen, die Schlüter auf seinen französischen und italienischen Studienreisen in sich aufgenommen, auch bei dem Kurfürstendenkmal mitgesprochen haben. Man hat auf die Reiterstatue Ludwigs XIV. von Girardon hingewiesen, die 1699 auf der Place Vendôme errichtet und in der Revolution 1792 zerstört wurde, ebenso auf die Farnese-Reiterdenkmäler des Francesco Mocchi in Piacenza; man hat auch in einigen Bewegungen der Sklaven, in den Formen der Eckvoluten des Postaments Analogien und Beziehungen zu italienischen Vorbildern gefunden. Dennoch bleibt Schlüters Meisterwerk seine unsterbliche Geltung gewahrt. Die Kunstgeschichte der Völker besitzt nur wenige Seitenstücke zu diesem Berliner Reiterbilde. Man muß schon an Verrocchios Colleoni in Venedig denken oder an Donatellos Gattamelata in Padua, um würdige Nebenbuhler zu finden. Und gesteigert wird der Eindruck der Hauptgruppe nun noch durch die geniale Erfindung des Unterbaus. Oben ist alles Sicherheit, Ruhe, majestätische Unerschütterlichkeit; das Postament ist bestimmt durch bewegte Formen und geschwungene Linien. Der Reiter ist die Verkörperung der Willenskraft, des Herrschertums, des Sieges; die vier Eckfiguren der gefesselten Sklaven, die gebeugt, zusammengekauert, ängstlich und furchtsam nach oben blickend, absichtlich unruhige Umrisse zeigen, lassen im Kontrast jenen



Abb. 52. Der Erzgießer Johann Jacobi. Stich von J. Wolfgang nach J. F. Wentzel.

Eindruck doppelt wirksam werden. Das Motiv der gefesselten Sklaven, ein vielfach gebrauchtes Barockthema, dem wir ja auch im Berlin der Renaissance schon wiederholt begegneten, ist nie von so sinnvollem Leben erfüllt worden wie hier. Man hat früher viel darüber nachgegrübelt, was die Gestalten wohl „bedeuten“ sollen, hat in ihnen die besiegten Feinde des Kurfürsten oder auch, philosophischer, die gebändigten Leidenschaften erblicken wollen. Es bedarf nicht dieser spitzfindigen Auslegungen; was Schlüter hier trieb, war lediglich der bildhauerische Gedanke, Ruhe gegen Bewegtheit, das Bild der Kraft gegen das der Ohnmacht zu stellen und aus dem Gegensatz für die Hauptaufgabe eine Steigerung des Aus-

drucks zu gewinnen, die so völlig in die Anlage des Ganzen verwachsen ist, daß der Betrachter die Wirkung fühlt, ohne sich über ihre Mittel klar zu werden.

Schon früher wurde auf den Meister des Erzgusses hingewiesen, dem Schlüter die vollendete technische Ausführung seines Werkes verdankt. Was *Johann Jacobi* (Abb. 52) bei dem Reiterdenkmal und den Sklavengestalten leistete, wird um so erstaunlicher, wenn man bedenkt, daß die Kunst der Gießerei für solche Aufgaben damals etwas völlig Fremdes in der Mark bedeutete; wie sehr ihr plötzlicher Aufschwung allein mit Jacobis Persönlichkeit verknüpft war, erkennen wir an der Tatsache, daß er nach seinem Tode wieder vollkommen verschwindet, und daß ein Jahrhundert später, als Schadow seine Quadriga für das Brandenburger Tor schuf, die verloren gegangene Technik allen Bemühungen zum Trotz nicht wieder gewonnen werden konnte.

Am 22. Oktober 1700 begann der Guß des Denkmals; am Geburtstag des Königs 1703, am 11. Juli, fand unter großen Feierlichkeiten, mit allem Pomp, den Friedrich liebte, die Enthüllung statt. Noch war das ganze Werk nicht vollendet; nur die Reiterstatue zeigte sich den bewundernden Augen. Die Sklaven des Postaments hat Schlüter erst einige Jahre später, im Sommer 1706, in Angriff genommen, und noch aus dem März 1708 hören wir, daß Jacobi mit ihrem Guß beschäftigt ist. Schlüter, gerade in jener Zeit mit Arbeiten überhäuft, hatte die vier Nebengestalten nach eignen Skizzen von seinen Hilfskräften vergrößern lassen — wahrscheinlich von den Bildhauern *Baker, Brückner, Henzi* und *Nahl d.Ä.* —, doch vor dem Guß hat er mit eigener Hand noch einmal alles überarbeitet. Schließlich erhielten noch die Wangen des Postaments zwei *Bronzereiefs*, die, wie es heißt, nach Entwürfen des Malers *Wentzel*, Kurfürstentum und Königtum mit einem reichen Aufgebot von allegorischen Gestalten darstellen sollten. Auf der östlichen, der Berliner Seite thront eine weibliche Figur mit der Kurkrone, unter ihrem Hofstaat taucht ein Herkules als Sinnbild der Tapferkeit, ein Mucius Scaevola als Repräsentant der Vaterlandsliebe, eine Fortuna auf, die segnend daher schwebt, während im Hintergrunde das alte Schloß sichtbar wird. Das Relief nach dem Schloßplatz zu aber gehört dem Königtum, dessen Vertreterin mit dem Palmzweig erscheint — wieder wird auf die



Abb. 53. Mittelbau des Charlottenburger Schlosses.

Zeit des Friedens nach der Epoche der Kriege hingewiesen —, allegorische Gestalten umgeben sie, am Boden gelagert erscheint der Flußgott der Spree, und das neue Schloß grüßt aus dem Grunde. Auf 60 000 Taler werden die Kosten des Werkes berechnet, das der neue König seiner Hauptstadt zum Geschenk macht, und mit dem er alle Denkmalsversuche der späteren Jahrhunderte beschämte.

Als Bildhauer war Schlüter nach Berlin berufen worden, aber bald nach seiner Ankunft ward er auch als Architekt in Anspruch genommen. Es war im Jahre 1695, als der Kurfürst den Entschluß faßte, bei dem nahen Dorfe Lietzow für seine Gattin Sophie Charlotte, der der kleine Ort die Erhebung zu dem würdevolleren Namen *Charlotteburg* verdankte, inmitten eines prächtigen Parkes an der Spree ein Schloß zu errichten. Für den Garten ward der größte europäische Meister dieses Kunstzweiges: *Le Nôtre* selbst bemüht, der die Entwürfe von Paris aus lieferte. Den Plan des Schloßgebäudes selbst hat man lange bedingungslos Schlüter zugeschrieben; vor allem den Hauptteil der jetzigen weitläufigen Anlage, den geschlossenen, stattlichen Trakt am Ende des Vorhofes (Abb. 53), dessen majestätischer Eindruck später durch die Kuppel und die nüchternen Seitenflügel, die Eosander v. Göthe anfügte, stark beeinträchtigt wurde. Heute ist die Forschung mehr geneigt, den Kern des Schloßbaues noch für Nering in Anspruch zu nehmen. Bei der Innenausstattung aber ist Schlüters glänzende dekorative Kunst ohne Zweifel bereits stark beteiligt. — Im Jahre 1694 begann dann die Arbeit am Berliner Schlosse.

Verschwunden ist heute Schlüters Postgebäude an der Ecke der Burg- und Königstraße, an der Stelle, wo bis zum Jahre 1701 das Renaissancehaus des Bürgermeisters Lewin Schardius stand (im Vordergrund links auf der Zeichnung von Stridbeck Abb. 64 sichtbar). Schlüters Neubau war das Haus, das als „Alte Post“ bis zum Ende des 19. Jahrhunderts bekannt blieb, als es längst in Privatbesitz übergegangen und, von Firmenschildern und Reklametafeln über und über bedeckt, ganz zum Geschäftshaus geworden war (Abb. 54). Vor einem Dezennium ward es aus diesem unwürdigen Zustande durch die Spitzhacke erlöst, um einem modernen Geschäftshause mit großen Schaufenstern Platz zu machen, das nur durch die wieder ver-



Abb. 54. Die „Alte Post“. (Nach einer Photographie von F. Albert Schwartz, Berlin W. 8).

wendeten Götterstatuen der Attika an das schöne Bauwerk erinnert, das ehemals sich hier erhob. Die Art, wie Schlüter die architektonische Aufgabe dieses Eckbaues löste, zeigt ihn als einen Meister in der Kunst, jeder Situation gerecht zu werden. Wie er über dem Erdgeschoß die Mauerfläche durch gekuppelte kannelierte Pilaster ionischer Ordnung gliederte, wie er den Raum zwischen den hohen Fenstern des Hauptgeschosses und den kleineren Ausblicken des oberen Stockwerkes durch Reliefmedaillons belebte, wie er das Ganze mit der hohen, von Bildwerken gekrönten Attika nach oben abschloß, das ergab eine kostbare und ganz originale Verbindung von Einfachheit und Schmuck, wobei zugleich ein Musterbeispiel dafür aufgestellt wurde, wie die Umgebung eines wichtigen Bauwerkes, hier des Schlosses, zu halten ist: indem der Stil des nebengeordneten Gebäudes wohl zu jenem Hauptthema abgestimmt, ihm aber nicht nach ödem Uniformprinzip gleich gemacht wird.



Abb. 55. Deckenstück aus der „Alten Post“. (Nach einer Photographie von F. Albert Schwartz, Berlin W. 8).

Schon aus diesem Grunde hätte man das prächtige Haus niemals zerstören dürfen; es wäre eine lebendige Warnung geblieben im Zeitalter moderner Geschmacksverwilderung, wie sie sich etwa in dem neuen Revier um die Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche auf Charlottenburger Gebiet hervorwagte, wo nicht nur das Gotteshaus in einer schematisch-romanischen Bauweise gehalten ward, sondern ebenso zwei Wohnhäuser, ein Café, eine Ausstellungshalle, und sogar die Träger der elektrischen Leitungen für die Straßenbahn, weil man diese Gleichheit für Stil hielt und nicht einsah, daß der weihevollen Eindruck, der aus der altertümlichen Bauart einer Kirche bestenfalls resultieren könnte, schwindet, wenn sie ebenso allen möglichen profanen Zwecken dienen darf. Wie fein wußte Schlüter zwischen den Forderungen eines Schlosses und eines Bauwerks ganz anderer Art zu unterscheiden! Der palaisartige Charakter, den die Post dennoch erhielt, war keine Attrappe, sondern der Ausdruck für die schön geschmückten Säle

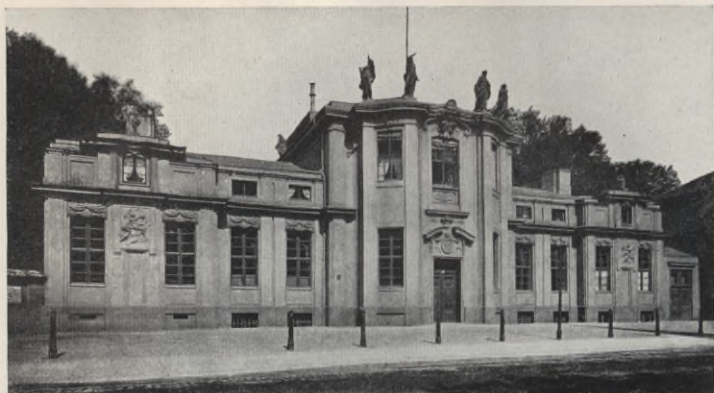


Abb. 56. Haus der Loge Royal York in der Dorotheenstraße. (Nach einer Photographie von F. Albert Schwartz, Berlin W. 8).

des Inneren (Abb. 55), in denen sogar das gräflich Wartenbergische Paar gelegentlich Festlichkeiten veranstaltete, und aus denen man beim Abbruch des Hauses wenigstens einige Details ins Kunstgewerbemuseum gerettet hat.

Ein zweites kleineres Gebäude, das Schlüter schuf, hat ein besseres Schicksal gehabt. Es war des Meisters letztes Werk in Berlin: das Gartenhaus des Geheimrats und Staatsministers Ernst Bogislav v. Kameke in der Dorotheenstraße (Nr. 27), das er im Jahre 1712 erbaute, das Haus, das unter Friedrich II. eine Zeitlang von dem patriotischen Großkaufmann Gotzkowski bewohnt wurde, und das 1779 in den Besitz der Freimaurerloge Royal York de l'Amitié gelangte, der es noch heute gehört (Abb. 56). Mitten aus den hohen modernen Häusern der Dorotheenstraße erhebt es sich als eins der reizvollsten Denkmäler Alt-Berlins, an dem sich der Segen der neuerwachten Liebe zu den Zeugen der Vergangenheit bewährt hat; denn nicht nur, als Ende und Bökmann 1881—83 auf dem Nachbargelände einen Neubau für die alte Loge aufführten, ward es geschont: noch einmal gelang es vor wenigen Jahren, das schwer bedrohte kleine Haus auf dem unendlich kostspielig gewordenen Terrain zu retten.

Es ist wiederum ein charakteristisches Beispiel für Schlüters Vielseitigkeit und Ideenreichtum. Fast kein Zug erinnert an alles andere, was sonst von seinem Wirken als Baumeister in Berlin erzählt. Hier galt es, ein Landhaus zu schaffen, ein Garten- und Lusthaus; denn das Gelände lag weit vom Mittelpunkt der Stadt entfernt, und zwischen anderen Gärten dehnte sich sein weiter Park bis zur Spree hinab. Bei solchem Zweck durfte der Meister nicht nur von der Wucht des Schloßbaus, sondern auch von der würdevollen Eleganz des Postgebäudes absehen. So schuf er eine kleine Villa, die schon vom Pomp des Barock auf die Grazie des Rokoko vordeutete. Durchaus malerisch plastisch, nicht streng architektonisch in der ganzen Anlage. Ein einstöckiges Gebäude mit niedrigem Attikageschoß, aus dem ein zweistöckiger Mittelbau herauswächst, so daß ein zackiger Umriß von launischer Willkür sich ergibt. Ja, die Straßenfront erhielt eine geschweifte Abschlußlinie und jene weich-beweglichen Formen, die viel später an der Königlichen Bibliothek wieder auftauchten. Schlüter ging sogar so weit, sich einen Witz zu gestatten, der im Grunde aller Gesetze der Architektur spottete: er fügte in die Fensterrahmen naturalistisch nachgeahmte Vorhänge und Gardinen aus Stuck ein! Das gefiel ihm so gut, daß er es an der sonst strenger gegliederten Gartenfront wiederholte. Und doch gewann das Bauwerk eine reizvolle Einheit. Mit seinem zierlichen dekorativen Schmuck, mit den besonders schön erfundenen und arrangierten Figuren über dem Dachgesims stellt es einen köstlichen künstlerischen Einfall dar. Treten wir aber ein, so erkennen wir, daß Schlüter auch hier das große Hauptgesetz der Baukunst wohl beachtete: von innen nach außen (nicht von außen nach innen) zu bauen, die Fassade aus dem Grundriß zu entwickeln und nicht umgekehrt. Der zweistöckige Mittelbau enthüllt sich nun als das Gewand eines großen und hohen Festsaaes, der in der Abmessung und Abstimmung der Raumverhältnisse ein Meisterstück für sich bildet. Der Schmuck dieses Saales ist ganz diskret und doch von festlichster Wirkung; sein Hauptelement bilden die Gruppen der vier Weltteile aus bemaltem Stuck, in denen ein Thema aus dem Schlosse zum zweiten Male angeschlagen wird (s. u. S. 134). Und wie dort ist hier die *Afrika-Gruppe* die interessanteste (Abb. 57): ein Bogenschütze mit Weib und Kind, der auf einen heran-

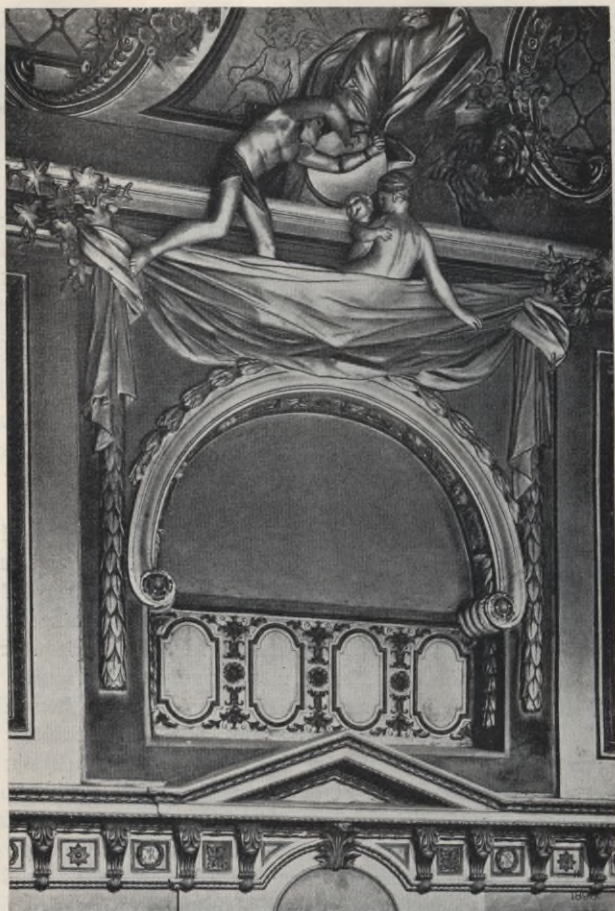


Abb. 57. Gruppe aus dem Festsaal der Loge Royal York.

schleichenden Löwen anlegt, während eine eigentümliche, verhüllte Gestalt, ganz wie im Schlosse, den geheimnisvollen, noch unerforschten schwarzen Erdteil verkörpern soll.



Abb. 58. Plan zur Umgestaltung des Schloßplatzes. Nach dem Stich von J. B. Bröbes.

Als Schlüter dies schmucke Bauwerk schuf, war seine große Zeit schon vorüber, seine höchste Kraft gebrochen. In unablässiger Arbeit hatte er im Anfang des Jahrhunderts den Schloßbau zu Ende geführt. Neue, große Pläne tauchten auf, die weit-ausschauend in die Zukunft blickten. Wie weit er freilich an dem Projekt eines großen Forums für das königliche Berlin Anteil hat, das ein Stich von Bröbes ihm zuschreibt, ist nicht aufgeklärt. Doch es ist Schlütersche Phantasie, die hier spricht (Abb. 58). Ein Blick auf den Schloßplatz von oben her bietet sich uns, auf einen neuen Schloßplatz, wie er nie zur Wahrheit geworden ist. Das Viereck erscheint hier mit monumentalen Gebäuden umzogen, der Platz selbst, streng flächig gehalten, nur in vier geometrische Rasenfelder geteilt, die rechtwinklig sich schneidende Wege durchkreuzen. An der Spree ist das Ufer mit Balustraden geschmückt. Zur Langen Brücke führt ein im Halbkreis hinausgebauter Quai. Dem Schlosse gegenüber erhebt sich eine prachtvolle Marstallfassade, die *Ihne* zwei Jahrhunderte später für seinen Neubau verwertete. Den Hintergrund aber bildet als Abschluß eine neue Domkirche. Sie ist von zwei Seitengebäuden eingeschlossen, die von ferne an die Prokurazien des Markusplatzes erinnern. Und der Dom selbst trägt, in Form eines griechischen Kreuzes, über einem Mittel-

quadrat eine stolze Kuppel, die an Michelangelos Peterskuppel mahnt, und die von vier kleineren Genossen begleitet ist. Korinthische Säulen schmücken das Portal, das gleichfalls unmittelbar an römische Vorbilder denken läßt. Weit hin gleitet der Blick über die neue Stadt. Und nördlich von dem Prunkdom ragt die schlanke Nadel eines neuen Münzturms in die Höhe — des Münzturms, der Schlüters Sturz herbeiführen sollte.

Schon das Renaissanceschloß der früheren Periode wies am Westflügel, der späteren Schloßfreiheit gegenüber, einen Turmbau auf. Wir sehen ihn auf einer Stridbeckschen Zeichnung (vgl. Abb. 31), wo er als die „Wasserkunst“ bezeichnet wird, d. h. als ein Bassin, das die Wasserversorgung des Schlosses, später auch die Springbrunnen des Lustgartens zu regulieren hat. Dann wechselte die Bestimmung des Turmbaus, und er ward für die Zwecke der Münze in Anspruch genommen, die ihm fortan den Namen gab. Der König wünschte auch hier eine monumentale Umgestaltung. Ein kostbares Glockenspiel, das er in Holland gekauft hatte (und das später in die Parochialkirche kam), sollte hier untergebracht werden, der Turm selbst zu gewaltiger Höhe emporsteigen. Schlüter entwarf einen Renaissanceaufbau von mehreren, sich verjüngenden Stockwerken, dann mit offenen Galerien und kunstvollem Turmdach (Abb. 59 u. 60). Im Jahre 1702, mitten in des Meisters arbeitreichster Epoche, wird der Bau in Angriff genommen. Aber bald zeigten sich Risse und Senkungen, die auf Mängel



Abb. 59. Schlüters erster Entwurf zum Münzturm.

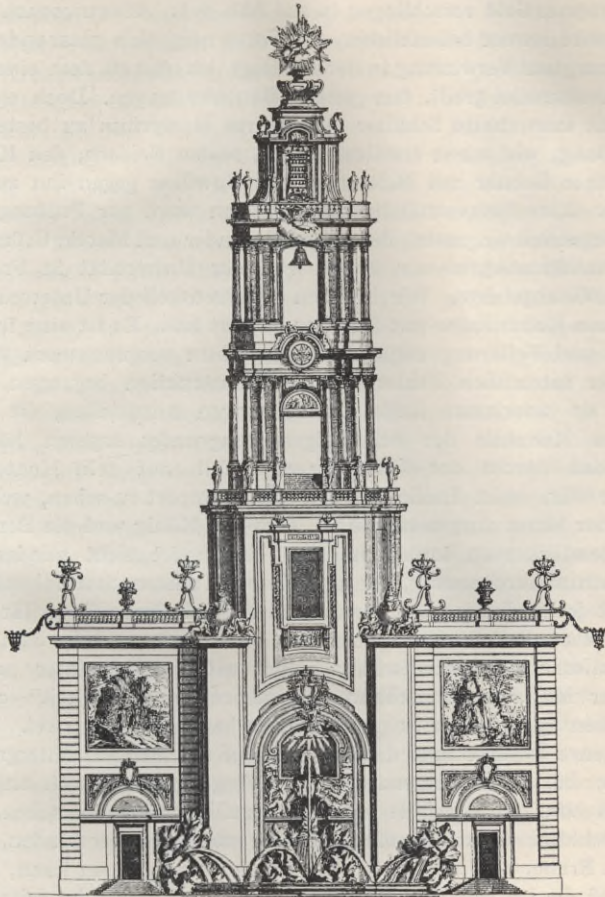


Abb. 60. Schlüters späterer Entwurf zum Münzturm.

in der Fundamentierung wiesen. Zwei Jahre später, da alle neuen Versuche, dem Grundfehler abzuhelfen, fruchtlos geblieben, ward aus der lange verheimlichten Angelegenheit ein offener Skandal. Hilfskonstruktionen müssen angebracht werden,

die enormes Geld verschlingen (s. auf Abb. 60). Alles umsonst. Die Lage wird immer bedenklicher, der Turm neigt sich zusehends, die Erregung und Verwirrung in Berlin steigt, bis man zu dem einzigen Auskunftsmitel greift, den ganzen Bau abzutragen. Doch ehe es so weit kam, hatte Schlüter ein wahres Martyrium zu bestehen. Es gelang, wie schon erwähnt wurde, seinen Neidern, den König weit über Gebühr mit Mißtrauen und Unwillen gegen ihn zu erfüllen. Eine Sachverständigenkommission ward zur Prüfung der Angelegenheit eingesetzt, der neben Eosander und Martin Grünberg der Mathematikprofessor Sturm von der Universität in Frankfurt a/O. angehörte. Wir besitzen das Protokoll der Unterredung, die diese Kommission mit Schlüter geführt hat. Es ist eine Inquisition und Folterung zugleich, die mit ihm vorgenommen ward. Daß er tatsächlich Fehler bei der Konstruktion begangen, vor allem es unterlassen hatte, Tiefbohrungen anzustellen, die eine bessere Kenntnis des schwierigen Baugrundes ergeben hätten, und daß darum der Mißerfolg zum Teil auf sein Konto zu setzen war, steht freilich fest. Doch es empört zu sehen, welcher Pein der Mann ausgesetzt wurde, dem der König und die Berliner so Unendliches zu danken hatten. Es empört nicht minder, im „Theatrum Europaeum“, der angesehensten wissenschaftlichen Zeitschrift jener Jahre, den anonymen Artikel über die Affäre zu lesen, der zweifellos von Eosander her stammt, und in dem mit pharisäischem Augenaufschlag betont wird, daß Schlüter es nur „Seiner Majestät sonderbahrer clémence und Gütigkeit“ zuzuschreiben habe, wenn er nicht schwer bestraft worden sei. Eine ungeheure Intrigue muß damals den Ruf des Meisters untergraben haben; daß die Kunstgeschichte der Vergangenheit reich an Beispielen ähnlicher Vorfälle war, ward geflissentlich übersehen.

Schlüter selbst hat diesen Schlag nie mehr verwunden. In einem Briefe, den man nicht ohne Erschütterung lesen kann, legte er 1706 die Leitung des Schloßbaus nieder die dann im folgenden Jahre Eosander übernahm. Er hatte die Achtung des Hofes und damit auch der Bevölkerung verloren. Doch man darf es Friedrich I. immerhin als Verdienst anrechnen, daß er den Künstler nicht gänzlich fallen ließ. Wenigstens als Hofbildhauer behielt er ihn weiter im Dienst. In diesem Amt schuf Schlüter noch eine Reihe von dekorativen Figuren für die Balustrade des Schlosses, Gestalten

des Merkur, der Juno, des Bacchus, der Leda, der Flora, der Venus, die jetzt verschwunden sind. Er entwarf noch für das Söhnchen des Kronprinzen, das im zartesten Kindesalter gestorben war, das Grabdenkmal für die Gruft im Dom (1708): die Gestalt des kleinen Prinzen, die auf einem Kissen sitzend den Sarg krönte, lieferte wahrscheinlich noch den Entwurf für den Sarkophag des Königs selbst (vgl. Abb. 47), wie er vorher an dem der Königin mitgearbeitet hatte. Aber der Glanz und die Freudigkeit waren von seinem Leben gewichen. Wie unerschüttert gleichwohl seine schöpferische Kraft blieb, zeigt das Haus der Loge Royal York von 1712. Doch im Jahre darauf, 1713, starb Friedrich, und sein Sohn, in jedem Betracht der lebendigste Gegensatz zu seinem Vater, strich unmittelbar nach dem Regierungsantritt fast den ganzen Kunstetat des Hofes. Nun gab es vollends für Schlüter in Berlin keine Arbeit mehr, und als einen Rettungsanker ergriff er die Aufforderung, die ihm aus der Ferne kam: Peter der Große berief den weltberühmt Gewordenen an seinen Hof. In Petersburg erwarteten ihn neue Pläne und große Entwürfe. Aber nicht lange überwand seine zerrüttete Gesundheit die Strapazen der Reise und die Gefahren des russischen Winters. Schon 1714 starb er, fern von seiner Familie, die er in den unsichersten Verhältnissen in Berlin zurückgelassen hatte und nun im tiefsten Elend der Gnade des preußischen Hofes empfahl. Doch die Bittgesuche der Witwe an Friedrich Wilhelm I. wurden brüsk zurückgewiesen; mit rücksichtsloser Strenge ward auf die Schuld gedeutet, die der Dahingegangene auf sich geladen, und auf die Kosten, die er dem Hofe dadurch verursacht habe. Von keinem Wort und keiner Tat des Dankes hören wir. So sank der Stern des größten Künstlers, den Berlin besaß. Es beginnt die neue Zeit, die ihre großen Meister nicht mehr zu ehren weiß.

VI

Das Schloß

VON Schlüters gewaltigster Arbeit aber haben wir noch nicht gesprochen.

Das große Bauwerk des Hohenzollernschlusses an der Spree, das wir heute bewundern, stellt sich unserm Auge als eine festgeschlossene Einheit dar. Doch es gehört zu seiner Schönheit, daß wir an ihm seine ganze, vielfach verschlungene Entwicklungsgeschichte ablesen können. Noch heute zeugt der kleine Turm, den der Volksmund nach der Patina seines Kupferdaches den „Grünen Hut“ getauft hat, von jenem Kernbau des Ganzen: der Markgrafenburg Kurfürst Friedrichs II. aus dem 15. Jahrhundert (s. o. S. 28). Es ist der versteckte schmale Bauteil, dessen Halbrund an der malerischen Spreeseite des Schlosses, zwischen dem rechteckigen höheren Turm zur Linken (vom Beschauer) und dem giebelgekrönten, von zwei polygonen Erkertürmen flankierten Renaissancebau, aus der Ecke hervorsticht (Abb. 61). Die Tatsache, daß im „Grünen Hut“ selbst wie in den erhaltenen Mauerzügen seines Kellergeschosses, in dem sich bis zur Zeit des Großen Kurfürsten das Burgverließ befand, nur geringe Reste granitner Blöcke anzutreffen sind, scheint darauf hinzudeuten, daß der ursprüngliche Bau überhaupt vorwiegend bereits in Backsteinen aufgeführt wurde. Näheres über den Charakter seiner Architektur ist uns nicht bekannt. Ebensowenig über seinen Umfang. Wahrscheinlich hat auch der alte Rundturm an der Spree, in der Nähe der Langen Brücke, der 1682 abgebrochen wurde, zu der Burg gehört, als ein Teil ihrer Befestigungen; denn wir haben sie uns wohl mit Mauern und Gräben umgeben zu denken, zum Schutz des Fürsten nicht nur gegen anrückende Feinde, sondern auch gegen das selbstbewußte Bürgertum der Hauptstädte. Es war ein Zwing-Berlin, das Friedrich Eisenzahn sich hier errichtete. Im Jahre 1442 hatte bei einer Regelung des Verhältnisses zwischen den beiden Städten und dem Landesherrn die Gemeinde Kölln diesem auch den Bauplatz „bei dem Predigerkloster“ der Dominikaner abtreten müssen, und am 31. Juli des nächsten Jahres ward der Grundstein ge-



Abb. 61. Das Schloß von der Wasserseite. Teilansicht: Erasmuskapelle, Grüner Hut und Haus der Herzogin.

legt. Wie sehr die Bürgerschaft das Bauwerk als eine Zwingburg betrachtete, bezeugt das tiefe Mißtrauen, mit dem sie das Emporwachsen seiner Mauern begleitete. Der Unmut stieg so

hoch, daß er 1447 zu offener Empörung und gewaltsamer Störung der Bauarbeiten führte. Friedrich ward der Auflehnung freilich bald Herr, im Vergleich zu Spandau am 25. Mai 1448 unterwarfen sich die Schwesterstädte endgültig den Hohenzollern, und der Bau ward nun ohne Unterbrechung zu Ende geführt. Ende Februar oder Anfang März 1451 hielt der Kurfürst seinen Einzug in die Burg. Damit war Berlin-Köln offiziell zur Residenz designiert und die Richtlinie für die Entwicklung der Doppelstadt ein für alle mal gegeben.

Was sonst heute noch an diese erste Periode des Schlosses erinnert, war erheblich größeren Veränderungen unterworfen als der Grüne Hut, dessen Obergeschoß übrigens gleichfalls von späteren Umbauten nicht ganz verschont blieb. In die ältesten Zeiten ragte jedenfalls auch der „Reitschnecken“ hinein, ein solid gefügter zweiter Turm der Burg (vgl. auf Abb. 65 den breiteren und niedrigeren der beiden Türme im Hintergrunde), der bei Schlüters Umbau verschwand, von dem aber noch einige Mauer-teile in das Treppenhaus am Hauptportal des inneren Hofes eingebaut und so erhalten blieben. Auch dieses Bauglied läßt an eine festungsmäßige Anlage denken; denn der Aufgang ohne Stufen, der sich im Innern fand, sollte gewiß nicht nur zum Hinaufreiten festlich empfangener Gäste, sondern in erster Linie zum Emporfahren von Geschützen dienen. Auch jener rechteckige Turmbau neben dem Grünen Hut (Abb. 61) gehörte in seiner ältesten Gestalt zur Burg Friedrichs II. Denn hier befand sich die der Propstei Berlin unterstellte, dem heiligen Erasmus geweihte Schloßkapelle, die bereits 1450 in eine eigene Pfarre gewandelt und 1469 zum Domstift erhoben wurde. Die vorspringende Apsis der einstigen Kapelle ist noch heute zu sehen, im übrigen aber ward der ganze Kapellenbau im 16. Jahrhundert in den großen Umbau unter Joachim II. mit einbezogen.

Diese Umgestaltung, die 1538 begann, machte die Burg zu einem Schloß; der ganze Charakter des Bauwerks änderte sich. Das „Zweite Haus“, das Joachim im Anschluß an den Kapellenbau und, umbiegend nach dem Schloßplatz zu, im rechten Winkel zu dem Trakt an der Spree, errichten ließ (Abb. 62 u. 63), und dessen Grundmauern auch bei Schlüters Umbau unter der Fassade erhalten blieben, war aus der Schmuckfreude

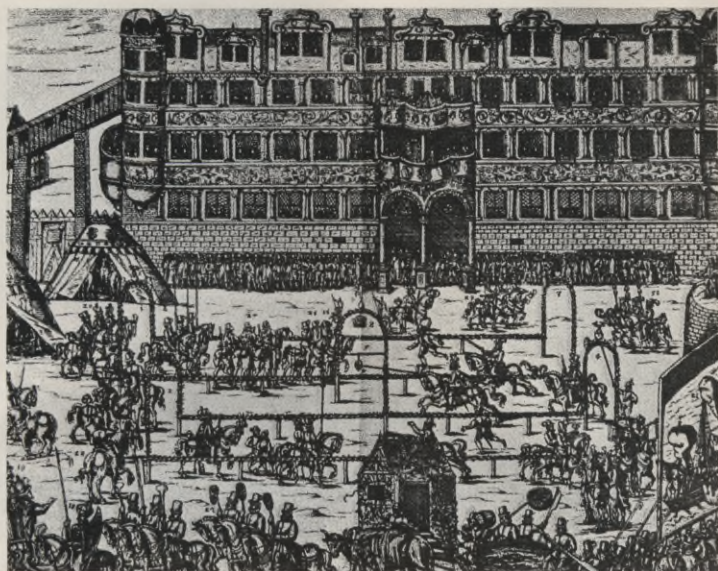


Abb. 62. Ringelstechen vor dem Schloß 1592. Kupferstich aus den *Relationes historicae*.

der deutschen Frührenaissance entstanden, der sich noch einige spätgotische Elemente beimischen. Sein Architekt war *Kaspar Theiß*, der Erbauer des Jagdschlusses Grunewald weit draußen im Forst der Havelwäldungen, ein offenbar aus Sachsen eingewanderter Künstler, den man mit gutem Grund als einen Schüler des Konrad Krebs, des Meisters von Schloß Hartenfels in Torgau, angesprochen hat. Zugleich erhielt die Erasmuskapelle einen Turmaufbau mit hohem, spitzem Giebel-dach und ward auch im Innern mannigfachen Veränderungen im Stil der Zeit unterworfen, nachdem das Domstift 1536 in die Dominikanerkirche auf dem Schloßplatz übergesiedelt war. Auch das Obergeschoß des Grünen Huts ward mit einer Dekoration in eleganten Renaissanceformen versehen, dessen Reste noch heute in der Vermauerung stecken. Zur Anlehnung an die süddeutsche Hochrenaissance schreitet dann der Weiterbau unter Johann Georg



Abb. 63. Das Schloß vor Schlüters Umbau. Gemälde vom Ende des 17. Jahrhunderts im Schloß Tamsel (Kopie im Märkischen Museum).

vor, dem zwar die durch Joachims Prunklust verwirrten Staatsfinanzen die Pflicht zur Sparsamkeit auferlegten, der aber für die Entwicklung des Schlosses fast noch mehr als sein Vater tat. Kaspar Theiß' Nachfolger wird unter ihm zunächst 1572 der Baumeister *Hans Räspeil*, der, mit einem Jahresgehalt von 120 Talern bar, einem Wispel Roggen, einem Wispel Gerste und Hofkleidung für seine Person angestellt, die notwendigsten Ergänzungsarbeiten vornimmt. Die neuen Pläne zur Fortführung des Schlosses aber rührten von einer bedeutenderen künstlerischen Persönlichkeit her: vom Grafen *Rochus* oder *Rocco Guerini v. Lynar*. Ein Italiener also, aus vornehmerm Geschlecht entsprossen und erfüllt von der künstlerischen Bildung seiner Heimat, greift nun in den Schloßbau ein, ein Mann, ganz aus dem Holze der *uomini universali* geschnitzt, Krieger, Diplomat, Hofmann, Ingenieur und Architekt, eine wilde,



Abb. 64. Ansicht des Schlosses von der Burgstraße aus. 1690. Zeichnung von Joh. Stridbeck.

abenteuerliche Erscheinung, die, über Heidelberg und Dresden kommend, 1578 in Berlin auftauchte und alsbald mit einem für jene Zeit glänzenden Gehalt in brandenburgische Dienste trat: er erhielt zuerst 1000, dann 1200 Taler jährlich, dazu ausgedehnte Naturalleistungen, unter denen 250 Tonnen Bier und sechs Fuder Wein eine Rolle spielen, und Hofkleidung für nicht weniger als acht Diener. Er ward brandenburgischer Rat, Generaloberst der Artillerie, Munitions-, Zeug- und Baumeister, bezog Pensionen von mehreren anderen deutschen Fürsten, denen er Gelegenheitsdienste erwies, erhielt ein Sondergeschenk Johann Georgs von 30 000 Talern und ein Haus in Spandau, führte italienische und französische Kriegskunst und Geschützgießerei ein, legte Salz- und Eisenwerke an. Und war doch auch stolz darauf, ein Künstler zu sein. Es gibt einen Fehdebrief von ihm, in dem er sich erbietet, seine Ehre ritterlich zu vertreten, und es empört zurückweist, mißachtet zu werden, „daß er ein Baumeister sei“: „Deshalb bekenne ich frei, daß ich nit allein mich dafür ausgabe, sondern mir solches zu großen Ehren und Ruhm achte, und Gott dem Herrn für solche Gnad nit genug zu danken wisse.“ So war der Mann, der das „Dritte Haus“ des Schlosses schuf, das wohl identisch ist mit dem „Haus der Herzogin“, jenem zum Wasser vortretenden Bau neben dem Grünen Hut mit den hübschen Giebeln und den beiden Ecktürmen (Abb. 61), unter dem ferner an der Nordostecke das alte Zeughaus mit dem Stall darunter sowie der malerische Giebelbau des Münz- und Apothekenflügels (zum Teil wiederum nach sächsischem Geschmack, nach Rissen



Abb. 65. Schloßhof 1690. Zeichnung von Joh. Stridbeck.

des kurfürstlichen Baumeisters *Peter Kummer* in Dresden) entstehen. Neben Lynar und in seinem Dienste arbeitet als Gehilfe ein zweiter Italiener, *Peter Niuron*, aus Lugano gebürtig, der 1590 in Berlin angestellt wird, nach Lynars Angaben in massivem, noch fast mittelalterlichem Stil den Querflügel zwischen den heutigen beiden großen Höfen baute (welcher seine Fortsetzung in einem niedrigeren, kleineren Trakt fand) und nach seines Meisters Tode (1596) den kurzen Eckflügel nach dem Lustgarten zu aufführte, der auf Stridbecks Zeichnung des Schloßhofes (Abb. 65) sichtbar wird. Damit war der Beginn mit dem Ausbau der vierten Seite des Schloßhofes gemacht, der unter Joachim Friedrich durch die niedrigen sogenannten Altangebäude (ebenfalls auf Abb. 65, im Vordergrund links, erkennbar) nun geschlossen wird. Diese Altangebäude, in denen Ställe, Remisen, Räume für die Leibgarde, später auch für allerlei Behörden untergebracht waren, und zu deren Obergeschoß Freitreppen führten, wurden dann im 17. Jahrhundert nach und nach in einem neuen Rechteck weitergezogen, so daß sie schließlich ungefähr den Raum des jetzigen äußeren (westlichen) Hofes umgrenzen, wodurch also die Gesamtbaulichkeiten des Schlosses bereits den heutigen Umfang aufweisen. Auch der Turm der „Wasserkunst“, an der Nordwestecke dieses ganzen Gebäudes (s. Abb. 31), stand schon; er muß bereits am Ende des 16. Jahrhunderts errichtet worden sein, um dem Wasserwerke

im Schloß und in dem neu angepflanzten Lustgarten die nötige Druckhöhe zu sichern.

Von dem Anblick, den das Schloß um die Wende dieses Jahrhunderts gewährte, geben uns einige zeitgenössische Abbildungen erwünschte Kunde. Es sind drei Kupferstiche, die in den Jahren 1592 und 1595 in den „Relationes historicae“ erschienen, einer eigentümlichen illustrierten Halbjahrzeitschrift, die ein Geistlicher, der Prediger Konrad Lauterbach in Frankfurt a/M., herausgab. Sie bieten zugleich die ersten Darstellungen brandenburgischer Hoffestlichkeiten, die wir kennen; denn sie schildern Feuerwerk und Ringelstechen zur Feier der Taufe des Prinzen Sigismund und ein zweites Feuerwerk während des Aufenthalts König Christians IV. von Dänemark in Berlin. Wir sehen das Ritterspiel auf der „Renn- oder Stechbahn“, die Joachim II. südlich vom Schlosse zwischen Dom und Langer Brücke anlegen ließ, und die noch heute der Straße südwestlich vom Schloß den Namen gibt, und sehen auf Kupfern der biedereren Stecher Philipp Uffenbach und Georg Keller das Renaissanceschloß, ungefähr so wie es sich damals erhob und die Bewunderung Deutschlands auf sich zog (Abb. 62). Nehmen wir ein späteres Gemälde hinzu, das kurz vor Schlüters Umbau entstanden ist (Abb. 63), so gewinnen wir ein klares Bild von dem, was unter Caspar Theiß, Räspeil und Lynar geschaffen ward. Die Theißsche Hauptfassade nach dem Schloßplatz zu, vom Wasser bis zu dem Punkt etwa, der der Einmündung der Breitenstraße gegenüberlag, ist eine rechte Renaissancefront mit drei hochragenden, dreistöckigen Giebeln, die von kleineren Giebelfenstern unterbrochen werden und rechts und links mit je einem Halbgiebel an schlanke, runde Türme stoßen, welche die Erker der drei Stockwerke des Hauptbaus an diesen Endpunkten zusammenfassen und mit einer offenen Galerie krönen. Die einfach eingeschnittenen Fenster dieses Haupthauses stehen in einer freien Putzfläche, die ursprünglich von munteren Malereien bedeckt war, und die nur in der Mitte einen graziösen Doppelbalkon mit zierlichen Frührenaissancesäulen als einzigen architektonischen Schmuck trug. Nach der Spree erhebt sich der hochemporgeführte Turm der Erasmuskapelle, von der Südwestecke des Schlosses aber führt hoch in der Luft der schon genannte, mit Brettern verschalte, von Mauerpeilern getragene Gang zum Dom hinüber.

Stridbeck zeigt uns dazu, wie es im Schloßhof aussah (Abb. 65). Hier hatte Caspar Theiß die Giebel der Schloßplatzfassade und die Fenster mit den spätgotischen Vorhangbögen oder Eselsrücken wiederholt, die an dem Turm der Erasmuskapelle bis heute geblieben sind; im Stil der Zeit hatte er statt der Korridore, die man noch nicht kannte, zur Verbindung der Räume untereinander äußere Bogengalerien angebracht und in der zu einem Altan führenden Freitreppe des Südflügels (rechts auf der Zeichnung), in dem darüber aufsteigenden, mit Säulenstellungen geschmückten offenen Wendelstein wie in zahlreichen Details sich unmittelbar an den Saalbau des Torgauer Schlosses Hartenstein angeschlossen.

Im 17. Jahrhundert treten dann weitere kleinere Neuerungen hinzu, für die zum Teil wiederum ein sächsischer Baumeister (*Balthasar Benzelt*) herangezogen wird. Auch ein neuer italienischer Name, *Giovanni Battista Sala*, taucht auf, nachdem Niuron Berlin verlassen hat. Dann jedoch, unter dem Großen Kurfürsten, macht sich der holländische Geschmack geltend. Memhard arbeitet am Schlosse, und Nering führt in Gemeinschaft mit Smids den ernst und schlicht gehaltenen Arkadenbau am Wasser neben dem Hause der Herzogin auf, der dies mit dem nordöstlichen Eckflügel an der Spree verbindet (vgl. S. 68; Abb. 64 u. 66). Über dem niedrigen, kurzen Quergebäude zwischen den Höfen wird der Alabastersaal als ein Festraum aufgebaut, der reichen plastischen Schmuck erhält, und die Altanbauten am Schloßplatz werden durch eine triumphbogenartige Pforte durchbrochen. Völlig umgestaltet wird die Umgebung des Schlosses, der neue Lustgarten wird angelegt, das Ballhaus errichtet, die steinernen Bogenlauben entstehen zwischen dem Ballhaus und der zum Münzturm umgewandelten „Wasserkunst“ sowie auf dem Schloßplatz (s. o. S. 58, 62; Abb. 31 u. 63).

So fand Schlüter den Schloßbau vor. Ein malerisches Gemisch aus Elementen der verschiedenen Epochen, die an ihm mitgewirkt hatten, vielfach winklig und düster im Inneren, in seinem Äußeren reich an den spitzigen Türmchen und Erkern, die man damals als veraltet empfand. Friedrich I. befahl einen durchgreifenden Neubau, und Schlüters erster Plan lief tatsächlich auf ein vollkommen neues Gebäude hinaus. Auf einem Kupferstich und einer

Münze von Falz ist dieser Entwurf erhalten. Er zeigt ein mächtiges Rechteck, das sich um den jetzigen inneren Schloßhof zieht; die Fassade des Caspar Theiß, nach Süden, nach dem Schloßplatz zu, bleibt zwar in ihren Maßen und Verhältnissen bestehen, ist auch noch von den runden Ecktürmen eingefast, die jetzt bis zum Boden herabgeführt sind und dafür die krönende Galerie verloren haben, ist jedoch im äußeren Schmuck völlig nach den Gesetzen des neuen Geschmacks umgestaltet, durch den auch das Portal bedeutsam ausgebaut und in ein imposantes, kräftig vorspringendes Mittelrisalit eingeordnet ist. Die Fassade nach dem Lustgarten sollte dieser Schloßplatzfront durchaus entsprechen, ebenso die Front nach Westen zu. Auch die Teile am Wasser sollten der Architektur des Neubaus vollkommen angepaßt werden, und auf der flachen, breiten Terrasse, die das ganze Rechteck umzieht, ist als Krönung des Ganzen an dieser Seite, nach der Spree zu, ein Belvedere vorgesehen mit hohen Bogenöffnungen, mit Säuleneinstellungen und mit gekuppelten Pilastern an den Ecken. Und wie dieser reichgezierte Luginsland, der etwa die Stelle des früheren hohen Aufbaues über der Erasmuskapelle einnahm, sollte der ganze Bau eine durchgeführte Balustrade mit vielfachem plastischen Figurenschmuck erhalten.

Doch dieser erste Plan Schlüters kam nicht vollständig zur Ausführung. Auf der einen Seite wurden die alten Bauteile des Schlosses am Wasser völlig geschont, auf der anderen ward die dekorative Pracht der Ausschmückung ruhiger und geschlossener. Beides kam dem Bau zugute. Denn wie er nun sein historisches Werden deutlicher und stolzer zur Schau trug, so erschien die architektonische Sprache seiner Fassaden, zu der man sich jetzt entschloß, als der rechte Ausdruck großartiger Würde und sicherster Kraft. Das ganze malerische Gewimmel nach der Spree zu: der Grüne Hut, vor ihm der Turmbau der alten Erasmuskapelle, weiter Lynars Drittes Haus mit seinen Ziergiebeln und Ecktürmchen, daneben Smids-Nerings schlichter Anbau und schließlich der prächtige Flügel der Schloßapotheke, blieb also bis auf kleine Veränderungen unangetastet (so ward der Oberbau des Kapellenturms der Gesamtwirkung zuliebe verkürzt). Der Umbau Schlüters begann mit dem Kaspar Theiß-Bau, also mit der Schloßplatzfront vom Wasser bis zur Mitte,

und dem rechtwinklig daranstoßenden Trakt an der Spree bis zur Kapelle, und erstreckte sich weiter auf die entsprechende Lustgartenfront und vor allem auch auf den Schloßhof. Die alten Baulichkeiten an der Ostseite und Nordostecke des Schlosses, die sich um zwei kleine Höfe: den Kapellenhof und den sogenannten Eishof, herumziehen, bildeten und bilden noch heute eine Gruppe für sich: an sie lehnt sich der neue Schlüterbau an, der ebenso wie auf jenem ersten Plan zunächst lediglich das Rechteck der Flügel um den inneren Hof umfaßte. Weiter nach Westen zu, im Viereck um den heutigen äußeren Schloßhof, blieben die alten Altanbauten fürs erste unangetastet. Jenes großes Rechteck bildet demnach den Kern, und es bildet die Größe des Schlüterbaus. Hier ist jene gewaltige Einheit seines Werkes am herrlichsten durchgeführt. Draußen die grandiose Würde der Schloßplatzfassade, in vier Stockwerken aufgeschichtet, in der Größe der Fenster, in der Abmessung ihrer Zwischenweite mit höchster Künstlerweisheit berechnet (Abb. 66). Der Schmuck der großen Fläche sparsam, doch ausdrucksvoll; die flachen und bogenartigen Fensterbekrönungen schließen sich dem Auge zu großen horizontalen Linien zusammen. Und aller reichere Ausdruck ist auf das mächtige Portal beschränkt, das mit drohenden Vertikalen jene wagerechten Linien durchschneidet: das Erdgeschoß in Rustika gequadert, mit drei Eingängen, deren mittelster die Nebenportale überragt, darüber vier freistehende korinthische Säulen, von ihnen umschlossen die Fenster der beiden Hauptstockwerke, die wiederum von eingestellten ionischen und korinthischen Säulen flankiert werden. War hier alles, auf die Wirkung nach außen berechnet, stark und imponierend, so ward der Lustgartenfront, bei völlig gleichen Grundverhältnissen der Gliederung, ein eleganterer Charakter gewahrt (Abb. 67); denn hier war ja die Gartenfront, deren Tor den König und den Hof in die heiteren Anlagen der Spreehalbinsel führen sollte. Das Portal zieht sich mehr in die Fläche der Fassade zurück, die es nicht trotzig beherrscht, und die Wirkung ist ganz auf die behutsam, doch mit belebenden Schatten hervortretenden Details gestellt, auf die Königsadler des Hauptgesimses, auf die Giebel- und Wellenlinien der Fensterverdachungen und die herumgekröpften Architrave. Das Portal selbst ist weit weniger wuchtig als schmuck und graziös; es fehlen

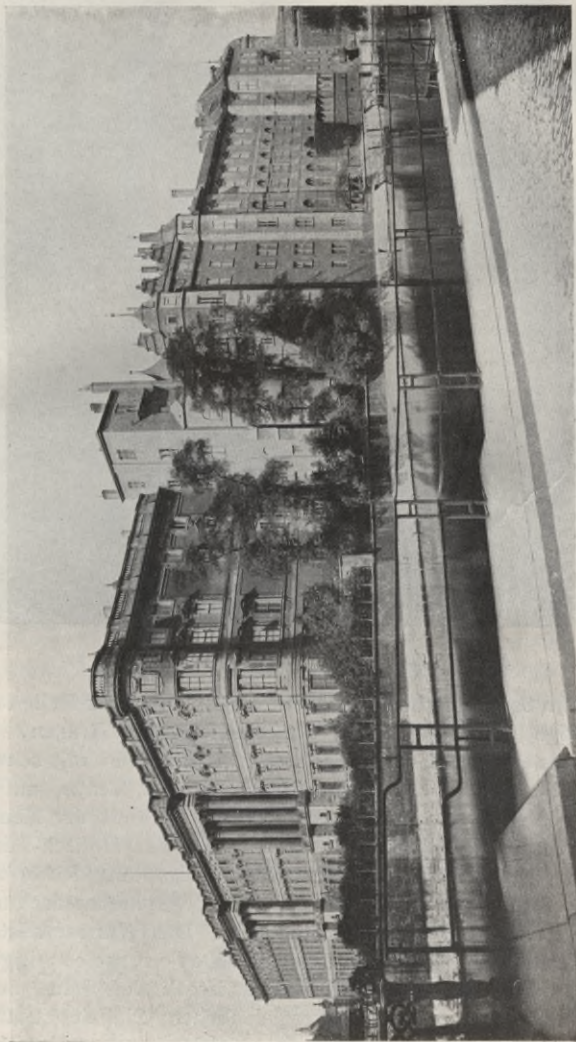


Abb. 66. Gesamtansicht des Schlosses, von der Burgstraße aus.



Abb. 67. Schloßportal V., nach dem Lustgarten zu.

über dem Sockelgeschoß darum die Säulen, an ihrer Stelle tauchen atlasartige Karyatiden auf, die einen Balkon tragen, dessen Mittelfenster bogenförmig abschließt. Kartuschen mit schwebenden und ruhenden Gestalten sind angebracht, Venus, auf einem schlafenden Löwen hingestreckt, Cupido, der mit der Keule des Herkules spielt — sprechende Symbole für das Höfisch-Festliche, das hier, mehr im Privatbezirk des Königs, angedeutet werden sollte. Alles ist von größerer Bewegtheit gegenüber der majestätischen Pracht und Ruhe der Stadtseite. Das Wundervollste aber schuf Schlüter in der Architektur des Hofes, wo er mit gleicher Meisterschaft den vorhandenen Grundstock des Baus benutzte und alles doch zu einer unvergleichlichen Einheit zusammenschloß. Ringsum an drei Seiten ziehen sich offene, zweigeschossige

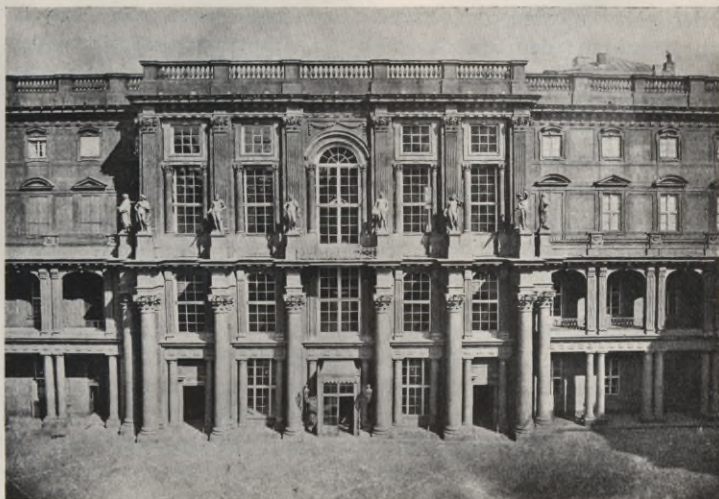


Abb. 68. Haupteingang im innern Schloßhof.

Bogenlauben mit gekuppelten Säulen und Pilastern, mit geradem Gebälk im Erdgeschoß, oben von Flachbogen abgeschlossen, und über diesem Unterbau mit seiner Abwechslung von Licht- und Schattenmassen ragen die ruhigen Wandflächen der oberen Stockwerke auf. Und wie hier Wirkung durch Kontrast gesucht wird, so auch durch den Gegensatz, den die durchgeführten Hof-fassaden mit den drei vorspringenden Portalrisaliten bilden. Die korrespondierenden Risalite des Nord- und Südflügels, als Rückseiten der Außenportale, wiederholen verstärkt und großartiger das Motiv der gekuppelten Säulen und Pilaster von den Bogengängen, nur daß hier unten die Säulen, oben die Pilaster sich über je zwei Stockwerke hinziehen. Dreiteilig wie die Portalbauten der Außenfront, lassen sie neben der Durchfahrt in der Mitte, rechts und links die Treppenpodeste deutlich erkennen und tragen auf dem verkropften Gebälk der Säulen plastischen Figurenschmuck. In ähnlicher Weise, nur noch königlicher in der architektonischen Sprache, ist das breite Risalit der Ostseite im Hofe gestaltet, das zugleich den Haupteingang ins Innere beherbergt (Abb. 68).

Hier galt es wiederum, zwei zusammenliegende alte Bauteile zu bewahren: den Reitschnecken der ehemaligen Burg und den benachbarten Treppenturm (vgl. Abb. 65). Beide fügte Schlüter dem Risalit ein, das auf diese Weise nicht in die Mitte der Front gelegt werden konnte, sondern ein wenig nach Norden rückte, wodurch der malerische Eindruck nur verstärkt wurde. Hier stehen die korinthischen Säulen mit dem verkropften Gebälk, welche die beiden unteren Stockwerke bewachen, einzeln für sich, ihrer sechs an der Zahl; lebhaft erinnern sie an römische Vorbilder auf den Trümmern des Nerva-Forums. Und jede einzelne trägt über dem Gebälk auf einem Postament eine dekorative Statue von großartiger und lebendiger Silhouette gegen die strenge Ruhe der kannelierten korinthischen Pilaster, die sich hinter ihnen erheben und die Fenster der Obergeschosse wiederum mit eingestellten Säulen, das mittelste mit Halbbogen die andern beherrschend, umrahmen. Die horizontalen Linien des mittleren Gesimses über dem zweiten Stockwerk und des Gebälks über dem Erdgeschoß sind vollkommen durchgeführt und werden wiederum an jenen, durch Portale und Treppen bestimmten Hauptpunkten durch ragende Vertikale durchschnitten. Eine Dachbalustrade im offenen Viereck krönt das Ganze. Auch hier sollten plastische Dekorationen, abwechselnd Figuren und Vasen, Aufstellung finden, von denen aber nur einige ausgeführt wurden; auch diese sind dann im Anfang des 19. Jahrhunderts verschwunden und nur zum Teil vor zwanzig Jahren ersetzt worden.

Auch die Quergebäude zwischen den heutigen beiden großen Schloßhöfen, die tatsächlich fast unverändert blieben, sollten in den Umbau mit einbezogen werden. Dann hätte ein prächtiger, ganz im Charakter der übrigen neuen Teile gehaltener Westflügel den Hof völlig abgeschlossen, und ein gewaltiges Viereck von streng symmetrischer Einheitlichkeit hätte sich erhoben, neben dem nur an der Spreeseite die ältesten Bauglieder vorläufig in ihrer früheren Gestalt erhalten geblieben wären. Zu dieser Symmetrie strebte Schlüter umsomehr, als sie durchaus im Stil der romanischen Vorbilder gelegen hätte, von denen er sich leiten ließ. Denn allenthalben spüren wir am Schloßbau den Einfluß seiner italienischen und französischen Studien. Die römische Ordnung der Portalrisalite, Anklänge an den Palazzo Madama

an der Lustgartenfassade, an Perraults Louvrebau im Hof, an die Front der römischen Kirche San Carlo alle quattro fontane von Francesco Borromini im großen Treppenhause, Erinnerungen an den Palazzo Ducale in Modena, an den Palazzo Aste in Rom, die auftauchen, beweisen, daß Schlüter als Architekt ebenso von den Meistern des Südens zu lernen wußte wie als Bildhauer. Dennoch ist, was sein Genie aus solchen Elementen schuf, sein eigenstes Eigentum geworden, weitab von aller kleinlichen Kopie, eine persönliche Schöpfung von ganz individuellem Gepräge und, allen fremden Anregungen zum Trotz, die hier verarbeitet wurden, ein deutsches, ein norddeutsches, ja: ein berlinisches Werk, erzeugt aus einer Verbindung romanischer Formenfreude und germanischen Geistes, dazu geschaffen, auf dem Sandboden der Mark ohne weiteres Heimatsrecht zu erwerben.

Gerade rechtzeitig zum Einzug des neugekrönten Königs im Jahre 1701 war der Schloßplatzflügel fertiggestellt worden. Aber noch bevor die Lustgartenseite vollendet wurde, tauchte ein neuer Plan auf: an Stelle der alten Altanbauten neue gewaltige Bauteile aufzuführen, die nun auch den Außenhof umziehen oder vielmehr aus ihm einen nach Westen offenen Vorhof machen sollten. Schlüter selbst hat diese Arbeit nicht mehr zu Ende führen können; die Münzturmkatastrophe kam dazwischen, und es blieb seinem Nachfolger Eosander überlassen, nach seinen Plänen, aber nicht ohne eigene Zutaten, den Bau zu vollenden. So entstand die Fortsetzung der Schlüterschen Schloßplatz- und der Lustgartenfront, in engstem Anschluß an die älteren Teile, und doch in manchen Einzelheiten, wie in der Abmessung der Fenster-Zwischenräume, nicht völlig von der alten Sicherheit getragen. Auf beiden Seiten mußte zudem ein neues Portal eingefügt werden, das hier wie dort gleichfalls eine Kopie seines älteren Genossen war; doch durch die Zweiheit wurde hier wie dort die Wirkung abgeschwächt. Ganz Eosanders Eigentum aber ward die Architektur des abschließenden Westflügels, die durch ihre pompösere und prunkvollere Haltung von Schlüters Größe wesentlich abweicht; namentlich durch das triumphbogenartige Portal, das nun nach der Schloßfreiheit zu den Eingang in den äußeren Hof bildete. Hier wollte der Schwede Schlüter übertrumpfen, eine Nachahmung des Septimius Severus-Bogens in Rom sollte des Meisters grandiose Portale in den

Schatten stellen; aber es ward doch nur ein äußerliches Prunkstück, in dem der Barockgeschmack, aller Fesseln ledig, seine lautesten Fanfaren ertönen ließ. Nur in Einem überwand Eosander seinen Vorgänger: durch Schlüters unselige Erfahrungen beim Münzturmbau gewitzigt, gab er dem Westflügel eine so kräftige Fundamentierung, daß sie auch den bombastischen Turmbau hätte tragen können, den er plante. Denn immer noch tauchte hier die Erinnerung an den alten Turm der „Wasserkunst“ im Schloßbau auf. Aber es sollte noch fast anderthalb Jahrhunderte dauern, bis in den Jahren 1845—46 unter Friedrich Wilhelm IV. Stüler mit Albert Schadows Hilfe dem Eosanderschen Portal die achteckige Schloßkapelle mit der hohen Kuppel aufsetzte, die mit so feinem Verständnis als Abschluß des Triumphbogens und als Krönung des ganzen Schloßbaus gewählt wurde. Schon 1713, nach dem Tode Friedrichs I., ward Eosander seiner Stellung enthoben und verließ Berlin. Erst sein Nachfolger Martin Böhme führte seinen Plan zu Ende, baute 1714 die Südseite des äußeren Hofes aus, stellte im folgenden Jahre das Westportal erst vollkommen fertig, bis dann im Jahre 1716 der ganze Bau endlich so dastand, wie er sich im wesentlichen heute präsentiert. Nur der Flügel der Schloßapotheke wurde vor zwanzig Jahren bei der Anlage der Kaiser Wilhelm-Brücke verkürzt.

Jetzt erst ging man auch daran, die neuen Bauflügel von der beengenden unmittelbaren Nachbarschaft der älteren Anbauten zu befreien. Es fiel das alte Ballhaus aus der Zeit des Großen Kurfürsten an der Nordwestecke des Schlosses, es fielen die „Boutiques“, die sich zwischen ihm und dem Schlosse selbst an Stelle der ehemaligen Neringschen Bogenlauben eingenistet hatten, sowie die ähnlichen Buden nebst anderem alten Gerümpel nach Süden zu in der Nachbarschaft des Domkirchhofs. Was späterhin noch außen am Schlosse gebaut wurde, hat, mit Ausnahme des eben genannten Kapellenbaus von Stüler, nur die äußere Erscheinung betroffen, nicht die Bauglieder selbst. Im Jahre 1715 wurde die Luxusanlage des Lustgartens durch den Soldatenkönig kassiert, und aus dem weiten Terrain ward ein Exerzier- und Paradeplatz; an Stelle der Laubengänge und Marmorstatuen trat eine glatte Sandfläche. Erst am Ende der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts, nach der Errichtung des Alten Museums, begann man den Platz

neu zu bepflanzen, zunächst mit dürftigem, nur schlecht sich entwickelndem Rasen, der dem spottlustigen Berlin der Glasbrennerzeit als Zielscheibe seines Witzes diente. Seine heutige Gestalt erhielt der Lustgarten erst nach 1871, als die Aufstellung des Reiterdenkmals Friedrich Wilhelms III. (von *Albert Wolff*) den Anlaß zu einer gründlichen Regulierung gab. Schon einige Jahrzehnte vorher, unter Friedrich Wilhelm IV., war an der Nordseite des Schlosses die Terrasse angelegt worden, welche die Unebenheiten des Terrains geschickt ausglich. Sie erhielt mannigfachen Schmuck: zunächst die lebhaft bewegten beiden Bronzegruppen der Rossebändiger, Arbeiten des russischen Bildhauers Baron v. Clodt, Geschenke des Zaren Nikolaus I. und lebendige Denkmäler zugleich der innigen Verbindung von Preußen und Rußland zu jener Zeit — jene Bildwerke, die der Berliner Volkswitz des Vormärz als den „verhinderten Fortschritt“ und den „beförderten Rückschritt“ bezeichnete; ferner an der Nordwestecke, just an dem Punkt, wo Schlüters Münzturm einst emporwuchs, die adlergeschmückte Säule; schließlich in allerjüngster Zeit die Standbilder der Oranier. Der Regierungszeit Kaiser Wilhelms II., in der überdies die malerisch gedrängte Häuserreihe der Schloßfreiheit fiel, verdanken dann auch die schmiedeeisernen Gitter der Portale und, wie schon erwähnt, die Balustrade der West- und Südfront mit den aufgesetzten Vasen ihre Entstehung.

Im Innern aber war das Schloß seit dem großen Umbau ununterbrochenen Veränderungen unterworfen. Schlüter selbst hatte hier in der Raumanlage wie in der Dekoration seinen praktischen Baumeistersinn und seine geniale Erfindungskraft fast noch bedeutender entfaltet als im Außenbau. Die Unerschöpflichkeit seiner plastischen und ornamentalen Zier, seine nie versagende Fähigkeit, den Charakter jedes Raumes in allen dekorativen Details zu treffen, seine echte Künstlerfreude an Schmuck und Pracht, alles strömte hier zusammen und konnte sich nach Gefallen ausleben. Mit immer neuem Staunen verfolgt man die verschlungenen Gebilde seiner Reliefdekors in Stuck und in Holz, seine stets frisch quellende Phantasie, wenn es gilt, eine Saaldecke mit barockem Rahmen für farbenfrohe Bilder zu überspannen, durch üppig anschwellende Sopraporten den Platz der Türen zu betonen, reich gegliederte Kartuschen mit Schnörkeln und Rollwerk, von Genien umschwebt,

aus den Ecken herausschmettern zu lassen, einen Kamin pompös zu umbauen, im Aufgang eines Treppenhauses den verschwenderischen Luxus fürstlicher Gastfreundschaft zu verkünden, und dann wieder durch Abwechslung und Kontrast zu wirken, die Noblesse der Einfachheit gegen höfischen Prunk, die Ruhe einer schlicht getönten Fläche gegen blitzende und sich drängende Vergoldungen, gegen festliche Bemalungen zu stellen. Die glorreichsten Taten seiner dekorativen Arbeit sind bis heute im Schlosse erhalten geblieben. So das imposante Treppenhaus, in dem der Besucher beim Eintritt in das östliche Hofportal emporsteigt, mit seinem üppigen Reichtum an plastischem Schmuck, mit dem großen Deckenbilde des Titanensturzes, den *Belan*, ein Schüler Terwestens, malte. Dann der Schweizer Saal über diesem Treppenhaus, der als großer Empfangssaal der königlichen Staatszimmer, als Aufenthalt der Garde, gedacht ist und in seinen wundervollen Raumabmessungen wie in der repräsentativen Grandezza seiner Ziergebilde zeremonielle Haltung und reifsten Kunstverstand verbindet. Dann lockt die lange Flucht festlicher Räume mit großartig angeordnetem schmückenden Detail, mit allem Ausdruck des Glanzes, der der Epoche zu Gebote stand, mit Kristallkronleuchtern, mit Spiegelrahmen aus Silber und sonstigem Silbergerät, das Friedrich I. und namentlich auch sein Sohn besonders liebte und eifrig sammelte, von dem aber heute nur noch ein Teil vorhanden ist, weil im siebenjährigen und im Freiheitskriege das kostbare Metall haufenweise in die Schmelze wanderte, — mit immer neuen, immer überraschenden Plafonds, deren Ranken- und Blumenmuster, deren Zweige und Adler- und Greifenköpfe Schlüter selbst mit eifriger Liebe modellierte, vor allem auch mit kunstvollen Schnitzereien an den Türflügeln und in den Fensterlaibungen, in denen er Meister war. Und doch wird niemals der Schmuck Selbstzweck. Immer ordnet ihn eine sicher disponierende Hand dem Gesamteindruck des Raumes unter. Die schwellende Phantasie des Künstlers sprudelt über und mündet doch nie ins Überladene, bleibt stets von edlem Maß gebändigt. Den Höhepunkt erreicht die dekorative Pracht im *Rittersaal* (Abb. 69), wo Schlüter in den Stukkaturen der Decke, in den jubelnden Eckarrangements (Abb. 70), deren gemalte Kartuschen die Gesimslinien kühn überschneiden, das Äußerste wagte. Hier brachte er auch, über



Abb. 69. Rittersaal im Schloß.



Abb. 70. Eckstück der Decke im Rittersaal des Schlosses.

den Türen, jene Gruppen der vier Weltteile an, die er dann später im Logenhaus variierte; und auch hier ist die Erfindung der Afrika-Gruppe, in der gleichfalls die Figur eines Löwen und jene eigentümliche verhüllte Gestalt eine Rolle spielen, die interessanteste. Das riesenhafte Prunkbüfett, das später Eosander im Rittersaal aufstellte, fügt sich der Schlüterschen Ausschmückung nicht übel an, wiewohl der Nachfolger auch hier wieder die Prinzipien seines großen Vorgängers auf die Spitze trieb. In den Brandenburgischen Kammern (auch Rote Adlerkammern genannt) hat später Friedrich Wilhelm IV. mancherlei umwandeln lassen, doch es blieb der Schlütersche Grundcharakter gewahrt, es blieb, neben dem neuen Kronleuchter aus Bergkristall, die große Vase aus getriebenem Kupfer, die rätselhafte und doch mathematisch sich lösende Verschlingung der Türoberteile. Überall in diesen Schmuckwerken spielen die Motive der neuerrungenen Königswürde eine besondere Rolle. Um Adler und Kronen ziehen sich die kunstvoll verschlungenen Initialen des Königs und der Königin, geheimnisvoll wie chinesische Namenszüge, deren Willkür durch die Gesetze

der Renaissancesymmetrie gefesselt ist. Diese stolzen Hinweise auf die Insignien der Majestät treten vor allem in den Festräumen oder Paradedeckungen auf, in denen des Königs Repräsentationslust und des Künstlers Phantasie sich gegenseitig befruchteten. Man fühlt, wie mühelos dies alles gelungen ist, wie nirgends die Schablone gebietet und nur die eine Sorge zu herrschen scheint: die überquellende Erfindung im Zaume zu halten. Die Decke am Portal V, die von toskanischen Säulen getragen wird, ist, einmal ganz abweichend von der sonst regierenden Formensprache, in streng kassettierte Felder mit Schildern, Waffen und Trophäen geteilt, die Schlüter sonst nicht besonders liebt, der Variation halber jedoch einmal heranzieht, als gälte es, ans Zeughaus zu erinnern. Unter ihr fand später in der Nische die Statue des Großen Kurfürsten von Dusat Aufstellung. Im Nordflügel, nahe beim Rittersaal und der Roten Adlerkammer, zeigt auch die Rote Drap d'or-Kammer unter der Modernisierung durch Stüler noch den Schlüterschen Grundcharakter, während das Königszimmer heute mit den in die Wände eingelassenen Bildnissen sämtlicher preußischen Könige bis zu Kaiser Friedrich eine moderne Wiederherstellung im Stil des Meisters darstellt. In der Schwarzen Adler- und der Roten Samtkammer, die sich an den Rittersaal anschließen, entzücken die seidenen Wandbespannungen und die Samttapeten mit silbernen Borten, die versilberten und vergoldeten Möbel, zum Teil wiederum Nachbildungen alter Arbeiten in echtem Metall, die einst zum preußischen Kriegsschatz geschlagen werden mußten.

Südlich vom Schweizer Saal zieht sich die Flucht der Elisabethkammern hin, die einstige Wohnung der Gemahlin Friedrichs des Großen und der Gattin Friedrich Wilhelms IV. Ihr Hauptraum, der große Elisabethsaal (Abb. 71), bildet mit seinem üppigen Schmuck, mit der originellen Voutenmalerei von Terwesten über einem dunkelfarbigem, mit Reliefs und Girlanden gezierten Hauptgesims, mit den großen Barockmuscheln in den Flachnischen zwischen den Wandpfeilern, mit der jüngeren, duftig gemalten Plafondallegorie von Rode das Gegenstück zum Rittersaal.

Die östlichen Partien des Schlosses (dessen Säle und Gemächer man im ganzen auf 700 berechnet) zeigen noch vielfach vor-schlütersche Dekorationen, Stuckdecken zumal aus der Zeit des

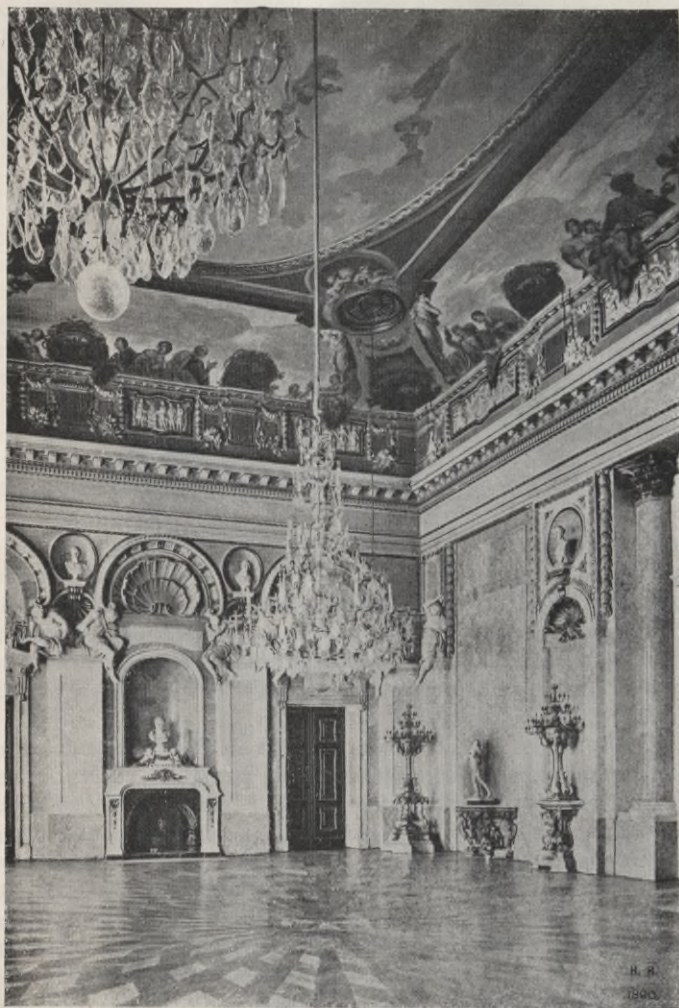


Abb. 71. Elisabethsaal im Schloß.

Großen Kurfürsten, Vouten mit vergoldeten Akanthusranken, mit Rollwerk, Kartuschen und Putten, allegorische Malereien, Namenszüge Friedrich Wilhelms und Details mit der Kurkrone, die hier noch deutlich auf die ältere Zeit weist, ornamentale und figürliche Holzschnitzereien, die vom Barock in die Hoch- und Spätrenaissance zurückdeuten. Der berühmteste Festraum des Schlosses aber, der Weiße Saal, ist erst nach Schlüter entstanden. Er war das große Prunkstück im Plan des westlichen Flügels von Eosander, der nach der Lustgartenfront zu ein wenig vorspringt und hier in seiner nördlichen Hälfte für die feierlichen Versammlungen und die Festlichkeiten des Hofes einen neuen Mittelpunkt bergen sollte. Erst 1728 ward der Saal ausgebaut, der sich lange Zeit mit dem nüchternen Schmuck einer weißen Tünche begnügen mußte, der er seinen Namen dankt. Unter Friedrich Wilhelm IV. dann ward er durch Stüler so umgebaut, daß er seine Bestimmung würdiger erfüllen konnte, für die ihn die erneute prächtige Umgestaltung in den letzten Jahren noch geeigneter zu machen suchte.

Friedrich Wilhelm I., der mit jenem provisorischen Ausbau des Weißen Saales und anderer Partien der Eosanderteile zunächst dafür sorgte, daß das Schloß als Ganzes endlich fertig dastand, hat doch auch in den anderen Räumen mancherlei umgestaltet. Der Besuch Augusts des Starken, der neben dem Titel des sächsischen Kurfürsten den des Polenkönigs trug, gab Anlaß zur Einrichtung der „Polnischen Kammern“. Für Silbergeschirr und silberne Prachtmöbel sorgte der zweite König, wie schon erwähnt, mit Feuereifer; namentlich dem Rittersaal kam diese Neigung des sonst sparsamen Monarchen zugute, der hier vom Goldschmied Lieberkühn gar einen silbernen Musikerchor aufrichten ließ. Friedrich der Große dann hat nach den ersten Jahren seiner Regierung nur vorübergehend im Berliner Schlosse residiert. Von seiner Zeit zeugt die Rokokodekoration in den Räumen der Südseite und das (bald wieder verschwundene) Theater für Operaufführungen, das Knobelsdorff im Alabastersaal des niedrigen Quergebäudes anlegte. Und weiter geht der praktische Kursus in der Geschichte der Innendekoration seit dem Barock, den das Innere des Schlosses, gleichsam als Gegenstück und Fortsetzung der Architekturgeschichte von der Gotik bis Schlüter am Außenbau, darbietet. Unter Friedrich Wilhelm II. erhalten die Königskammern, im ersten Stock des



Abb. 72. Parolesaal der Königskammern im Schloß.

Lustgartenflügels, ihre charakteristische Ausstattung. Durch Gontard, der mit Erdmannsdorff hier den Umbau leitet, werden zwar noch Beziehungen zum Rokoko unterhalten, aber deutlich meldet sich der nahende Empiregeschmack zum Worte (Abb. 72). Die symmetrischen Felder der Wandteilungen, die zierlichen Girlanden und Buketts, Streifen aus gleichen, am liebsten kreisförmigen Ornamenten lassen deutlich erkennen, wie sich die Stilforderungen geändert haben. Zugleich sehen wir Langhans, den Hauptvertreter des Berliner Frühklassizismus, im ersten Stockwerk des Schloßplatzflügels tätig, um für die Königin Friederike eine „moderne“ Wohnung zu schaffen. Ihm folgen Naumann und Boumann, die kleineren Geister der Berliner Architektur jener Jahre, mit ähnlichen Veränderungen. Unter Friedrich Wilhelm III. aber tritt der Hochklassizismus Schinkels ins Schloß, der die einstige Wohnung Friedrichs des Großen für den Kronprinzen umbaute. Das neupreußische Griechentum verlangt hier neben dem schwellenden Barock der ersten Königszeit seine Geltung und läßt auch Züge und Motive seiner bürgerlichen Schwester, des Biedermeiertums, zu. Unter Friedrich Wilhelm IV. erfolgt dann die schon erwähnte Umgestaltung des Weißen Saales und der wichtige Aufbau der achteckigen Schloßkapelle (Abb. 73), in der Stüler durch den klugen und fein empfundenen Anschluß an die Eosanderfassade, deren Überschwang er zugleich milder ausklingen ließ, sein Meisterstück schuf. Später blieb das Schloß, das unter Wilhelm I. fast nur für Festlichkeiten und repräsentative Zwecke und für die Unterkunft fürstlicher Gäste zu sorgen hatte, bis in die ersten Jahre des jetzt regierenden Kaisers so gut wie unverändert. Dann erst begannen neue Umgestaltungen im Geschmack der jüngsten Zeit und im historischen Anschluß an die früheren Bauepochen, die vor allem den Privaträumen der kaiserlichen Familie zugute kamen, doch auch vielen anderen Partien. Der jüngsten Ausstattung des Weißen Saales, die *Ernst Eberhard von Ihne* in Barockformen, nun aber in echtem und kostspieligem Material, ausführte (1903), wurde soeben gedacht.

Von den **K u n s t s c h ä t z e n d e s I n n e r n** ist im letzten Jahrhundert vieles und ein Teil des Wertvollsten in die Museen gewandert. Wie Friedrich Wilhelm III. die schönsten Stücke seiner Gemäldegalerie als Grundstock für die Begründung des Alten Museums hergab, so sind im Laufe der Jahrzehnte zahlreiche andere



Abb. 73. Inneres der Schloßkapelle.

Stücke ins Kunstgewerbemuseum, ins Münzkabinett, ins Hohenzollernmuseum gewandert. Selbst Prunk- und Prachtstücke, wie der Pommersche Kunstschrank, der heute zu den kostbarsten Schätzen des Kunstgewerbemuseums gehört (vgl. Abb. 171), verließen das Schloß, dem immerhin noch eine reiche Fülle erlesenen

Besitzes blieb, vor allem die bedeutende Sammlung niederländischer Bilder des 17. und französischer Meisterwerke des 18. Jahrhunderts. An keiner andern Stelle Deutschlands findet sich eine Serie entzückender Gemälde von Watteau, Lancret, Pater und ihren Zeitgenossen, die der Sammlung des Schlosses gleichkäme (vgl. Abb. 105 u. 106). Es sind die herrlichen Werke, die einst Friedrich der Große erwarb, und deren feinfühligte Zusammenstellung auch die Franzosen in Staunen setzte, als sie sie bei der Weltausstellung des Jahres 1900 im Deutschen Hause zu Paris bewunderten. Ein Franzose, der ganz zum Berliner geworden, war *Antoine Pesne*, der als Hofmaler der ersten drei preußischen Könige amtierte; er ist mit einer reichen Zahl von Porträts im Schlosse vertreten, vor allem mit der Folge anmutiger Frauengestalten vom Hofe Friedrichs des Großen, die in der neuen Galerie an der Spreeseite den Betrachter mit dem ganzen Charme des französischen Rokoko grüßen. Die Hauptmasse wertvoller Gemälde aber ist in der kolossalen Bildergalerie des Nordflügels am Lustgarten vereinigt, die bei den großen Hoffestlichkeiten als Speisesaal dient. Sie birgt zwei der schönsten Werke, die die preußische Hofkunst seit Friedrich dem Großen hervorgebracht hat: die bezaubernde Doppelstatue der Kronprinzessin Luise und ihrer Schwester Friederike von Schadow, die den letzten Ausklang der Zierlichkeitsepoche mit dem Ernst des aufsteigenden Klassizismus so liebenswürdig verbindet und Menzels großes Bild der Krönung Wilhelms I. in Königsberg.



Abb. 74. Das Brandenburger Tor. Erbaut 1738. Stich von Daniel Chodowiecki (1764).

VII

Barock und Zopf

KEINEN größeren Gegensatz hat die an Kontrasten reiche Hohenzollerngeschichte aufzuweisen als zwischen dem ersten preußischen Könige und seinem Sohn. Friedrich Wilhelms I. ganzes Wesen scheint sich aus dem Gesetz der Reaktion gebildet zu haben, das so oft die Entwicklung von Söhnen reicher und prunkvoller Häuser bestimmt. In seiner Geradheit und Tüchtigkeit, deren Wert und Bedeutung für die Geschichte Preußens erst die letzten Jahrzehnte wahrhaft erkannt haben, in seinem ehrlichen und derben Sinn für das seinem Lande und Volke Nützliche, in seinem gesunden realistischen Instinkt muß er ein rechter Sohn seiner Haupt- und Vaterstadt gewesen sein. Das Schöne und Phantastische an sich, ohne Verbindung mit einem erkennbaren praktischen Ziel, stand gewiß bei ihm nicht allzu hoch in Ansehen. Dennoch wäre nichts falscher, als seiner Regierungszeit ein Erstarren der künstlerischen Entwicklung Berlins nachzusagen. Im Gegenteil, es war vielleicht eine gnädige Fügung des Schicksals, daß der jubelnde Rhythmus Schlüters, der schon bei Eosander sich zu überschlagen begonnen hatte, nicht noch weiter Gelegen-

heit erhielt zu degenerieren. Die beschwichtigende Gegenströmung, die jetzt einsetzte, war ein Glück, um so mehr, da sie durchaus nicht in völlige Nüchternheit mündete. Denn war gleich Friedrich Wilhelm für seine Person von spartanischer Sparsamkeit und Anspruchslosigkeit, so müßte er doch nicht der Abkömmling des Großen Kurfürsten und Friedrichs I. gewesen sein, wenn nicht auch er Freude an repräsentativem Prunk gehabt hätte; versteht sich, in bescheideneren Grenzen. Er strich wohl die Etatsposten, die bisher in der Hofhaltung dem reinen Luxus dienten, und nicht nur Schlüter, auch Eosander verließ bald nach seinem Regierungsantritt die Stadt, die ihren künstlerischen und materiellen Ansprüchen nicht mehr viel Raum bot. Aber auch unter Friedrich Wilhelm mehrt sich der Kunstbesitz der Stadt und des königlichen Hauses.

Zunächst führte der Ordnungssinn des neuen Herrschers dazu, daß die Fragment gebliebenen Unternehmungen seines Vaters zu Ende geführt wurden. *Martin Heinrich Böhme*, der schon unter Eosander und unter Schlüter als „Conducteur“ tätig gewesen war, hatte den Schloßbau abzuschließen. Alles nicht unbedingt Notwendige blieb freilich unausgeführt; so der Turm über dem Westportal und die geplante prunkvolle Ausstattung des Weißen Saales. Auch die Pflege für den Lustgarten erschien überflüssig; der König, der seine viel ironisierte Freude an Soldatendrill, Paradeschritt und an den langen Kerls der Potsdamer Garde hatte, der allerdings so nebenher auch die Fundamente zur Größe der friderizianischen Armee legte, machte daraus, wie wir sahen, einen sandigen Exerzierplatz. Aber an einer Ecke sah dann doch wieder das Luxusbedürfnis Friedrichs I. hervor: in Friedrich Wilhelms eifriger Sammlung kostbarer Silberstücke für das Schloß, deren realen Geldwert er erkannt haben mochte, und die dann später ja auch wirklich, aber erst unter seinen Nachfolgern, den erschöpften Staatsschatz stützen halfen.

Mehr jedoch als für das Schloß hat der zweite König für die Stadt getan. Unter ihm erfuhr Berlin, das unter Friedrich I. 1709 endlich eine einheitliche Gemeindeverwaltung erhalten hatte, eine bedeutende Erweiterung (1732). Dorotheen- und Friedrichstadt wurden über die Schadow- und Mauerstraße nach Westen hin vergrößert. Die Linden, die Leipzigerstraße,



Abb. 75. Das alte Potsdamer Tor. Erbaut 1735.

die Friedrichstraße werden bereits bis zu ihren heutigen Endpunkten geführt, bis zu den drei regelmäßigen Plätzen im Westen und Süden: dem „Quarré“ (dem Pariser Platz), dem „Achteck“ (dem Leipziger Platz) und dem „Rondeel“ (dem Belleallianceplatz), die erst nach den Freiheitskriegen ihre heutigen Namen erhielten. Eine neue vornehme Straße entstand dabei: die Wilhelmstraße. Und die einfachen Tore, eigentlich nur mit Pfeilern geschmückte Stadtausgänge, die den Plätzen vorlagen, das Brandenburger (Abb. 74), das Potsdamer (Abb. 75) und das Hallesche Tor, wurden mit der Mauer verbunden, die das neue Berlin nach Westen abschloß. Diese Mauer, nicht mehr zum Kriegsschutz der Stadt, sondern als Zollschranke und zur Verhütung der Soldatendesertion bestimmt, führte weiter auf der Köllner Seite (durch die Gitschinerstraße und Skalitzerstraße) vom Halleschen bis zum Schlesischen Tor; sie zog sich ebenso rechts von der Spree, lediglich in Gestalt eines

Pallisadenzaunes, in weitem Bogen um die Altstadt, so daß hier wie dort ein gewaltiges, noch unbebautes Gebiet umschlossen ward. Mit dieser neuen Umwehrung der Stadt war offen eingestanden, daß bei der schnellen Erweiterung Berlins die alten Festungswerke aus der Zeit des Großen Kurfürsten ihre fortifikatorische Bedeutung eingebüßt hatten. So begann man denn langsam sie abzubrechen, eine Arbeit, die erst unter Friedrich dem Großen beendet wurde. Alles das aber ergab von selbst eine reiche Bautätigkeit. Der König wollte eine stattliche Residenz. Die wüsten Stellen in der alten Friedrichstadt, deren 1713 über 250 gezählt wurden, sollten verschwinden, die neuen Straßen nicht als öde Wege daliegen. Schon 1721 wurde eine besondere Kommission für Bauangelegenheiten eingesetzt. Und was geschehen sollte, mußte rasch geschehen. So entstanden die zahlreichen ungeduldrigen, oft genug drolligen Erlasse und Reskripte Friedrich Wilhelms, der mit eiserner Energie und, wenn es sein mußte, mit dem Korporalstock in der Hand die Bürger zum Bauen zwang. Der Magistrat sollte jährlich nicht weniger als die Kleinigkeit von 200 Häusern errichten. Aber auch die Privatleute wurden scharf herangenommen, wobei ihnen freilich meist Grund und Boden und oft auch das Baumaterial geliefert wurde. Auf besondere künstlerische Ausgestaltung der Fassaden sollte es dabei nicht ankommen, und es wuchsen jene langen Häuserreihen aus dem Berliner Boden, über die man viel gespöttelt hat. Sehr zu Unrecht! Denn wenn es auch nicht in der ästhetischen Absicht des Königs gelegen haben mochte: das Resultat dieser Bauten war vortrefflich. Es wurde in ihnen das große, heute leider fast vergessene Prinzip gewahrt, daß in der bürgerlichen Stadtstraße das Einzelhaus sich nicht ungebührlich vordrängen, sondern dem Gesamteindruck der Straße unterordnen soll. Ganz abgesehen davon, daß diese schlichten Nutz- und Zweckwohnhäuser dem Charakter der Bevölkerung sehr gut entsprachen. Sie wiesen auf die holländische Einfachheit zurück, die der Große Kurfürst so liebte (während Friedrich der Große dann wiederum die französischen Neigungen seines Großvaters bevorzugte).

Überdies wurden gerade unter Friedrich Wilhelm I. jene bescheidenen Bürgerhäuser unterbrochen durch sehr stattliche Privatpalais und Staatsgebäude, die sich um so wirksamer herausheben



Abb. 76. Ministerium des Königlichen Hauses. (Nach einer Photographie von F. Albert Schwartz, Berlin W. 8).

mußten. In dieser angeblich so nüchternen Epoche sind die besten Bauten der Wilhelmstraße entstanden, wo sich nun die wohlhabenden Adelsfamilien ansiedelten. Und mit dem holländischen Geschmack, der dem Berlinertum so nahe stand, und den unter Friedrich Wilhelm I. neben Böhme vor allem *Philipp Gerlach* (1679—1748) vertrat, vermischen sich hier neue Einflüsse der französischen Architektur, denen die eleganten Palais mit Vorhöfen, vornehm eingerückten Fassaden und Seitenflügeln nach der Straße hin ihr Dasein danken. Für den Landjägermeister Grafen *Schwerin* baute *Konrad Wiesend* das zierliche Schlößchen mit der malerischen Barockfassade, den Vasen und Statuen über der Balustrade, den Säulen und Pilastern, der noch an Schlüter erinnernden, von schwebenden Genien gehaltenen Kartusche und dem graziösen Gitter des Vorhofes wie der Balkons an den vorspringenden Flügeln, das heute dem Ministerium des königlichen Hauses Unterkunft gewährt (Abb. 76). Nicht weit davon entstand das ähnlich arrangierte Palais des Generals v. *Schulenburg*, das der Bau-



Abb. 77. Reichskanzlerpalais.

adjunkt *Richter*, wie es heißt nach dem Entwurf eines italienischen Künstlers, ausführte — es ist das Gebäude, das am Ende des 18. Jahrhunderts vom Fürsten Michael Radziwill erworben wurde, und das die Giebelinschrift „Hôtel de Radziwill“ führte, bis es im Jahre 1875 vom Reich angekauft und zur Dienstwohnung des Kanzlers bestimmt ward (Abb. 77). Daneben baute Gerlach das Wohnhaus des Staatsministers v. Marschall, das später dem Grafen Voß gehörte und heute nur noch in dem Namen der Voßstraße weiterlebt, deren Anlage ihm den Tod brachte. Abseits, im südlichen Teil der Wilhelmstraße, aber entstand der Palast des französischen Barons Vernezobre de Laurieux, dessen Baugeschichte von allerlei ergötzlichen Anekdoten umrankt ist. Amüsiert hören wir von der wunderlichen Historie, wie Vernezobre, der sein Vermögen beim Lawschen Papiergeldschwindel gemacht hatte und es fern vom Schuß in Berlin, in einem behäbigen Hause der Burgstraße ruhig verzehren wollte, mit dem König einen eigentümlichen Kampf um die Verheiratung seiner Tochter kämpft; wie er die verliebte Demoiselle nur dadurch dem Manne ihrer Wahl zuführen und einem von dem Monarchen „befohlenen“

Freier entziehen kann, daß er sich verpflichtet, für schweres Geld ein prächtiges Gebäude auf dem jungfräulichen Terrain der Wilhelmstraße zu errichten. Es ist das Palais, das, nachdem es seinen Besitzer oftmals gewechselt hatte, im Jahre 1830 von Schinkel für den Prinzen Albrecht umgebaut wurde, dessen Erben es heute gehört. Auch dies stattliche Haus erhielt den Grundriß der kurz vorher in Frankreich aufgekommenen städtischen Adelspalais, mit dem charakteristischen Vorhof, dem großen Hauptsaal des Mittelgebäudes (im Reichskanzlerpalais ist der historische „Kongreßsaal“ der entsprechende Raum), mit dem diskreten Fassadenschmuck, der zwar noch einige Motive des Hochbarock übernimmt, aber den Überschwang seiner malerischen Gestaltung vermeidet, und mit der herrschaftlichen Hauptfront nach dem Garten zu. Eine ähnliche Anlage zeigte auch das Haus des Generals v. Montargues, das Gerlach in der Burgstraße an der Stelle der heutigen Börse baute, der es weichen mußte. Oder das Palais des Generals v. Sydow in der Münzstraße, auf dem Terrain des späteren Viktoria-theaters. Überall spricht sich hier die langsame Wendung zur Einfachheit der Antike aus, die in Paris schon in der letzten Zeit Ludwigs XIV. sich geltend machte und einen Vorklang des Klassizismus vom Ende des Jahrhunderts bedeutete, der später über die Zwischenherrschaft des Rokoko hin auf jene Bestrebungen zurückgriff. Wiesend im Schwerinschen Palais läßt, wie schon angedeutet, noch am meisten die Nachwirkungen des Barock erkennen, die andern Architekten aber bewegen sich durchaus in den Formen dieses französischen Régencestils.

Und mit ihnen tritt jetzt der holländische Geschmack in Wettbewerb, der in Berlin schon so lange Bürgerrecht genoß, und der nun eine besonders charakteristische Ausprägung erhielt. Der König selbst, der ihn liebte, weil das Hausväterische, Wirtliche und Saubere seinem bürgerlichen Geschmack zusagte, brachte ihn vor allem in Potsdam zur Anwendung, wo ein ganzes holländisches Viertel mit Backsteinhäusern entstand, deren rote Mauern durch weißgestrichene Tür- und Fensterumrahmungen unterbrochen werden, und wo noch heute manche Partien an den träge dahinfließenden Kanälen unmittelbar an Amsterdamer Grachten erinnern. In Berlin nahm dies Holländertum zum Teil eine stolzere Haltung an. So an dem denkwürdigen Hause Leipziger-

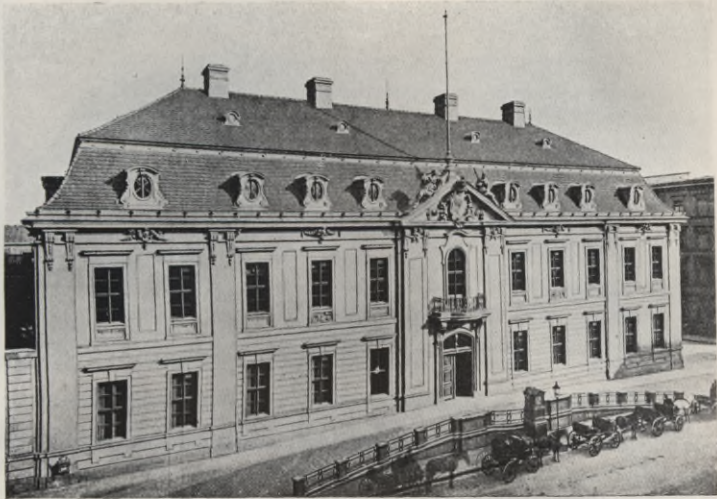


Abb. 78. Das Kammergericht, erbaut 1734–35.

straße 3, das zuerst der königlichen Sammet- und Seidenfabrik gehörte, später in den Besitz der Familie Mendelssohn kam und die Träger der besten berlinischen Namen bei sich aus- und eingehen sah, und das seit 1851 dem Herrenhause des neugeborenen Landtags Quartier gewährte (bis es beim Landtag-Neubau dem jetzigen Herrenhause wich, das in seinem Grundriß wieder an jene Adelspalais der Wilhelmstraße erinnern möchte). So auch, in naher Nachbarschaft, an dem Hause des Ministers v. Happe, das vor 60 Jahren für die Zwecke des Kriegsministeriums völlig umgebaut wurde. Oder in dem v. Kamekeschen Hause an der Ecke der Linden und des Pariser Platzes, das später Schinkel für den Grafen Redern umgestaltete (vgl. Abb. 127), und von dem heute nichts mehr vorhanden ist. Einen besonderen Typus für sich bilden die Fassaden mit den vorgebauten Rampen. Zu seinen besten Vertretern gehört noch heute Gerlachs Bau des Kammergerichts in der Lindenstraße (Abb. 78), ehemals mit umfassenderem Titel das „Kollegienhaus“ genannt, das bis jetzt der modernen Neuerungsfreude getrotzt hat. Auch in der Wilhelmstraße deutet die Rampe

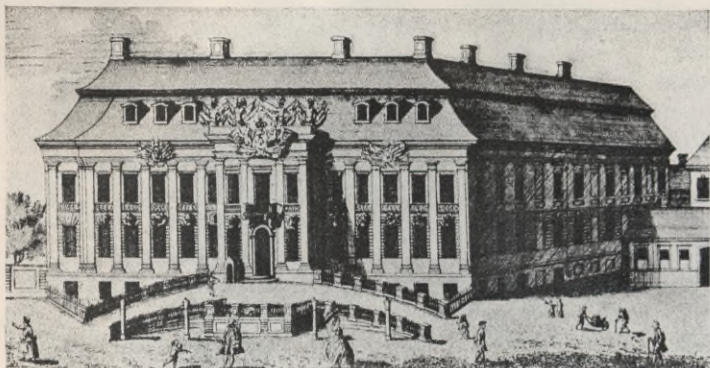


Abb. 79. Kronprinzliches Palais nach Ph. Gerlachs Umbau. Stich von J. C. Schleuen.

am Palais des Prinzen Georg auf diese Zeit zurück. Und selbst de Bodt, der damals freilich nicht mehr in Berlin lebte, sondern als Kommandant der Festung Wesel fungierte, legte am Wilhelmsplatz dem Johanniterpalais (heute Palais des Prinzen Leopold) eine Anfahrt in dieser Form vor, die durch Schinkels Umbau später verändert wurde.

Ähnlich gestaltete sich durch einen Umbau Gerlachs das stattliche Haus auf dem Friedrichswerder, das heute als kronprinzliches Palais mit dem Zeughaus die Monumentalgebäude der Linden eröffnet (Abb. 79). Das Haus, das der Geheime Kammersekretär Martiz schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts (1663) hatte errichten lassen, darf als die älteste dieser palastartigen Anlagen gelten, und seine schmucken Formen und schön geordneten Pilaster erregten damals bereits das Entzücken der Fremden. Es hatte oft den Besitzer gewechselt und seit 1706 dem Gouverneur von Berlin als Wohnstätte gedient, als es im Jahre 1732 vor der Hochzeit des Kronprinzen Friedrich von Gerlach einen sehr geschickten Umbau erhielt, der die feinen Motive des ursprünglichen Baus in die Erweiterung hinüberrettete. Mehr als hundert Jahre später (1856/57) ist dann vor der Hochzeit des Prinzen Friedrich Wilhelm, des späteren Kaisers Friedrich, das altehrwürdige Palais nochmals umgebaut worden, so gründlich, daß heute an der Fassade nur noch die Quaderung des Erdgeschosses

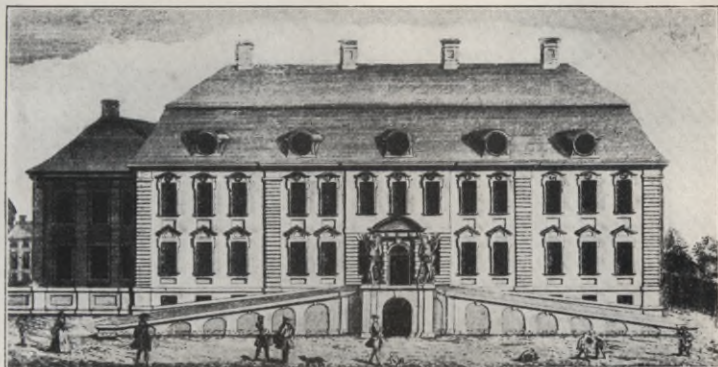


Abb. 80. Palais Friedrich Wilhelms, Markgrafen von Schwedt. Stich von J. C. Schleuen.

und die Helmschlußsteine der Fenster, sowie einige dekorative Kleinigkeiten an Gerlachs Front erinnern (vgl. Abb. 143). 1856 erhielt das Palais auch erst die große Überdachung der Rampe, welche selbst noch auf jenes charakteristische Motiv der Zeit Friedrich Wilhelms I. weist. Auch das einfachere, aus dem Umbau eines älteren Hauses (Ende des 17. Jahrhunderts dem General Weiler gehörig, vgl. Abb. 27) hervorgegangene Palais des Markgrafen von Schwedt, aus dem im 19. Jahrhundert das Palais Kaiser Wilhelms I. entstand, erhielt damals an Stelle der früheren Doppelfreitreppe vor dem Portal die Rampe (Abb. 80; vgl. auch Abb. 128 u. S. 224 ff.). Die alte Doppeltreppe taucht ferner am Prinzessinnenpalais (Abb. 81) bei dem Mittelbau von Dieterichs auf, der 1733 die beiden Häuser am Ende der Oberwallstraße durch diesen Zwischentrakt miteinander verband. Die Pilastergliederung, der Balkon über dem Eingang, die höhere Bekrönung des Hauptfensters im ersten Stock, die Anlage des Daches, die Fassadengliederung zeigen hier die typische Gestaltung des bescheideneren Barocks unter Friedrich Wilhelm I. Eleganter mutete die Jägerstraßenfassade der einstigen, heute leider verschwundenen Seehandlung an (Abb. 82), die in der Pilasterstellung und der Attika der Mittelrisalits mit dem Prinzessinnenpalais manches gemeinsam hatte. Zugleich aber zeigt eine Gegenüberstellung der verwandten Bauten, wie vieler anmutigen



Abb. 81. Prinzessinnenpalais, Fassade in der Oberwallstraße.

Variationen der Typus bei aller Ähnlichkeit der Grundformen fähig war. Das erkennt man auch an den wenigen Resten kleinerer Häuser aus jener Zeit, die uns erhalten sind, und die vom Aufschwung des bürgerlichen Wohnbaus unter dem zweiten König eine höchst respektable Vorstellung gaben (gute Beispiele liefern die Häuser Gertraudenstraße 16 und Stralauerstraße 32, auch das Gebäude der böhmisch - mährischen Brüdergemeinde, Wilhelmstr. 136).



Abb. 82. Die ehemalige Seehandlung. (Ecke Gendarmenmarkt und Jägerstraße.)

Nicht minder rege war die Tätigkeit für den **K i r c h e n b a u**, und es scheint, als wenn das kleine Erbteil an Schmuck- und Prunkbedürfnis, das Friedrich Wilhelm von seinem Vater überkommen hatte, sich besonders in seiner Lust an pompösen und vor allem recht hohen **T u r m b a u e n** ausdrücken sollte. Er wollte mit aller Energie seiner Hauptstadt den Charakter der Großartigkeit geben, und sein religiöser Sinn gestattete noch am ehesten am Kirchenbau die sonstigen Sparsamkeitsprinzipien zu durchbrechen. Aber auch das mußte schnell gehen und durfte nicht gar zu viel kosten, und so kam es, daß eine ganze Reihe jener Türme, deren Oberbau statt aus massivem Material aus kupfergedecktem Holz konstruiert war, nur ein kurzes Leben hatte. Geblieben ist der reizvolle Turmvorbau der Parochialkirche (Abb. 83), die einst Nering entworfen hatte, ohne ihre Vollendung zu erleben. Nerings ursprüngliche Anlage der Kirche selbst war unter der



Abb. 83. Parochialkirche.

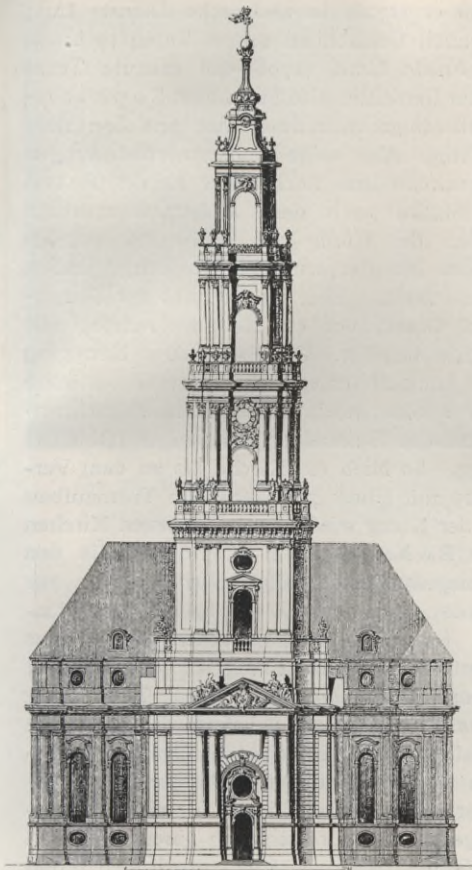


Abb. 84. Entwurf zum Turm der Petrikirche.

Hand seiner Nachfolger nüchterner und strenger geworden. Um so stattlicher erhebt sich der Turm mit seinen originell entwickelten Stockwerken, die erst einen massiven Unterbau, dann einen schlankeren Turmansatz, darüber ein offenes Glockengeschloß (wo das einst für den verunglückten Münzturm bestimmte Geläut Unterkunft finden sollte), und schließlich eine Pyramide von eigenartiger Silhouette zeigen. Die malerisch verstellten Säulen und Pilaster, die vortreffliche Gliederung der Flächen am Unterbau, der Altan mit den Flammenvasen, eigenartige Schmuckdetails, wie die vier bronzierten Löwen, auf denen die Pyramide ruht, vor allem aber der organische Übergang von viereckigen zu achteckigen Formen sichern dem Bauwerk noch heute einen Ehrenplatz unter den Kirchen Berlins. Wem wir es verdanken, ist nicht mit voller Sicherheit zu entscheiden, vielleicht rührte der Entwurf noch von de Bodt her, der freilich unter Friedrich Wilhelm I. nicht besser als Schlüter und Eosander behandelt wurde und sich bald

Hand seiner Nachfolger nüchterner und strenger geworden. Um so stattlicher erhebt sich der Turm mit seinen originell entwickelten Stockwerken, die erst einen massiven Unterbau, dann einen schlankeren Turmansatz, darüber ein offenes Glockengeschloß (wo das einst für den verunglückten Münzturm bestimmte Geläut Unterkunft finden sollte), und schließlich eine Pyramide von eigenartiger Silhouette zeigen. Die malerisch verstellten Säulen und Pilaster, die vortreffliche Gliederung der Flächen am Unterbau, der Altan mit den Flammenvasen, eigenartige Schmuckdetails, wie die vier bronzierten Löwen, auf denen die Pyramide ruht, vor allem aber der organische Übergang von viereckigen zu achteckigen Formen sichern dem Bauwerk noch heute einen Ehrenplatz unter den Kirchen Berlins. Wem wir es verdanken, ist nicht mit voller Sicherheit zu entscheiden, vielleicht rührte der Entwurf noch von de Bodt her, der freilich unter Friedrich Wilhelm I. nicht besser als Schlüter und Eosander behandelt wurde und sich bald

so überflüssig fühlte, daß er (1728) in sächsische Dienste trat; vielleicht aber darf ihn auch Gerlach zu seinen Taten rechnen.

Auch der von *Joh. Friedr. Grael* (1708—40) erbaute Turm der nach Friedrich I. dritter Gemahlin also benannten *Sophienkirche* (1733), der allerdings ausnahmsweise aus Sandstein bestand, überlebte den König. Aber seine Umbauunternehmungen an der alten Jerusalemerkirche und noch mehr an der *Petrikirche* brachten ein Fiasko nach dem andern. Namentlich über dem Petriturm, den der König „so hoch und womöglich noch höher als den Münsterturm zu Straßburg“ haben wollte, schien ein Fluch zu lasten. Hier hatten nach der Feuersbrunst von 1730 sowohl Grael, der den Neubau leitete, wie Gerlach sich um den Turm bemüht. Vergebens. Der Bau ging nur langsam von statten, und als er endlich emporstieg, stürzte er ein (1734). Auch der schöne, noch an Schlüters Münzturmprojekt erinnernde Entwurf des Holländers *Titus Favre* (Abb. 84) kam nie zur Ausführung. So blieb die Kirche bis zu dem Vernichtungsbrände von 1809 mit einem provisorischen Turmaufbau stehen. Glücklicher war der König wieder bei zwei neuen Kirchen der Friedrichsstadt: der *Böhmischen Kirche*, die den ihrer Religion wegen ausgewanderten böhmischen Brüdern zur Verfügung gestellt wurde, und der *Dreifaltigkeitskirche*, den beiden Gotteshäusern, in denen der Typus der protestantischen Zentralkirche am strengsten durchgeführt wurde (Abb. 85). Dort hatte *Dieterichs*, hier *Titus Favre* oder der ältere *Naumann* die Entwürfe geliefert, die in beiden Fällen auf die Konstruktion eines einfachen Saalbaues hinausliefen. Das Prinzip, im Gegensatz zu der katholischen Hallenkirche mit ihren besonders bevorzugten Plätzen für die Geistlichkeit im Sinne der evangelischen Lehre lediglich einen festlichen Versammlungsraum der Gemeinde zu schaffen, sprach sich schon im Äußeren der beiden Kirchen in der Mauerstraße deutlich aus. Sie stellen selbst im ganzen nichts anderes dar als einen schlichten Kuppelbau, aus dem nur vier kurze Kreuzarme, zur Sakristei benutzt oder als Risalite behandelt, wenig herausragen. Wunderbar genug, daß diese ehrwürdigen kleinen Gotteshäuser, die so anspruchslos und ernst und dabei doch in ihrer architektonischen Gestaltung so fein gliedert dreinschauen, den späteren Berliner



Abb. 85. Mauerstraße mit Dreifaltigkeitskirche. Nach einem Stich von J. G. Rosenberg.

Kirchenbau gar nicht beeinflußt haben. Die protestantische Tendenz ihrer Anlage fand in Berlin so wenig wie anderswo in späterer Zeit neue Anhänger. Alle jüngeren Versuche, auf jene gesunden Gedanken des 17. und 18. Jahrhunderts zurückzugreifen, schlugen fehl, und das Eisenacher Regulativ für den evangelischen Kirchenbau vom Jahre 1856 sanktionierte dann schließlich die Stilmischungen, die von den letzten Generationen schematisch betrieben wurden und dabei natürlich auch jeden Unterschied zwischen katholischen und protestantischen Kirchen verwischten (vgl. Abb. 146 u. 147).

Philipp Gerlach verlieh schließlich noch zwei anderen älteren Anlagen auf längere Zeit hinaus ihre endgültige Gestalt. Er hatte den Neubau der Garnisonkirche zu leiten, der 1720 durch eine Explosion des benachbarten Spandauer Torturms zerstört worden war, und die er nun (1721—22) wieder herstellte. Er gab ihr die Grundform, die auch durch den späteren Umbau nach den Freiheitskriegen (1817) nicht berührt wurde: das hohe Ziegeldach ohne Turm, das dem Gebäude sein spartanisch schlichtes, gar nicht kirchenartiges Aussehen ver-



Abb. 86. Palais von Kreutz, Klosterstraße 36.

schaffte, und gab ihr auch das Grabgewölbe, das mit seinen Heldensärgen aus dem 18. und 19. Jahrhundert auch dem Brande von 1908 trotzte. Grünbergs Friedrichshospital endlich erhielt durch Gerlach erst seinen Ostflügel mit der Kirche und dem Turm (1727, vgl. Abb, 42), der 1809 durch Flugfeuer vom Brande der Petrikerche her bis auf den lange erhaltenen, jetzt auch schon verschwundenen Stumpf zerstört wurde.

So entwickelte sich während der Regierung des zweiten Königs

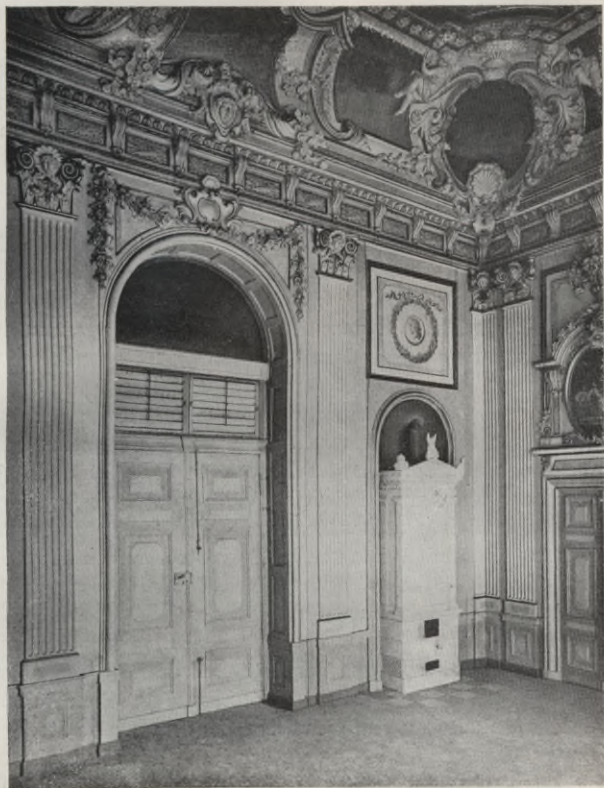


Abb. 87. Festsaal im Palais von Kreutz.

eine äußerst lebhafteste Baulust, die gewiß zunächst für das Notwendige und Zweckmäßige sorgte, aber doch auch künstlerischen Geschmack nicht vermissen ließ und darum für das Berliner Stadtbild von großer Wichtigkeit wurde. Es fehlte auch nicht an Zeugnissen für die unmittelbare Nachwirkung der großen Epoche vorher. Selbst Schlüters Geist schreitet noch durch die Hauptstadt Friedrich Wilhelms. Das außen wie innen stattliche Palais des Ministers v. Kreutz (Klosterstr. 36, wo sich heute die Sammlung für deutsche

Volkskunde befindet), das Schlüters Schüler Martin Böhme erbaute, läßt an die großartigen Architekturen seines Meisters denken (Abb. 86 u. 87). Ebenso das Haus des Generals von Grumbow (Königsstraße 60), das 1879 dem Postneubau zum Opfer fiel, von dem man aber wenigstens den mittleren Teil der Fassade im Vorhofe der Post an einer Quergalerie wiederaufgebaut hat. Der Bildhauer und geniale Dekorateur Schlüter scheint in manchem der reichen Epitaphien und Erbbegräbnisse wieder aufzuleben, die von der wohlhabender gewordenen Bevölkerung für die Kirchen gestiftet wurden. Die imposante Begräbniskapelle des Ministers v. Kraut, die der Bildhauer *J. G. Glume* in Sankt Nicolai entwarf (1725; Abb. 88), gibt in dem geschlossenen Ernst ihrer ganzen Anlage, mit dem kunstvoll und großartig komponierten schmiedeeisernen Gitter, mit dem Arrangement der Büste des Verewigten über dem Sarkophag zwischen ausgezeichnet modellierten weiblichen Gestalten, ein sprechendes Beispiel hierfür. Im allgemeinen freilich war die prunkvolle Sprache des Barock verhallt, und die Hauptmasse dessen, was unter Friedrich Wilhelm I. geschaffen ward, steht unter dem Zeichen einer Reaktion gegen den Pomp der vorhergegangenen Jahrzehnte. Die beiden Kunstströmungen des 18. Jahrhunderts, die das Barock ablösten: der „Zopfstil“, der von seinem Überschwang zur Einfachheit, oft völlig zur Nüchternheit führte, und das Rokoko, das seinen schweren Schwulst in graziöse Leichtigkeit auflöste, um sein spielerisches Getändel schließlich ad absurdum zu führen, treten in Berlin nicht in der sonst üblichen Reihenfolge auf, die das Rokoko an erste und den Zopf an zweite Stelle setzte, damit zugleich einen Übergang zu der Ruhe des Klassizismus bildend. Es entsprach vielmehr dem Charakter der eigentümlichen Entwicklung der preußischen Hauptstadt, die in den entscheidenden Jahrhunderten durchaus eine Schöpfung der Landesherren und ihres persönlichen Geschmacks war, daß in der Mark unter dem Soldatenkönig der Zopf den Vortritt erhielt, während der Geist und die Grazie des Rokoko erst unter seinem Sohne Einlaß fanden. Doch dieser Stil Friedrich Wilhelms I., der seinen Namen aus einer ironisch-ungerechten Beurteilung seiner ganzen Regierungszeit erhalten hatte, erscheint uns heute durchaus nicht als ein Inbegriff steifer und gedrillter Langweiligkeit. Wir erkennen in seinen Ergebnissen vielmehr den gesunden Sinn einer Künstlerschaft, die

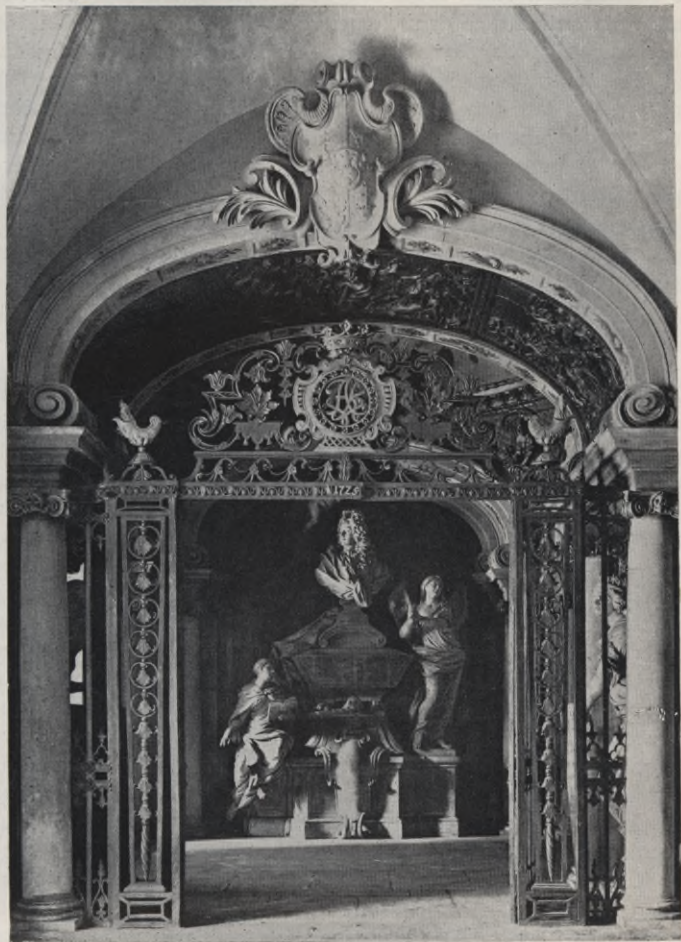


Abb. 88. Grabdenkmal des Ministers von Kraut in der Nikolaikirche.

aus einem glücklichen Instinkt für die ernste und gehaltene Art des Märkertums einen Ausdruck von charakteristischer Solidität fand. Sie entwickelte damit einen Bau- und Kunststil, den wir heute mit Fug als etwas Berlinisch-Bodenständiges empfinden, und dessen sinngemäße Verwertung in vielen Neubauten der jüngsten Zeit ihre gute Berechtigung hat. Hier bergen sich Keime der besten einheimischen Tradition, die aus dem Geiste einer neuen Zeit fortzuführen und organisch weiterzubilden nur im wohlverstandenen Interesse des Berliner Stadtbildes liegen kann; ähnlich wie die jüngste Münchener Schule ihren Ausgangspunkt vom altbayerischen Barock genommen hat, das den frohen Lebensmut der süddeutschen Rasse am glücklichsten spiegelt.

Auch sonst schiefen die Künste in Berlin in jenen Jahren, da die Potsdamer Wachtparade geboren ward, doch nicht ganz. Die Akademie allerdings wurde vernachlässigt, aber wie Friedrich Wilhelm selbst ein malender Dilettant war und, wenn die Gicht ihn plagte, seine langen Grenadiere abkonterfeite, so fand das Bildnis im Adel und Bürgertum auch weiterhin verständige Pflege. Noch war *Antoine Pesne*, der Hofmaler, im Amt, dem wir die entzückenden Jugendbilder Friedrichs des Großen und seiner Schwester verdanken. Andere, wie *Karl Emil Weidemann* oder *Adolf Friedrich Harper*, versahen neben ihm ein zwar nicht himmelstürmendes, aber solides und ehrliches Porträtistenhandwerk. Und wenn der König die Sammlung der Gipsabgüsse nach antiken Skulpturen, die der Große Kurfürst angelegt hatte, zum großen Teil nach Sachsen verkaufte, so hatte er dafür wenigstens eine rechte deutsche Vorliebe für die graphische Kunst, und die Stiche und Handzeichnungen, die er sammelte, sollten der späteren Gründung des Berliner Kupferstichkabinetts zu Gute kommen. Überall hat Friedrich Wilhelm I. das große Verdienst, vom Französischen und Italienischen wieder aufs Germanische, Niederdeutsche hingewiesen zu haben. Berlin verdankt dem zweiten König gewiß nicht seine großartigsten Bau- und Kunstdenkmäler, aber ein anderes, das nicht unterschätzt werden darf: eine charaktervolle Ausgestaltung der schnell sich vergrößernden Stadt. Das war eine Wohltat, deren wir uns heute mit besonderer Dankbarkeit und — Resignation erinnern.

VIII

Berlin unter Friedrich dem Großen

FRIEDRICH Wilhelm I. hatte durchaus an den holländischen Geschmack seines Großvaters angeknüpft. Sein Sohn hielt sich, nach jener eigentümlichen Hohenzollernregel, wiederum an seinen zweiten Vorfahren und huldigte dem Franzosentum Friedrichs I. Berlin verließ damit abermals die gerade Linie seiner einfachen Entwicklung, aber es fand zugleich zum zweiten Male Anschluß an den großen Strom der europäischen Kunst, und die glücklichen Bedingungen, die im 18. Jahrhundert noch für alles künstlerische Streben existierten, sorgten auch jetzt dafür, daß die fremden Elemente, die in den märkischen Sandboden verpflanzt wurden, erstaunlich rasch in ihm Wurzel schlugen. Der Geist des Landes und der Stadt zwang, wie zur Schlüterzeit, noch immer die Anregungen, die von außen kamen, mit merkwürdiger Kraft unter seine Botmäßigkeit. Nichts konnte diesem Geist von Hause aus weniger konform sein als die prickelnde Champagnerlaune des Rokoko, die nun, eine echte Frucht der Louis XV.-Zeit, nach dem friderizianischen Berlin importiert wurde. Aber wie der große König selbst trotz allen französischen Neigungen und Vorurteilen in seiner Persönlichkeit der glorreichste Repräsentant preußischen Wesens wurde, so glich sich auch die Kunst, die er aus der Ferne herbeirief, dem Wesen seiner Hauptstadt ohne weiteres an. Die glänzendsten Taten gelangen dem preußischen Rokoko freilich nicht in Berlin selbst, sondern im benachbarten Potsdam, wo es weniger mit bestimmten Traditionen zu rechnen hatte. In Berlin erscheint es von vornherein in ganz bestimmter Weise gemildert, und dies reserviertere Rokoko ist es dann gewesen, das von den Staats- und Prachtbauten des Königs seinen Weg in die Bürgerhäuser nahm, wo es die Logik der organischen Entwicklung nicht mehr störte.

Diese glückliche Mischung von Schnörkelübermut und Besonnenheit, von dekorativer Lust und zurückhaltendem Ernst verdankt die Stadt vor allem dem genialen Helfer, der Friedrich zur Seite stand: *Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff* (1699—1753). Was fünfzig Jahre früher Schlüter gelungen war: französische und italie-

nische Vorbilder so zu verwerten, daß die Resultate keinen Fremdkörper auf Berliner Boden bildeten, das erreichte jetzt Knobelsdorff mit der gleichen Sicherheit. Der neue Stil, den er predigte, hatte schon zu Lebzeiten Friedrich Wilhelms sein Haupt erhoben. Zwar nicht in Berlin, aber in Rheinsberg, am Hoflager des Kronprinzen, wo Knobelsdorff 1737 den schon begonnenen Ausbau des alten Landschlößchens zu Ende führte und ihm außen wie innen die graziöse Gestalt gab, die uns noch heute entzückt. Und schon zeigte sich seine Neigung, die Fassade der monumentalen Wirkung zu Liebe strenger zu halten, in der Ausstattung der Säle und Zimmer aber eine freie und leichte dekorative Phantasie zu Worte kommen zu lassen. Antoine Pesne hatte den Plafond des Festsaaus auszumalen; aber auch er, obschon Franzose von Geburt und Schulung, erfuhr an sich die eigentümliche Macht jener Kulturatmosphäre, die wir an dem damaligen Preußen nicht ohne Neid bewundern. Als dann Friedrich II. den Thron bestieg, zog der Rheinsberger Geist mit ihm nach Berlin, und Knobelsdorff ward sein Prophet. In dem Architekten, dessen Dienste der junge König, baulustig wie seine Vorfahren seit einem Jahrhundert, in Anspruch nahm, lebte noch ein Nachklang jener Renaissancemeister, die auch in Berlin eine bedeutsame Rolle gespielt hatten. Er war Kavalier, Offizier, Hofmann und Künstler zugleich; ein Künstler, der, im Stil der Zeit, auf mannigfachen Gebieten heimisch war. Als Sohn eines alten Adelsgeschlechtes war Knobelsdorff 1699 in der Lausitz geboren, erst Soldat, dann als Maler Schüler von Pesne, bis er zur Baukunst übersiedelte, eine charmante, sprühende, geniale Persönlichkeit, deren uns erhaltene Briefe ein ungewöhnlich feines Gefühl für alle ästhetischen Fragen verraten, dabei ein ganzer Mann, nicht ohne die handfeste Derbheit seines Geschlechts und seiner Zeit, eine stattliche Erscheinung von gesunder Wohlbeleibtheit — „le gros Knobelsdorff“ nannte ihn die Hofgesellschaft — und ein Edelmann von vornehmer Gesinnung, doch rauher Schale, der seine ehrliche Geradheit auch Friedrich gegenüber nicht schweigen ließ.

Interessant ist in so früher Zeit Knobelsdorffs reifes Verständnis für die Größe der Antike, das lange vor Winckelmann sich in ihm lebendig und fruchtbar erwies. Wohl war auch in Frankreich schon längst, schon in den letzten Jahren Ludwigs XIV.

und dann in der Régencezeit, unmittelbar auf die Orgien des Barock eine Neigung zu klassizistischem Ernst gefolgt, jener Vorklang der Kunstbewegung vom Ende des Jahrhunderts. Auch in England machten sich bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ähnliche Strömungen bemerkbar. Doch nirgends kam die Erkenntnis des Griechentums reifer zum Ausdruck, als in dem ersten Bauwerk, das Knobelsdorff nun für den jungen König schuf. Nicht lange nachdem er den prunkvollen Katafalk für das Leichenbegängnis Friedrich Wilhelms I. errichtet hatte, ward ihm die Aufgabe gestellt, den Lieblingsgedanken auszuführen, den Friedrich II. unmittelbar nach seinem Regierungsantritt gefaßt hatte: den Bau eines Opernhauses für Berlin. Doch das war schließlich nur einer von den zahlreichen Plänen, die der König mit ihm vorhatte. Damit er tauglicher dafür werde, ward Knobelsdorff, wie einst Nering und Schlüter, auf eine Studienreise ausgeschiedt, jetzt nicht mehr nach Italien, aber nach Frankreich und in die Niederlande. Mit Eindrücken und Anregungen reich beladen, kehrte er nach Berlin zurück, doch als er nun, feierlich zum Oberintendanten sämtlicher königlichen Schlösser, Häuser und Gärten, wie zum Direktor aller Immediatbauten in den sämtlichen Provinzen ernannt, seine Arbeit begann, zeigte er sich wieder als Eigener, der sich an die fremden Muster nicht verloren hatte. Er leitete die Erweiterungsbauten am Schlößchen Monbijou für die Königin-Witwe, fügte an Schlüter-Eosanders Charlottenburger Schloß den östlichen Flügel an, dessen Mitteltrakt mit den gekuppelten dorischen Säulen und ionischen Pilastern die künstlerischen Tendenzen des Architekten deutlich erkennen läßt, und wo Knobelsdorff namentlich in der Goldenen Galerie die ganze Anmut seiner dekorativen Begabung entfaltete. Er bewährte seine stimmungsvolle Gartenkunst, die er schon im Park von Rheinsberg betätigt hatte, in der weiteren Ausgestaltung des Tiergartens, wo er die älteren Anlagen benutzte, um nun aus dem ehemals eingehetzten Jagdrevier der Kurfürsten den einladenden Volkspark der Könige zu schaffen, der seinen Dienst als Lunge Berlins anderthalb Jahrhunderte lang versehen sollte, bis er der kaiserlichen Weltstadt nicht mehr genügte. Französische Prinzipien der Gartenkunst waren hier maßgebend für das große Netz der Hauptwege und Alleen, aber mit außerordentlichem Geschick



Abb. 89. An den Zelten im Thiergarten. Nach einem Stich von Chodowiecki.
(Linke Hälfte).

verband Knobelsdorff sie mit dem Waldcharakter des weiten Geländes, dessen träumerische Intimität und romantisches Behagen er zu retten wußte. In idyllischer Lage an der Spree gründete er für sich selbst in dem prächtigen Park, der alsbald zum beliebtesten Ausflugsort der Bürgerschaft ward (Abb. 89 u. 90), als Landsitz jene ländliche Meierei, auf deren Stelle später das Schloß Bellevue entstand.

Aber alles das trat weit zurück gegen den Bau des Opernhauses, den der König mit wahrer Leidenschaft förderte, den er auch im Feldlager des ersten schlesischen Krieges nicht vergaß. Ein „Apollotempel“ sollte das Haus werden, das heute noch



Abb. 90. An den Zelten im Thiergarten. Nach einem Stich von Chodowiecki.
(Rechte Hälfte).

die stolze Inschrift: „Fridericus Rex Apollini et Musis“ trägt, und das Knobelsdorff als einen korinthischen Tempel von edelster Fügung, Gliederung und Abmessung der Baumassen errichtete (Abb. 91 u. 92). Der Säulenvorbau, der das Giebeldach trägt, und zu dem ursprünglich im rechten Winkel aufsteigende Freitreppen führten, mit denen an den Seiten entsprechende Anlagen korrespondierten, die stolze Einfachheit des freistehenden Bauwerks, an dem sich, sehr korrekt nach antikem Vorbilde, nur ein Hauptstockwerk über einem Sockelgeschoß zur Geltung bringt, das fein erdachte Verhältnis von Länge, Breite und Höhe, die sparsame Diskretion des ornamentalen Schmucks, die Sandsteinfiguren auf der Balustrade mit ihren wirksamen Silhouetten, das alles ergibt eine künstlerische Einheit, die nur im Zeughaus und in Schlüters Schloßbauteilen Konkurrenten fand. Was das Opernhaus für das Stadtbild Berlins



Abb. 91. Das Opernhaus mit der alten Brücke um 1763. Nach einem Stich von J. G. Rosenberg.

an seiner wichtigen Stelle, beim Eingang der Linden bedeutet, wo es als erstes Bauwerk des neuen Forum Fridericianum die Haltung und Größe der späteren Gebäude bestimmte, ist der Bevölkerung gerade in den letzten Jahren eindringlich bewußt geworden, als der Plan auftauchte, das alte Haus niederzureißen, um für einen modernen Theaterbau Platz zu schaffen. Gerade die leidenschaftliche Anteilnahme, die das scheinbar schon entschiedene Schicksal des denkwürdigen Bauwerks erregte, und die, wie es scheint, tatsächlich zu seiner Erhaltung beitrug, darf als eins der günstigsten Anzeichen gelten, die von der neuen Liebe zu den Resten des alten Berlin in jüngster Zeit Kunde gaben.

Im Innern des Opernhauses freilich ließ Knobelsdorff die ganze Ungebundenheit des Rokoko aufleben. Der Theaterraum selbst, noch mehr aber der anschließende korinthische Saal mit seinen Säulen, seiner Marmorverkleidung, seinen schmucken und festlichen Vergoldungen und seiner Najadenfontäne, waren überstreut mit den Gebilden einer unerschöpflichen dekorativen Laune, die zwar auch hier sich zu zähmen und die tollsten Sprünge der Zeit zu vermeiden wußte, die sich aber doch im Innenbau schadlos zu halten schien für die strenge Ruhe des Äußeren. Es muß ein



Abb. 92. Das Opernhaus mit der neuen Brücke. Nach 1774.

bezaubernder Anblick gewesen sein, wenn die geschmückte Hofgesellschaft hier italienischen Opern oder französischen Singspielen lauschte, oder wenn sie gar in Maskenkostümen zur Redoute erschien, während Bühne und Zuschauerraum in einen einzigen Tanzsaal von ungeahnter Pracht verwandelt waren. Man muß sich diese ganze Rokokoherrlichkeit des alten Opernhauses, das erst nach dem großen Brande von 1843 durch den jüngeren Langhans seine jetzige Ausstattung erhielt, vor Augen halten, um zu verstehen, daß Friedrich Knobelsdorffs Schöpfung mit befriedigtem Stolz als seinen „Zauber-Palast“ bezeichnete. Bei jenem Neubau von 1843 erhielt das Haus die schwerere Ausstattung im Sinne des Berliner Spätklassizismus, die aber doch den festlichen Grundcharakter der ersten Gestalt wahrte und noch nicht in die sinnlose Ornamentkleberei der folgenden Jahrzehnte ausartete. Weitere Veränderungen hat das Haus dann erfahren, als man aus übergroßer Rücksicht auf den wachsenden Verkehr die Aufgänge an den Langseiten

entfernte und der Freitreppe der Hauptfront die nach vorn führenden Absätze wegschnitt. In den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts erhielt es schließlich noch den häßlichen Anbau an der Rückseite, der den Transport der Dekorationen erleichtern sollte. Es wäre eine Forderung des guten Geschmacks, wenn der Plan eines neuen großen und modernen Operntheaters am Königsplatz Wirklichkeit geworden ist, das alte Haus nicht nur von den häßlichen Sicherheitstrepfen, die es seit einigen Jahren umspinnen, sondern auch von diesem Anbau zu befreien, der die wohlabgewogenen Verhältnisse der ursprünglichen Architektur willkürlich verschiebt.

In den folgenden Jahren verlegte Knobelsdorff seine Tätigkeit für den königlichen Bauherrn von Berlin nach Potsdam, wo das Stadtschloß Umbauten erforderte, und wo Friedrich sich in der Einsamkeit draußen auf den Weinbergen nach seinen persönlichen Angaben das neue kleine Schloß errichten ließ, das den Höhepunkt des preußischen Rokoko bedeutet. Doch gerade bei dem Bau von Sanssouci zeigte sich zuerst der tiefe Widerspruch zwischen dem Geschmack des Königs und dem seines Architekten. Beim Opernhause hatte Friedrich Knobelsdorff gewähren lassen, aber nun begannen die dauernden Reibereien und Kämpfe, die dem Künstler schließlich sein Hofamt völlig verleiteten. Knobelsdorffs Geist, der seiner Zeit vorauselte, träumte von Palästen und architektonischen Anlagen, die aus der maßvollsten und edelsten Bausprache geboren waren. Der König, durchaus ein Kind der künstlerischen Durchschnittsanschauungen seiner Zeit, sah das Heil lediglich in der tändelnden Willkür der Puderperiode. Mehr als seine Vorfahren hat Friedrich die Pläne aller seiner Künstler durch eigene und eigenmächtige Eingriffe und Änderungen durchkreuzt. Mehr als sein Vater noch hat er ungeduldig vor allem auf rasche Arbeit gedrungen und oft genug sich mit dem äußeren Schein begnügt, für den ihm auch minderwertiges Material, Putz, Stuck, Gips, Holz, ausreichend erschien. Und weniger als Vater und Großvater war er belehrenden Einsprüchen zugänglich, deren Berechtigung er häufig zu spät einsehen mußte, wenn er selbst unter den Folgen der eigenen Fehler zu leiden hatte. Derselbe Dilettantismus, der ihn von Knobelsdorff einen Verzicht auf die Unterkellerung von Sanssouci verlangen ließ — den er später durch die Feuchtigkeit der Räume und deren üble



Abb. 93. Der Dom im Lustgarten. 1782. Nach einem Stich von J. G. Rosenberg.

Einwirkung auf sein Wohlbehagen bitter bereuen sollte! —, derselbe Dilettantismus spielte ihm auch in Berlin manchen Streich. Er führte vor allem dazu, daß Friedrich sich von den Künstlern und Genies lieber zu den braven und weniger eigensinnigen Handwerksmeistern zweiten und tieferen Ranges wandte, und nur den guten Traditionen der Zeit ist es zu danken, wenn die Resultate sich doch noch auf einer Höhe hielten, der wir heute unseren Respekt nicht versagen.

Ein Mann recht nach dem Herzen des Königs war namentlich *Johann Boumann d. Ä.* (1706—1776), ein Holländer von Geburt, den schon Friedrich Wilhelm I. nach Preußen berufen hatte (1732), der Architekt des holländischen Viertels in Potsdam. Boumann wurde nach dem Abriß der baufällig gewordenen Domkirche auf dem Schloßplatz (1747) der Bau des neuen Doms im Lustgarten anvertraut, der am 6. Dezember 1750 feierlich eingeweiht wurde (Abb. 93). Es ward ein einfaches, schlichtes Gotteshaus, das in keinem Zuge mehr an die malerische Gestaltung der einstigen Franziskanerkirche erinnerte, glücklicherweise auch ohne den schweren Prunk des jetzigen Dombaus, der auf Schloß und Museum so atmraubend lastet. Dafür trug der Lustgarten-Dom freilich durchaus den protestantischen Charakter, den die Berliner Kirchen des 18. Jahrhunderts auch sonst auf-

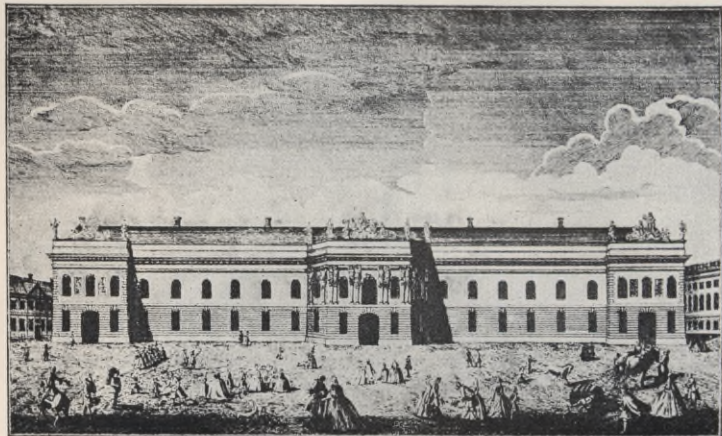


Abb. 94. Die Akademie. Stich von J. C. Schleuen.

weisen. Ein einziger Kuppelturm von bescheidener Höhe war es, mit dem Boumann die neue Hofkirche zierte. Nichts von den großartigen Plänen wurde verwirklicht, mit denen die Schlüterzeit sich beschäftigt hatte. Erst in den Jahren 1820/21 fügte Schinkel zu beiden Seiten die kleineren Kuppeln auf, die dem Dom dann seine charakteristische Silhouette gaben, bis er 1894 niedergerissen wurde, um Raschdorfs Riesenbauwerk zu weichen.

Boumann war es auch, der die alte Akademie Unter den Linden nach ihrem Brande (1743) verändert wiederherstellte. Er übernahm dabei die Grundformen des alten Neringschen Gebäudes, führte aber die zweigeschossige Anlage der Risalite vollständig durch und ließ dem Mittelvorbau reicheren Schmuck (Abb. 94). Ein späterer Umbau von 1815 gab dem Bauwerk eine schlichtere und nüchternere Fassade, die nun gleichfalls verschwunden ist, um dem Neubau der Bibliothek Platz zu machen. Ebenso ward Boumann bald darauf (1748) das Palais des Prinzen Heinrich anvertraut, das im Jahre 1809 der neu gegründeten Universität eingeräumt wurde. Knobelsdorff hatte mit dieser Umgebung seines Opernhauses ganz andere Pläne. Ihm schwebte, ähnlich wie die Schlüterzeit einst ein Königs-Forum an der Langen



Abb. 95. Palais des Prinzen Heinrich (die jetzige Universität). Stich von J. C. Schleuen.

Brücke erträumte, der Plan eines monumentalen Friedrichs-Forums vor, das hier, am Eingang der Lindenallee, den Mittelpunkt des geistigen und künstlerischen Berlin bilden sollte. Dem Opernhause selbst gegenüber sollte sich ein ähnlicher Bau in griechischer Tempelform erheben, der der Akademie der Künste und Wissenschaften einen ehrwürdigeren Aufenthalt geben sollte, als es die Hausgemeinschaft mit dem Marstall für sie war, und rings sollten sich Baulichkeiten erheben, deren Verwirklichung den Platz in Wahrheit ganz anders gestaltet haben würde. Knobelsdorffs strenger Geschmack wäre gewiß über die Trockenheiten und Kompromisse Boumanns weit hinausgegangen. Trotzdem dürfen wir auch heute noch, wenngleich nicht alle Blümenträume reiften, mit der Gestaltung des Platzes wohl zufrieden sein. Die Universität trägt, ohne jeden genialen Zug, doch wenigstens die sichere, stolze und doch anspruchslose Art des 18. Jahrhunderts noch deutlich zur Schau (Abb. 95); ihre Anlage nach dem Muster der Adelspalais, mit dem Vorhof und dem zurückliegenden Haupttrakt, versöhnt mit den weniger glücklichen, nüchterneren Details. Und die Säulenstellungen des Mitteleingangs, vor allem aber die Ausstattung der Innenräume, von denen der Festsaal des Prinzen als Aula erhalten ist (Abb. 96), zeigen doch, wie stark der Einfluß



Abb. 96. Aula der Universität.



Abb. 97. Die Hedwigskirche. Nach einem Stich von J. C. Schleuen.

würde, und die schon jetzt durch den Barockneubau von Ihnes Bibliothek schwer bedroht ist.

Zu dieser Geschlossenheit der Opernhausumgebung trägt auch die katholische *Hedwigskirche* bei, deren Bau zu gleicher Zeit mit dem Dom, doch in stattlicheren Formen als die Hofkirche, in Angriff genommen wurde (1747). Der König selbst hatte der Gemeinde nicht nur den Baugrund geschenkt, der sehr glücklich im Winkel des Opernplatzes gewählt ist, sondern ihr auch die Zeichnung geliefert: einen Rundbau, ähnlich wie die protestantischen Kirchen der Mauerstraße, aber von mächtigeren Dimensionen, und mit einer stolzen Säulenvorhalle ausgestattet, die ein Giebelfeld mit Reliefschmuck tragen sollte, so daß das ganze Bauwerk dem Pantheon in Rom nachgeahmt zu sein schien (Abb. 97). Die königliche Gnade brachte allerdings der Gemeinde, deren Mittel beschränkt waren, nicht geringe Verlegenheit, und es dauerte fast ein Menschenalter, ehe die feierliche Einweihung stattfinden konnte (1773). Auch das wäre unmöglich gewesen,

des Opernhaus-Erbauers in Berlin geblieben war. Überdies ordnete sich Boumann, ebenso wie später die Erbauer der weit bedenklicheren Bibliothek, doch den Größen- und Höhenverhältnissen des Opernhauses gehorsam unter, und so erhielt der Platz, der nun doch zu jenem künstlerisch-geistigen Zentrum wurde, an das Knobelsdorff gedacht hatte, eine Einheit, die zu erhalten eine der vornehmsten Pflichten der heutigen Berliner Kunstpflege ist. Eine Einheit, die jedes allzu hoch ragende Gebäude sprengen

wäre nicht von Rom aus durch Kardinal Quirini, den eifrigen Gönner des Unternehmens, Hilfe gekommen. Und noch mehr als ein Jahrhundert verging, bis die Kuppeln der Kirche selbst wie des kreisförmigen Anbaus der Tauf- und Beichtkapelle nach dem ursprünglichen Plane ihr Kupferdach und ihre Laternen erhielten (1886/87), die dann freilich den Pantheoncharakter wieder verwischten. Abermals zehn Jahre nach diesem, von *Hasack* geleiteten Umbau ward auch dem Giebeldreieck über den ionischen Säulen der schmalen Vorhalle sein lange geplanter plastischer Schmuck zu teil: ein Relief mit der Anbetung der heiligen drei Könige von *Nikolaus Geiger*. Dem Inneren kam gleichfalls das Interesse der italienischen Katholiken zu gute: der Turiner Maler Bernardino Gagliari übernahm auf eigene Kosten die Ausschmückung, an der auch zwei der bedeutendsten Berliner Künstler des Jahrhunderts beteiligt waren, Antoine Pesne, der das heute nicht mehr vorhandene Altarbild mit der Geburt Christi, und Tassaert, der später (1789) in einer der Kapellennischen ein Marmorrelief für die Gräfin von Blumenthal beisteuerte.

Es dauerte geraume Zeit, bis Friedrich der Große bei den Baumeistern, die er beschäftigte, und die ihm dann am liebsten waren, wenn sie seinen Intentionen aufs genaueste folgten, durch einen glücklichen Zufall wieder auf wirkliche Talente stieß. Nicht viel anders als Boumann war *Joh. Gottfried Büring* (geb. 1723, seit 1754 im Dienste des Hofes), der vor allem in Potsdam und Sanssouci tätig war, und für dessen geringes Kapital an Wissen und Geschmack das wunderliche Japanische Haus im Sanssouci-park deutlich genugsam Zeugnis ablegt. Büring, der auch das Modell der Hedwigskirche nach Friedrichs Wünschen anzufertigen hatte, wurde dann besonders beim Bau des Neuen Palais beschäftigt, der nach dem Siebenjährigen Kriege beweisen sollte, wie wenig die preußischen Staatskassen erschöpft wären. Dort aber tritt neben ihm ein Künstler auf, der den Anspruch erheben kann, als Fortsetzer und Nachfolger Knobelsdorffs zu gelten: *Carl v. Gontard*, der 1738 zu Mannheim geboren war und 1802 starb. Der klassische Geist Knobelsdorffs fand in Gontard allerdings keinen neuen Vertreter. Er war ein Kind seiner Zeit, der überzeugte Anhänger eines effektvollen, durch malerische Arrangements wirkenden Stils, dem auch theatralische Allüren



Abb. 98. Der Turmbau der Neuen Kirche auf dem Gendarmenmarkt.

als erlaubte Mittel galten. In seiner süddeutschen Heimat hatte Gontard seine künstlerische Ausbildung und das erste Arbeitsfeld für seine Begabung gefunden. Friedrichs Schwester, die Markgräfin von Bayreuth, war seine Beschützerin bis zu ihrem Tode, und erst als sie starb (1765), übernahm Friedrich ihn nach Berlin. Gontards erste Arbeit in preußischen Diensten war denn auch der Freundschaftstempel im Park von Sanssouci, den der König dem Andenken seiner Schwester setzte, jener stimmungs-
Osborn, Berlin

volle offene Säulenrundbau, der die sitzende Statue der Markgräfin beherbergt. Des Künstlers Geschick zu prächtigen Säulenarrangements aber sollte sich in seinem vollen Glanz erst bei dem großen Hauptwerke zeigen, das ihm in Berlin übertragen ward: bei den Turmbauten auf dem Gendarmenmarkt (1780—85), die hier den alten, ganz prunklosen, fast ärmlichen Kirchen aus dem Anfang des Jahrhunderts vorgesetzt wurden (Abb. 98). Von einer äußeren Verbindung mit der Architektur der alten Gebäude war so wenig die Rede wie von einem Hineinarbeiten in ihren Grundriß oder von einer organischen Verbindung der Innenräume. Die hochragenden Bauten mit ihren großsonnigen, sehr effektvollen Säulenordnungen, ihren stattlichen Giebeln, ihren Statuen und ihren schön gerundeten Kuppeln auf schlankem und doch massivem Unterbau, in denen die beiden Marienkirchen der Piazza del Popolo in Rom auf Berliner Boden Geschwister finden sollten, waren nichts als eine große Theaterdekoration. Doch ihr Aufbau zeugt von so viel architektonischer Phantasie, von einem so feinen, jeder Wirkung sicheren Liniengefühl, daß sie mit ihren stolzen Umrissen den Platz, den sie beherrschten, zu einem neuen Mittelpunkt Berlins machten. Der Eindruck sollte gesteigert werden durch einen Kranz nicht übermäßig prächtiger, aber schöner und stattlicher Häuser, die das Rechteck umzogen, von denen heute leider nur wenig noch erhalten ist. Einen berlinischen Markusplatz wollten Friedrich und Gontard auf diesem Terrain schaffen, nachdem es von den Ställen und der Wache des Regiments Gens d'armes gesäubert war, die Friedrich Wilhelm I. ohne Bedenken um die Kirchen angelegt hatte. Gontard und sein Schüler *Georg Christian Unger* führten dabei einen neuen Typus für Wohnhäuser und öffentliche Gebäude ein, die bei schlicht und streng gezeichneter Fassade ihren Hauptschmuck in einem von Säulen getragenen Balkon erhielten. Heute ist der Gendarmenmarkt fast ganz von modernen Geschäftshäusern umzogen; seine alte Einheit und Vornehmheit ist dahin. Nachdem auch die ältere Seehandlung einem landläufigen Neubau Platz gemacht hat, künden nur noch das Haus des Oberverwaltungsgerichts, das in allerjüngster Zeit einen Neubau auf Charlottenburger Gebiet gefunden hat, und das Eckhaus der Charlotten- und Französischenstraße, wo die Weinhandlung von Lutter & Wegner im Anfang des 19. Jahrhunderts



Abb. 99. Die Königsbrücke mit der Kolonnade. Nach einem Gemälde von Ed. Gärtner (1832) im Märkischen Museum.

E. T. A. Hoffmann, Ludwig Devrient und ihre schwärmenden Zechengenossen zu sich rief, von der verschwundenen friderizianischen Pracht. Auch die hohen Turmbauten boten früher mit den alten Kirchlein, die sich wie schutzsuchend an sie schmiegen, einen noch imposanteren Eindruck als jetzt, da die Kirchen selbst ihrem Vorbau angepaßt wurden. Immerhin ging man bei diesen Neubauten mit mehr Geschmack vor als an anderen Stellen; besonders glücklich war *v. d. Hude* mit seinem Umbau der Neuen Kirche, hinter dem *Otto Marchs* französischer Dom zurücksteht.

Noch an zwei weiteren Punkten bewundert die Gegenwart Gontards dekoratives Talent. Die endgültige Beseitigung der Festungswerke des Großen Kurfürsten gab den Anlaß, dem freige gewordenen Verkehr durch Errichtung neuer und Umbau älterer Brücken über die Festungsgräben zu dienen, die zugleich zur Verschönerung des Stadtbildes beitragen sollten. Die Gräben selbst sind nun inzwischen auch schon verschwunden, aber die Kolonnaden, die bei der Spittelbrücke und in der Mohrenstraße den Wasserübergang selbst zierten, am Königsgraben jedoch als Vorbau zur Brücke gehalten wurden, deuten noch heute mit vernehmlicher Sprache auf die Linien, die im 17. Jahrhundert Berlin

nach Westen und Osten hin begrenzten. Zwei dieser Anlagen wurden Gontard übertragen. Die Spittelkolonnaden in der Leipzigerstraße (1776) ließ er halbkreisförmig hinter die Bauflucht zurückspringen, schmückte sie mit Vasen auf der Attika, mit Kindergruppen über den Mittelbauten und mit Aufsätzen über den quadratischen Eckpavillons. Die Königskolonnaden (1777—80) aber zog er in geraden Linien, mit höchst geschmackvoller Gruppierung der Säulen, mit wirksamer Betonung der Endpunkte und der Mitten durch vortretende pavillonartige Bauteile, mit zierlichem plastischen Schmuck der Brüstung, Einzelgestalten und Kindergruppen, die ihm die Bildhauer *Bettkober*, *Schulze*, *Meyer d. J.* lieferten, und mit klug berechnetem malerischen Wechsel der Licht- und Schattenmassen. Der ganze Hallenbau, der zu den glücklichsten Schöpfungen des friderizianischen Berlin gezählt werden darf, wirkte einst noch stattlicher, als er in Verbindung mit der Königsbrücke stand, die nach dem Entwurf eng zu ihm gehörte (Abb. 99), vor dreißig Jahren aber der Stadtbahn weichen mußte. Die geschwungenen, viertelkreisförmigen Ausbauten der Brückenflügel nach den Kolonnaden wie nach dem östlich gelegenen Exerzier- oder Paradeplatz, der einstigen Esplanade vor dem Königstor (dem heutigen Alexanderplatz) zu, die Kindergruppen auf den Geländerpostamenten und die plastische Dekoration der Kolonnaden selbst künden noch den Geist des Rokoko, der sich mit dem Frühklassizismus der Gontardschen Säulenordnung ausgezeichnet vertrug. Und die Bogenöffnungen der Läden, die sich zwischen Pilasterstellungen an den Rückwänden der Hallen in der Leipziger- wie in der Königstraße befanden, deuten noch auf Nerings und de Bodts Kaufhausarkaden aus dem 17. Jahrhundert zurück. Einfacher, doch auch mit hübschem Effekt war die Opernbrücke gehalten, die 1774 an Stelle des älteren Holzübergangs durch Boumann, den Vater, in hohem Bogen über den „Grünen Graben“ geführt wurde (vgl. Abb. 92). Sie erhielt als Laternenträger über den Geländerpostamenten jene acht überlebensgroßen barocken Gruppen von *Meyer d. Ä.*, denen im Jahre 1824, nachdem die Brücke abgerissen und der Graben in der ganzen Breite der Linden überwölbt worden, zwischen den Büschen und Bäumen des Leipzigerplatzes ein Altsitz angewiesen wurde, wo sie seitdem den Verkehr des jüngsten

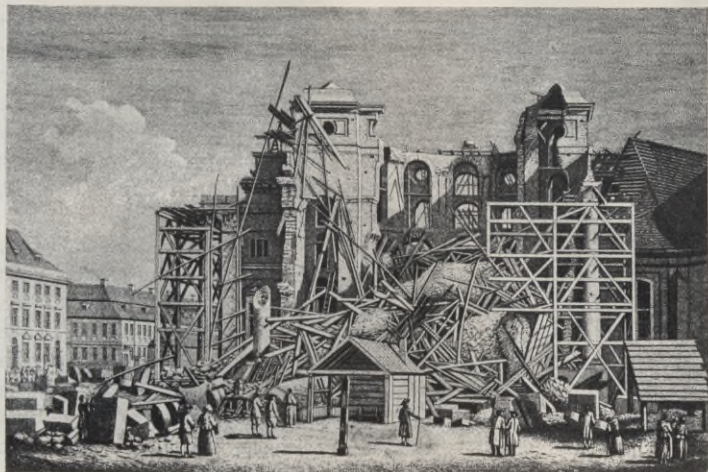


Abb. 100. Einsturz des Turmbaus der Neuen Kirche auf dem Gendarmenmarkt.

Berliner Lebenszentrums zu ungeheurer Brandung anschwellen sahen und selbst dem Bau der Untergrundbahn trotzten.

Friedrich wollte eine schöne Residenz. Aber dabei sollte doch an allen Enden nach Möglichkeit gespart werden. Die Brücken selbst ließ er zwar in massivem Steinmaterial ausführen, aber die Kolonnaden sollten nicht viel kosten. Statt des Sandsteins, den Gontard vorgeschlagen hatte, denn an Marmor wagte er niemals zu denken, mußte alles in Putzbau gehalten werden. Auch bei dem Turmbau der Neuen Kirche auf dem Gendarmenmarkt sollte er möglichst billig auskommen, und der König wußte wohl, daß er einen Teil der Schuld trug, als der Turm einstürzte. Die Berliner sparten nun freilich auch nicht mit ihrem Spott, in einer Broschüre mit dem derben Titel „Parduz da liegt er“ ward die ironische Behauptung aufgestellt, das Mauerwerk habe aus Pfefferkuchen bestanden statt aus Steinen, und ein gewissenhafter Kupferstecher versäumte nicht, das denkwürdige Ereignis im Bilde festzuhalten (Abb. 100). Friedrich steckte die Vorwürfe ein und verfügte den Neubau aus besserem Material. Aber er nahm sich die Lehre wenig zu Herzen. Wie sehr er sich mit Surrogaten

zufrieden gab, hatte sich schon vorher beim Bau der Königlichen Bibliothek (1775—80) gezeigt, den er *Unger* gemeinsam mit *Georg Friedrich Boumann d. J.* übertrug. Auch *Unger* war ein Süddeutscher, war in Bayreuth 1737 geboren, aber schon vor seinem Meister nach Berlin gekommen und in die Dienste des Hofes getreten. Auch er hatte in Sanssouci gearbeitet und sonst in Potsdam, vor allen Dingen in Gemeinschaft mit Gontard selbst, eine sehr lebhaftige Tätigkeit entfaltet. Viele der schönsten alten Wohnhäuser der Nachbarresidenz rühren von den beiden her. Das Bibliotheksgebäude aber trägt keinen Zug mehr von dem älteren Künstler, der sich die Extravaganz der geschweiften Linien dieses Hauses, das der Berliner Volkswitz mit gutem Grunde „Die Kommode“ taufte, niemals gestattet hätte (Abb. 101). Auch hier hatte Friedrich eigenwillig auf seinen Ideen bestanden. Wie er in Potsdam Bürgerhäuser als Paläste en miniature nach allen möglichen italienischen und französischen Vorbildern errichten ließ, so hatte er jetzt wiederum ein fremdes Muster vor Augen: Fischer von Erlachs Fassadenentwurf der Wiener Hofburg, wie ihn die Winterreitschule zeigt, deren Kopie des Königs Laune nun von den Baumeistern verlangte. Alles aber war Attrappe: das Gebäude zeigte an seiner wunderlich gekrümmten Frontlinie vier Fensterreihen, hatte im Innern aber nur zwei Stockwerke, so daß dem Hauptgesetz aller Architektur, daß der Grundriß aus der Fassade abgelesen werden müsse, ein Schnippchen geschlagen wurde. Und die Statuen der Balustrade, diese gefährlichsten Theaterdekorationen! Friedrich hielt es für genügend, wenn sie nur halb zur Ausführung kamen, daß sie dem Beschauer, der vor dem Hause stand, imponierten: damit spare er die Hälfte Material und die Hälfte Bildhauerarbeit. So durchkreuzte er selbst seine großen und königlichen Pläne mit falsch angebrachter Sparsamkeit, die jede Rücksicht gegen das Material und die technischen Forderungen außer Acht ließ und der Berliner Architektur die gefährliche Genügsamkeit einpflanzten, mit Putz und Gips zu arbeiten. Wie sein Namensvorgänger, der erste König, legte er Wert darauf, daß seine Hauptstadt prächtige Toilette mache, aber es fehlte ihm, gewiß auch unter dem Druck der Militärlasten, die generöse fürstliche Verschwendung, mit der Friedrich I. seine Meister gewähren ließ. Immer wieder beugen wir uns in Bewunderung und Dankbarkeit vor einer Zeit, die



Abb. 101. Der Opernplatz mit der Königl. Bibliothek. Nach einem Stich von J. G. Rosenberg, 1782.

solchen Mißlichkeiten zum Trotz das Bild einer Stadt so harmonisch und organisch fortzuentwickeln verstand. Die Phantasie schwelgt wohl in dem Gedanken, was aus dem friderizianischen Berlin geworden wäre, wenn bei solchen Kräften und solchem Kunstinstinkt den Bau- meistern größere Geldmittel und mehr Freiheit zur Verfügung ge- standen hätten. Aber was sie leisteten, ist, an der Tätigkeit des 19. Jahrhunderts gemessen, das nicht mehr zu sparen brauchte, so bedeutsam, daß jeder kleinste Rest jener Zeit vor den gierigen Um- armungen moderner Ansprüche eifersüchtig behütet werden sollte.

Denn so viel auch von den schmucken und graziösen Bauten dieser Epoche verschwunden ist, es leben doch noch recht statt- liche Zeugen ihres feinen Geschmacks. Die königlichen „Imme- diatbauten“ freilich, mit denen Friedrich seine Hauptstadt verschönern und ihre Erweiterung fördern wollte, sind arg zusammengeschmolzen. Von den Verwandlungen des Gendarmen- marktes war schon die Rede. Ähnlich erging es der Leipziger- straße und dem Dönhofsplatz, der damals gleichfalls von einem Kranze stattlicher und vornehmer Gebäude umgeben war, während ungefähr an der Stelle, wo heute das Standbild des Freiherrn

vom Stein sich erhebt, der „Meilenzeiger“ stand (seit 1730), ein einfacher Obelisk, der lange Zeit als Kennzeichen des Stadtmittelpunktes galt. Heute erinnern nur noch die Helmzierstücke an den bogenförmig abgeschlossenen Erdgeschoßfenstern einiger vielfach umgebauten Häuser an der Südseite des Dönhofsplatzes (in der Krausenstraße) an die Zeit, da die Gegend noch nicht zur City gehörte. Das letzte unveränderte Denkmal dieser Epoche war das alte Abgeordnetenhaus, auf dem Terrain gegenüber dem Meilenzeiger, ein hochragendes Gebäude mit Zwischengeschoß nach florentiner Muster, das im Anfang des 19. Jahrhunderts vom Minister von Hardenberg bewohnt war; einige dekorative Gruppen, die es aufwies, stehen heute im großen Hofe des Märkischen Museums. Wie bedenklich der Niedergang der Berliner Architektur seit den Tagen des Barock und Rokoko ist, empfindet man nirgends schmerzlicher, als wenn man das mit großen Mitteln erbaute Landtags-Doppelgebäude zwischen der Leipziger- und der Prinz-Albrecht-Straße mit den schlichten Palais des früheren Abgeordneten- und des Herrenhauses (Leipzigerstraße 3, vgl. S. 148 f.) vergleicht, die ihm weichen mußten.

Dabei gehen dauernd zwei Strömungen nebeneinander her, die sich übrigens nicht selten auch berühren und kreuzen. Einmal die eleganteren, auf malerische Wirkungen ausgehenden Rokoko-Tendenzen, die sich in kräftigen Profilen, überhaupt in lebhaftem Wechsel von Licht und Schatten, in geschwungenen Treppen mit trefflichen Schmiedearbeiten oder Holzschnitzereien am Geländer, in den Fensterfüllungen mit Girlanden aus Blumen, Früchten oder mit hängenden Tüchern aussprechen. Auf der anderen Seite die zopfige Hinneigung zur Antike, namentlich zu palladesken Mustern, die Friedrich besonders empfahl, oder besser: befahl. Die Schlußsteine mit Köpfen, oft nach antiken Büsten, die Löwenfelle, Lorbeerkränze, Vasen, Obeliskten, Friese mit Flechtbändern und Rosetten, die zwischen den Fensterreihen angebrachten rechteckigen Felder mit Reliefs (meist spielende Genien und dergleichen) deuten darauf hin. Das schönste Privatgebäude, das erhalten blieb, ist zweifellos das heute der Stadt gehörige Ephraimische Haus (Poststraße 16, Ecke des Mühlendamms; Abb. 102), so genannt nach seinem Erbauer und Besitzer, dem Hofjuwelier und „Münzjuden“ Friedrichs des Großen:



Abb. 102. Das Ephraimsche Haus in der Poststraße.

Veitel Ephraim. Das prächtige vierstöckige Wohnhaus mit der zu glücklichstem Effekt abgerundeten Ecke, das er sich (vielleicht noch nach Dieterichs' Plänen) seit 1761 erbauen ließ, vereinigt alle Eigenheiten der Epoche in vorzüglicher Werkausführung: draußen den säulengetragenen großen Balkon über dem Portal, der ebenso wie seine kleineren Genossen entzückendes Gitterwerk aufzeigt, dazwischen Geländerpostamente mit zierlichen Sandsteinputten, die stark betonte Gesimslinie unter dem Attikageschoß, die Pilaster der mittleren Stockwerke, die Balustrade mit den Flammenvasen; im Innern eine schön gewundene Holztreppe und ein amüsantes chinesisches Zimmer. Nicht so bedeutsame, aber doch auch charakteristische Vertreter der friederizianischen Privatbaukunst sind dann etwa die beiden kleinen Häuser Unter den Linden (Nr. 11 und 52), die der modernen Spekulation trotzen konnten, weil ihre Besitzer zwei alte Berliner Bankgeschäfte waren, oder einiges aus der Breitenstraße: Nr. 8, das Haus der Vossischen

Zeitung (vor zwölf Jahren umgebaut), und Nr. 11: im Jahre 1761 vom Armeelieferanten Damm erbaut, mit Grisailen im Flur, interessanten Malereien im Innern (von Pesne, von dem Architekturmaler Fehhelm) und schöner Treppe. Die Häuser Friedrichsgracht 15 und Kleine Kurstraße 5 zeigen den reicheren Geschmack nach 1740. Im Gegensatz dazu stehen eine Reihe jüngerer Baulichkeiten (Roststraße 33, Rosenstraße 12, Neue Promenade 2, Probststraße 8, Poststraße 23), die erkennen lassen, wie das Bürgerhaus in der späteren Zeit Friedrichs sich langsam dem vor-schinkelschen Klassizismus nähert.

Die Berliner Plastik bewährte auch unter dem großen König die gute Schulung, die sie ums Jahr 1700 erfahren hatte. Die Architektur, die in der folgenden Epoche auf die Mitwirkung der Bildnerei wenig oder gar nicht rechnete, war zur Zopf- und Rokokozeit noch genau wie in der Barockperiode auf die Schwesterkunst angewiesen, die ihren Werken erst den vollen rhythmischen Schwung gab. Auf Gesimsen und Balustraden müssen sich Figuren und Gruppen erheben, um in zierlichen Silhouetten die strengeren Bauteile lustig ausklingen zu lassen und den allzu schweren Ernst der tektonischen Linien aufzuheben. Von den *Meyer*, *Bettkober* und *Ebenhecht*, die für die neuen Brücken dekorative Sandsteinfiguren schufen, die dafür sorgten, daß die Bibliothek, das Palais des Prinzen Heinrich, die Turmbauten des Gendarmenmarkts, die schmucken Privatpalais und die stattlichen Immediatbauten nicht ohne plastische Zier blieben, war schon die Rede. Doch von diesen braven Handwerksmeistern steigt die Berliner Bildhauerkunst gleichzeitig zu einer Höhe empor, die sie überhaupt nicht wieder erklommen hat. Die Namen *Antoine Tassaert* und *Gottfried Schadow*, die jetzt hervortreten, leuchten in der ersten Reihe der preußischen Künstler, die Schlüter so glorreich anführt. Wie Friedrich der Große, dessen ganzes Streben auf eine Einführung französischer Kunst und Kultur gerichtet war, letzten Endes durch die Größe seiner Persönlichkeit den Anlaß gab, daß sich ein nationales Leben von eigenem Gepräge in seinem Lande entwickelte, das gerade wieder dem Franzosentum gefährlich wurde, — so hat er auch in den Provinzen der Einzelkünste ganz unbewußt die Bildung eines spezifisch preußischen Stils gefördert. Was immer er an architektonischen Vorbildern von außen heranholte: die



Abb. 103. Standbild des Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau im Lustgarten.
Nach einer Zeichnung von Franz Catel.

Werke seiner Baumeister wurden rechte Kinder des berlinischen Bodens; und so sehr er in der Malerei und Plastik auf das Muster Frankreichs hinwies: aus dem Geist, den seine Regierung geschaffen hatte, sogen Tassaert und Schadow die Kraft, dem Pariser Dekorationstil entgegenzuarbeiten. Die kleineren Meister, die vor ihnen auftraten, fühlten sich nicht stark genug dazu. Als *Adam* und *Michel* und die Brüder *Raenz* ihre Statuen der Generäle Schwerin und Winterfeld für den Wilhelmsplatz modellierten, gaben sie den preußischen Heerführern noch ganz im französischen Theaterstil ein römisches Kostüm, das nicht wie bei Schlüters Kurfürstenstandbild durch die Wucht der persönlichen Charakteristik zurückgedrängt wurde. Tassaert war der erste, der es wagte, für seine Figuren von Keith und Seydlitz die Zeittracht der friderizianischen Uniform anzuwenden. Das war ein kühner Schritt; denn der landläufige Geschmack der Zeit steckte so voll vom Hang zur Maskerade und zum tändelnden Spiel, daß der gesunde Gedanke, das Leben ringsum in ehrlichen Abbildern zu spiegeln, den Zierlichkeitsaposteln als barbarischer Frevel galt. Trotzdem ging

Tassaert seinen Weg. Auch er kam, wie so viele Meister Alt-Berlins, aus den Niederlanden — 1727 war er in Antwerpen geboren (gest. 1788 in Berlin) —, aber auch er ward von dem eigentümlich starken Geist der preußischen Hauptstadt erfaßt, und seinen Feldherrenstatuen, die 1781 und 1786 enthüllt wurden, gebührt ein Ehrenplatz in der Gesamtgeschichte der norddeutschen Kunst, die in den Zeiten des klassizistischen und romantischen Überschwangs für die Pflege eines schlichten und ehrlichen Realismus sorgen sollte. Weit über das freilich, was Tassaert geschaffen hatte, gingen die Werke seines großen Schülers *Johann Gottfried Schadow* hinaus, die heute mit den übrigen Generalsdenkmälern auf dem Wilhelmsplatz vereinigt sind: die Standbilder des alten Zieten und des alten Dessauer. Leider hat die geschmacklose Nivellierungssucht des 19. Jahrhunderts das pikante und lehrreiche Bild zerstört, das bis gegen das Jahr 1860 sich auf diesem Platze darbot, da man die Denkmäler in ihrer ursprünglichen Gestalt nebeneinander sah und den Gang von Michel und Raenz über Tassaert zu Schadow verfolgen konnte. Damals wurden die Marmorwerke von dem freien Platze entfernt und in die Hut der Kadettenanstalt gegeben; Bronzenachbildungen von *August Kiß* traten an ihre Stelle, und man versäumte es nicht, nach dem Prinzip einer künstlerischen Uniformierung auch Winterfeld und Schwerin nun die friderizianische Uniform zu verleihen, weil man nicht einsah, daß der ganze Reiz der Gruppe dadurch zerstört wurde. Schadows Standbilder, die schon in eine spätere Epoche weisen, haben bei dieser Ersetzung des Marmors durch Bronze gleichfalls viel verloren. Sie waren durchaus für den Stein gedacht und nicht darauf berechnet, daß eine Zeit, der für solche subtilere Unterscheidungen das Verständnis fehlte, einfach eine Übertragung in Metall vornahm. Ein Vergleich der ursprünglichen Werke, die jetzt im kleinen Treppenhaus des Kaiser Friedrich-Museums stehen, mit den Bildwerken des Wilhelmplatzes läßt die Unterschiede deutlich genug erkennen. Aber auch Kiß' Bronzenachbildungen konnten den Eindruck der Schadowschen Schöpfungen nicht völlig tilgen. Wir bewundern auch in dieser Übertragung die gesunde Kraft im Standbild des Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau (das zuerst, von 1800—28, im Lustgarten stand, vgl. Abb. 103, und dann erst auf seinen jetzigen Platz versetzt wurde), und wir neigen uns mit noch



Abb. 104. Denkmal Zietens, von G. Schadow, aufgestellt 1794.

Zieten, wie er in der Erinnerung der Zeitgenossen lebte, und wie er in der Hauptfigur selbst aus monumentalen Rücksichten sich nicht präsentieren durfte, dargestellt werden; ja, in diesen

tieferer Bewunderung vor der volkstümlichen und doch monumentalen Charakteristik, mit der Schadow Zieten als den bedächtig überlegenden Reiterführer schilderte (Abb. 104). Ein fast genrehafter Zug: die Haltung der rechten Hand gegen das Kinn, hat in der Ausführung doch alles Spielerische und Kleinliche verloren; die Gestalt, die in jedem Detail die scharfe Konzentrierung auf einen strategischen Gedanken zu verkünden scheint, ist von prachtvoller Einheit und Geschlossenheit im Umriß, im Ausdruck und in den Beziehungen des Einzelnen zum Ganzen. Der volkstümliche Zug des Standbildes ward dann in den Reliefs des Sockels noch unterstrichen, hier sollte der „alte“

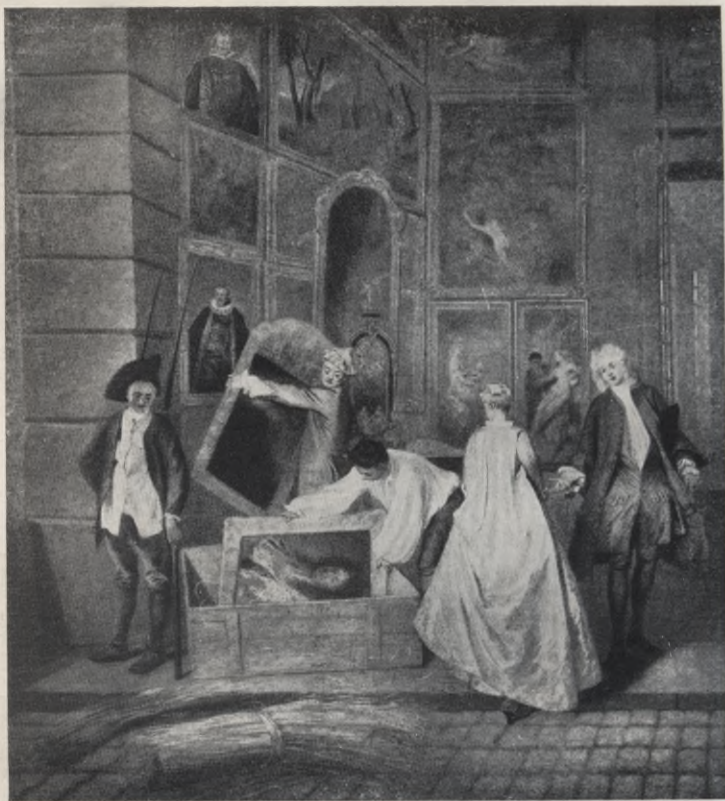


Abb. 105. Das Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint, von Jean Antoine Watteau. (In den Gemächern der Kaiserin im Schloß). Linke Hälfte.

Schilderungen des Gefechts bei Kath. Hengersdorf und der Schlacht auf den Siptitzer Höhen bei Torgau ward Zieten weit greisenhafter eingeführt, als es sich historisch rechtfertigen ließ. Es sollte eben ein Ausgleich geschaffen werden zwischen dem Zieten, der hier in einem kleinen malerisch-plastischen Gebilde auftauchte, und dem andern, der überlebensgroß auf dem Postament sich erhob. Beides mochte im strengsten Sinne des Realismus nicht stimmen,



Abb. 106. Das Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint, von Jean Antoine Watteau. (In den Gemächern der Kaiserin im Schloß). Rechte Hälfte.

und doch ergab beides zusammen ein künstlerisches Spiegelbild der Wahrheit.

Auch die barock-klassische Kolossalfigur des Marmor-Apoll im Tiergarten stammt aus der Zeit des großen Königs; sie hatte ursprünglich in Begleitung einer gleich großen Hermesstatue ihren Posten vor dem Portal des Potsdamer Stadtschlusses; da der König sie aber von seinem Angesicht verbannte, wurde sie auf dem Platz vor dem Brandenburger Tor aufgestellt, der mit

diesem Schmuck gewiß nicht häßlicher aussah als mit dem jetzigen. Im Jahre 1839 wurde der Apollo auch dort wieder entfernt und in die Nähe der Rousseau-Insel versetzt, während der Hermes verschwunden zu sein scheint.

Und wie in der Architektur und der Plastik, so ging es in der zeichnenden Kunst und in der Malerei. Friedrich erwarb für seine Schlösser die berühmte Sammlung von Werken der französischen Rokokomalerei, jene Meisterstücke von Watteau (Abb. 105 u. 106) und Chardin, Lancret und Pater. Doch das Erscheinen dieser Pariser Kunst in Berlin blieb ohne Einwirkung auf den einheimischen Betrieb. Selbst der Franzose *Antoine Pesne* war ja hier schon seit langem halb zum Deutschen, zum Norddeutschen geworden. Er blieb auch unter Friedrich bis zu seinem Tode (1757) das Haupt der Berliner Porträtschule, und die jungen Leute, denen er seine reifen technischen Kenntnisse weitergab, hielten sich noch entschiedener auf dem Boden einer schlichten und naturtreuen Charakteristik. Der größte Bildnismaler aber, der zur Zeit Friedrichs II. in Berlin arbeitete, war kein geringerer als *Anton Graff* aus Dresden, der Wortführer des eindringlichsten und ernsthaftesten Realismus, der, fern von jedem Rokokoarrangement, alle Kraft auf ein malerisches und seelisches Ergründen seiner Modelle legte und schon die psychologische und luministische Konzentration auf den Blick des Auges anwandte, die später, effektvoller, aber nicht eigentlich künstlerischer, Franz Lenbach konsequent durchführte. Ein Schüler Pesnes war auch der von den Berlinern zur Zeit des großen Königs ungemein geschätzte *Christian Bernhard Rode* (1725—97), der, mit einer ungeheuren Leichtigkeit des Erfindens und des Arbeitens ausgestattet, für Kirchen und Palais und Bürgerhäuser zahllose Bilder, Deckengemälde und dekorative Entwürfe aller Art lieferte, als Kupferstecher tätig war und die Bildhauerei mit Vorzeichnungen für ihre Arbeiten versorgte. Kein großer Künstler, aber ein geschickter und handwerklich gut geschulter Dekorateur, dessen Plafondmalereien im Schloß (in den Räumen, die jetzt der kaiserlichen Familie zur Wohnung dienen), im Niederländischen Palais oder im Palais des Grafen Sacken in der Wilhelmstraße (Nr. 73) sich der Architektur klug und bescheiden einfügten.

Auch sonst entwickelte sich unter Friedrich II. eine recht



bedeutende Fähigkeit dekorativer Raumschmückung. Eine gute Probe dafür liefern die Wandgemälde aus dem Prunkraum des ehemaligen Podewilsschen Palais in der Klosterstraße (Nr. 68), die heute in einem Rokokosaal des Märkischen Museums eingelassen sind (Abb. 107). Es sind mit feinem Farbensinn abgestimmte Arrangements im tändelnden Stil der Zeit, Landschaften mit Figuren, die ihren schmückenden Zweck brav erfüllen, wahrscheinlich Arbeiten von *Joh. Karl Wilh. Rosenberg* (1737—1809), einem Vetter des bekannteren Stechers *Joh. Georg Rosenberg* (geb. 1739), dem die Freunde der Berliner Kunst für seine trefflichen Prospekte von den Straßen und Plätzen der Residenz (vgl. Abb. 85, 91, 93, 101) zu großem Dank verpflichtet sind.

Ihren charakteristischen Ausdruck aber gewinnt die Malerei und graphische Kunst des friderizianischen Berlin erst durch *Daniel Chodowiecki*, den Nebenmann Tassaerts und Schadows, der das Preußentum ihrer Skulpturen auf Leinwand und Kupferplatten übertrug. Auch Chodowiecki war kein Sohn der Mark; er stammte aus Danzig, von wo er freilich frühzeitig in die Hauptstadt gekommen war, um hier zu dem vollkommensten Berliner, zu einem der bedeutendsten Führer jener „preußischen Reihe“, zum Vorläufer Franz Krügers und Adolph Menzels zu werden. Auch Chodowiecki steht den französischen Tendenzen der Zeit durchaus fern. Er ist weit eher von der Strömung erfaßt, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von England her zum Kontinent herüberdrang und auf eine Kunst des Lebens und der Wirklichkeit hinzielte. Dem romanischen Rassegeiste der Pariser Malerei tritt hier das germanische Wirklichkeitsgefühl gegenüber, das einstens im 16. Jahrhundert von Dürer und den Renaissancemeistern neben ihm begründet, im 17. Jahrhundert von den Holländern übernommen war, und nun auf einem Umwege über den Kanal nach dem Festland zurückkehrte. Etwas von der ernsten Menschenschilderung des Reynolds und von seinem ruhigen, klar disponierenden Farbensgeschmack lebt auch in Chodowieckis gemalten Bildnissen, die freilich sich von Sir Joshuas majestätischen Porträts ebenso unterscheiden, wie das Berliner Leben jener Zeit vom Getriebe der Weltstadt London. Und was Hogarth in seinen Kupferwerken versuchte: die ganze Welt seiner Landsleute mit ungeschminkter Ehrlichkeit zu konterfeien, ihre Torheiten und Laster eindringlich

darzustellen und auf diesem didaktischen Wege seine Zeitgenossen zu bessern und zu erziehen, das ward ebenso zum Programm des Kupferstechers Chodowiecki, so wenig er sich auch hier mit dem britischen Genie vergleichen konnte. Mit unablässigem und unerschütterlichem Fleiß hat dieser emsige Meister die Stadt und die Menschen geschildert, unter denen er lebte (vgl. Abb. 74, 89, 90), und so auch für die Malerei den Grund gelegt zu jener Berliner Schule des Vormärz, deren kunstgeschichtliche Bedeutung erst die jüngste Zeit erkannt hat. Auch Chodowiecki war vom Rokoko hergekommen, der Pesne-Schüler Rode war sein Meister, aber wie hat er das Konventionelle dieser Richtung überwunden! Er darf sich an bescheidenem Platze zu den Führern des geistigen und künstlerischen Deutschland rechnen, die damals mit und neben Lessing die Schnörkelkunst verjagten. Gerade das, was Goethe von der Jupiterhöhe seines Klassizismus um 1800 an der Berliner Kunst tadelnswert und kleinlich empfand, macht sie uns heute teuer: ihr gesunder und realer Sinn, ihre zuversichtliche Lebenssicherheit, die doch nicht nur am Praktischen, Nützlichen klebte, sondern aus der herben norddeutschen Art ästhetische Prinzipien von neuer Kraft und Geltung gewann.



IX

Der Klassizismus

DER Grundzug der Berliner Kunst erhielt sich auch in der Epoche, die nun das Rokoko ablöste. Was sich schon seit dem Ausgang des Barock angekündigt hatte: die Sehnsucht nach der reinen, unverfälschten Art der Antike, trat jetzt als bestimmende Macht auf. Für Berlin beginnt der Umschwung wiederum mit einem Regierungswechsel. Bei dem ersten künstlerischen Unternehmen Friedrich Wilhelms II.: beim Bau des Marmorpalais am Heiligen See bei Potsdam, suchten sich die neuen Tendenzen sofort durchzusetzen. Der König hatte sich zuerst an Gontard gewandt, aber diese Beziehungen zur friderizianischen Zeit wurden bald abgebrochen, und an Stelle Gontards, der schon 1788 in „Ungnade“ fiel, trat *Johann Gotthard Langhans* (1733—1808), der 1785 nach Berlin gekommen war und hier, durchaus im Gegensatz zu den Architekten, die in den letzten Lebensjahren des großen Königs das Regiment führten, den klassischen Geschmack zu predigen begann. Im Neuen Garten, den er ums Marmorpalais anlegte, schuf er ein rechtes Musterbeispiel der neuen, halb von antiken Ideen geleiteten, halb schon romantischen Gartenkunst jener Jahre. Es ist die Vorromantik des Sturm und Drang, die hier mit dem Klassizismus Hand in Hand geht, wie das wilde Wesen der französischen Revolution sich unmittelbar mit den Gedanken eines neuen Römertums verband. Im Neuen Garten ward eine Küche in Gestalt einer halb in den See versunkenen römischen Tempelruine gebaut, die durch einen unterirdischen Gang mit dem Schlosse in Verbindung stand. Zugleich entsteht der maurische Tempel, jene grottenartige Ruine mit ihren seltsamen Spitzbogenfenstern, und gleich darauf das ganz gotisch gehaltene Lustschlößchen auf der Pfaueninsel. Eine bezeichnende Mischung von Gotik und Klassizismus repräsentiert dann die Turmspitze, mit der Langhans die Marienkirche krönte (vgl. Abb. 4). Aber frei und großartig entfaltet sich der griechische Geschmack, wie er ihn verstand, in dem bedeutenden Bauwerk, das ihm nun für Berlin übertragen wurde: in dem **B r a n d e n b u r g e r T o r** (Abb. 108). Dies Tor im alten „Quarré“ besaß zur Zeit Friedrichs des Großen nur den bescheidenen



Abb. 108. Das Brandenburger Tor, erbaut von C. G. Langhans, 1788—91.

Schmuck, der damals allen Stadtausgängen gegeben wurde: zwei Pfosten mit gequadrerten Putzflächen, durch einfache Reliefs geziert und von einer Vase geschmückt, flankierten den Weg, zu beiden Seiten schlossen sich die niedrigen Häuschen für die Torwachen, den Akzisenbeamten und die Feuerspritze an, die überall zu finden waren (vgl. Abb. 74). Jetzt wird der großen Hauptstraße ein prunkvoller Abschluß verliehen, und Langhans gab mit dem neuen Tor, das er von 1788—91 erbaute, der Stadt den schönsten Schmuck, den sie seit Schlüter erhalten hatte. In dem Kupferwerke von Stuart und Revett über die Altertümer von Athen, das 1762 erschienen war und in Deutschland weite Verbreitung fand, hatte er eine Abbildung der Propyläen gesehen, und die mächtig gewordene Zeitströmung, die von Winckelmanns und Lessings Gedanken beherrscht war, gab ihm den Plan ein, die Motive des Prachttores, das einst zur Akropolis geführt hatte, für die märkische Hauptstadt zu verwerten. Und doch ward es eine ganz originelle

Schöpfung, durchaus nicht nur Nachahmung, von großem Geschmack in der Ordnung der Baumassen, in der Abmessung ihrer Größenverhältnisse und in ihrer Abstimmung zu den Gebäuden des viereckigen Platzes. Ein Tor sollte es sein, nicht ein Triumphbogen, sondern ein Stadtausgang, der hier in den Empfangssaal des Pariser Platzes, dort in die Parkfreiheit des Tiergartens führte. Diese Geschlossenheit des Quarrés lag von vornherein in Langhans' Plan, und es hieße seine Schöpfung zerstören, wenn man das Brandenburger Tor „freilegen“ und so die Westwand des Platzes zerreißen würde. So rein und echt, wie man damals meinte, war freilich die Durchführung des griechischen Stils hier durchaus nicht gelungen. Die dorischen Säulen erhoben sich nicht wie Pfeiler aus dem Boden, sondern standen nach ionischer Art auf Basen, und ihr Gebälk trug nicht, wie es der Stil des Ganzen verlangt hätte, einen hellenischen Giebel, sondern eine römische Attika, die genau genommen viel zu wuchtig auf dem Unterbau ruht, aber trotzdem den edlen, festlichen und stolzen Gesamteindruck des Werkes nicht stört. Und wundervoll krönte das Ganze die in Kupfer getriebene Quadriga der Siegesgöttin, die *Shadow*, vom Geiste des Baumeisters mitgerissen, in den ernstesten Formen des antikisierenden Geschmacks modellierte. Griechentum auf märkischem Boden! Doch wenn wir genauer hinsehen, so ward auch dies hellenische Prunktor seltsam bezwungen von dem berlinischen Geist, der schon mit der Spätrenaissance Italiens und mit dem Rokokoübermut Frankreichs fertig geworden war. Alle diese alten Bauwerke Berlins stehen trotz der Verschiedenheit ihrer Stilsprachen nicht wie Fremdlinge nebeneinander, sondern eher wie Angehörige eines tüchtigen Geschlechts aus mehreren sich folgenden Generationen, die wohl alle als Kinder ihrer Zeit gelten wollen, doch ohne die große Familienähnlichkeit zu verlieren, die sie verbindet. Auch das Brandenburger Tor hat nicht den kühlen und dogmatischen Hellenismus, den die Graekomanie in vielen Städten eingeführt hat. Es bleibt, wie einst das Zeughaus und das Schloß, bestimmt von jenem gehaltenen, herben, bescheidenen norddeutschen Wesen, das die letzte Essenz des Preußentums darstellt. Seine Säulen haben etwas eigentümlich Regelrechtes, Strammes, vielleicht darf man sagen: etwas Grenadierhaftes, von dem die ähnlichen Schöpfungen der Epoche an andern Orten nichts wissen. In Einem aber bleiben



Abb. 109. Die Herkulesbrücke um 1850.

jene Stadtkünstler des beginnenden 19. wie des 18. Jahrhunderts von den Romanen nicht unbelehrt: sie verstanden es, Plätze anzulegen, oder vielmehr sie nicht durch „Anlagen“ allzu anspruchsvoll und vordringlich um ihre Wirkung zu bringen. Sie wußten, daß ein freier Platz im Häusergewirr der Stadt eben durch seine Fläche zu wirken hat; dadurch, daß er das Auge, dessen Blick allzu lange in vertikale Richtung gezwungen ward, nun zum wirklichen Kontrast und zur Erholung sich horizontal ergehen läßt. Dort ist alles verbaut, hier ist Luft und Licht, und der Eindruck der Fläche soll nicht zerstört werden durch Büsche und kostbare Gartenanlagen, die ihn zerschneiden und aufheben. Das hatte man von den Italienern und Franzosen gelernt. So war der Opernplatz und der Gendarmenmarkt behandelt worden, deren Umrisse höchstens durch gepflanzte Baumreihen betont und dadurch klarer herausgearbeitet wurden. So geschah es auch beim Pariser Platz, dem sich übrigens auch das 19. Jahrhundert in seinem überifrigen Unverstand gnädiger erwies als jenen andern, weil hier



110. Die Mohrenkolonnade, erbaut 1789 von C. G. Langhans. Nach K. W. Gropius.

die Zwecke des offiziellen Empfangssalons der Stadt eine allzu liebevolle Bepflanzung verboten.

Wie beim Brandenburger Tor finden wir Langhans und Schadow gemeinsam an der Arbeit bei der *Herkulesbrücke*, die den Königsgraben kurz vor seiner Mündung über die Spree schmückte (Abb. 109). Auch hier verdankte Langhans die Anregung zu dem architektonischen Entwurfe einem der zahlreichen Vorbilder, die er auf langen Studienreisen in sich aufgenommen und in sein Skizzenbuch notiert hatte: eine Zeichnung des Piranesi führte ihm bei dem malerischen Brückenbogen und der Anordnung des plastischen Beiwerks die Feder. Aus dichtem Gebüsch erhob sich die schmucke Anlage, die fast zu schön war für einen ausgedienten Festungsgraben. Die dramatischen beiden Gruppen des kämpfenden Herkules, die in Schadows Atelier entstanden, verstärkten den stattlichen Eindruck, den man noch heute nachprüfen kann, da die Skulpturen, nach dem Verschwinden der alten Brücke im Zentrum Berlins, den neuen Übergang über den Landwehrkanal im Westen am Lützowplatz zieren.

Was Langhans' Art bei diesen Schöpfungen, und ebenso bei



Abb. 111. Das ehemalige Oranienburger Tor, erbaut von Gontard 1788.

den neuen Kolonnaden in der Mohrenstraße (Abb. 110) bestimmt: eine zu einfachem und großem Ausdruck strebende, aber noch mehr gefühlsmäßig gefaßte als wissenschaftlich begründete Antike, ist für das Berlin vom Ende des 18. Jahrhunderts überhaupt charakteristisch. Eine ganze Gruppe von Künstlern tritt auf, die sich in eigenartiger Weise um das neue Ideal einer reinen, hoheitsvollen Monumentalität bemüht und die spielerische Anmut der voraufgegangenen Epoche, die zur Grimasse zu werden drohte, zu überwinden sucht. Neben Langhans stand vor allem noch der Gontardschüler *G. Chr. Unger*, der jetzt die Vordergebäude des Schlosses Monbijou (1789/90) errichtete und vielfach für die königlichen Immediatbauten herangezogen wurde, die Friedrich Wilhelm II. nach dem Vorbilde Friedrichs des Großen für Beamte und Bürger herstellen ließ, um die „Embellirung“ der Stadt systematisch zu betreiben. Das meiste, was Unger in solchem Auftrage schuf, ist allerdings heute verschwunden; nur wenig steht noch, wie etwa das inzwischen freilich auch vielfach umgebaute Haus Unter den Linden

Nr. 21. Ebenso ist nur wenig von dem erhalten, was *W. Titel*, gleichfalls „Oberhofbaurat“, für die Verschönerung Berlins leistete. Doch gibt wenigstens der ansehnliche Bau Behrenstraße Nr. 41, der heute mit zur Königlichen Bibliothek gehört, und dessen ausgesprochener Zweck es war, der Markgrafenstraße als stattlicher Abschluß zu dienen, mehr noch das schöne Gebäude des Kaiserlichen Militärkabinetts (Behrenstraße Nr. 66), damals als Haus für die Witwe des Staatsministers von Massow erbaut, Kunde von der feinen und sicheren Kunst dieses Architekten, während das gleichfalls von ihm erbaute Haus des Geh. Sekretärs Schmidt, das jetzt zur Wohnung des Berliner Kommandanten dient (gegenüber dem Zeughause), die Gestaltung des Titelschen Urbaus nicht mehr erkennen läßt. Selbst *Gontards* Tätigkeit ragt doch noch in diese Periode hinein. Von ihm stammte das Oranienburger Tor (Abb. III), das in dem Hamburger und Rosenthaler Tor von *Unger* zwei Kameraden erhielt. Auch diese Torgebäude aber, die alle ungefähr gleichzeitig mit dem Brandenburger Tor entstanden, sind verschwunden; man hat sie in den Jahren 1867 und 1868 einfach abgerissen, obwohl gerade den an monumentalen Bauten und vor allem an wertvolleren Denkmälern der Vergangenheit armen Stadtgegenden, in denen sich das Rosenthaler und Oranienburger Tor erhoben, diese hübschen Anlagen sehr zugute gekommen wären.

Eine jüngere Architektengeneration trat alsbald ergänzend neben diese ältere. Das bedeutendste Gebäude nach dem Brandenburger Tor: die alte Münze von *Joh. Heinr. Gentz* (Abb. 112), auf dem Platze des 1794 abgebrannten Werderschen Rathauses (vgl. Abb. 35), gibt den Beweis dafür. *Gentz* (1766—1811), ein Bruder des bekannten Schriftstellers, neben Schinkel und Fontane einer der berühmten Söhne der märkischen Friedrichsresidenz Neu-Ruppin, hatte hier ein Musterbeispiel jenes vorschinkelschen Berliner Klassizismus gegeben. Das Haus mit seiner schönen und klaren Anordnung der Baumassen, mit der stolzen Einfachheit seiner Fassade, die sehr geschickt schon durch freie Flächen zu wirken suchte, mit den halbkreisförmigen, an die Linien römischer Wasserleitungen erinnernden Fenstern des Untergeschosses, mit der ernsten Portaleinfassung, die fast an antike Grabmonumente mahnte, mit den Sphinxen an den Treppenwangen des Innern, mit dem schweren,



Abb. 112. Die Alte Münze, erbaut von J. H. Gents 1798—1800, abgebrochen 1886.

ausdrucksvollen Gebälk des Giebels, hätte nimmermehr den Untergang verdient. Und es ist ein geringer Trost, daß man im Jahre 1886, als es fiel, wenigstens den feinen Relieffries, der in halber Höhe angebracht war, und in dem die Arbeit des Münzprägens in einer reizvollen Kette plastischer Gruppen dargestellt ist, rettete, um ihn an dem neuen Münzgebäude anzubringen, das Stüler nun in der Unterwasserstraße baute. Auch zu diesem Fries hatten Schadow und seine Schüler die Modelle geliefert; der Entwurf aber stammte von einer der interessantesten Persönlichkeiten, die in jener Epoche in die Entwicklung der Berliner Kunst eingriffen: von *Friedrich Gilly*. Wie ein Meteor ist dieser Mann am Himmel der preußischen Hauptstadt aufgestiegen und verschwunden; sein Leben umfaßt nur neunundzwanzig Jahre (1771—1800), und doch ist sein Einfluß nicht leicht zu hoch einzuschätzen. In Gilly verkörpert sich zuerst die leidenschaftliche Begeisterung für die absolute, mit keinem Nebenelement vermischte Wiederaufnahme der klassischen Kunst, die durch vollendete Werke zu predigen dem Künstler selbst nicht vergönnt war, für die er



Abb. 113. Das Mausoleum im Charlottenburger Schloßpark, erbaut von J. H. Gentz.

aber im persönlichen Verkehr und durch seine genialen Skizzen und Entwürfe, von denen die Technische Hochschule zu Charlottenburg ganze Bände aufbewahrt, unermüdlich Anhänger warb. Er hat auf seine Zeitgenossen anfeuernd und klärend gewirkt, und auch Gentz mag von ihm die entscheidenden Anregungen empfangen haben. Darauf deutet die stimmungsvolle Schlichtheit des Tempelmausoleums für die Königin Luise im Charlottenburger Schloßpark (Abb. 113), dessen Bau bald nach dem Tode der Königin 1810 in Angriff genommen wurde, oder Gentz' gelungener Anbau am Prinzessinnen - Palais, der dann durch



Abb. 114. Auswärtiges Amt, Wilhelmstraße 76.

einen Bogenübergang mit dem Kronprinzlichen Palais verbunden wurde. Zugleich waren *Joh. Chrn. Genelli*, ein Oheim des Malers, und der damals als glorreicher Erneuerer der deutschen Kunst überlaut gepriesene *Asmus Jak. Carstens* als Priester des neuen Geschmacks in Berlin tätig. Beide sind bei den Umgestaltungen beteiligt gewesen, die auch die Zimmer der königlichen Familie im Schlosse nach den modernen Prinzipien erfuhren,



Abb. 115. Schloß Bellevue.

wo Carstens bei seinem kurzen Aufenthalt in der Hauptstadt ein Schlafgemach neben dem kleinen Marmorsaal mit Grisaillebildern ausmalte, die inzwischen ebenso verschwunden sind wie seine Arbeiten in einem Saal des früher Blücherschen Palais (am Pariser Platz Nr. 2).

Die Fassaden jener Jahre sind deutlich erkennbar an ihrer wohl erwogenen und einfachen Gliederung durch Pilaster und Säulenstellungen, an ihren antikisierenden dreieckigen Giebeln, an der reicheren Ausgestaltung der Fenstergruppen in den Mittel- und Eckrisaliten, bei denen besonders gern ein durch mehrere Stockwerke durchgeführtes, von einer Bogenlinie abgeschlossenes Fenstersystem angewandt wird, vor allem aber an dem charakteristischen schmückenden Detail, an den Kassettenfeldern, den langgezogenen Mäander- und Akanthusfriesen, den Rosetten, Schlangenstäben, Füllhörnern und andern Motiven aus dem Arsenal des antiken Formenschatzes, dem auch das Stabwerk der Treppengeländer und Laternengestelle vor dem Portal entstammt. Bemerkenswert ist dabei, daß das Dach meist, durchaus unklassisch, seine alte Zopfform beibehält. Ein gutes Beispiel liefert das heute dem Auswärtigen Amt dienende Haus (Wilhelmstr. 76), das der russische Gesandte von Alopeus aus einem älteren Gebäude zu Anfang des 19. Jahrhunderts umbauen ließ (Abb. 114). Mit weniger Geschmack gibt auch Schloß Bellevue (Abb. 115), das



Abb. 116. Das neue Schauspielhaus, erbaut von C. G. Langhans 1801–02.
Gezeichnet von L. Serrurier, gestochen von P. Haas.

sich Prinz Ferdinand von Preußen, der jüngste Bruder Friedrichs des Großen, 1785 an Stelle der alten Knobelsdorffschen Meierei errichten und von einem romantischen Park umziehen ließ, vom Charakter dieser Architektur Kunde. Die bezeichneten Details der älteren Bauart und ihrer Schmuckelemente, vor allem die mit Skulpturen geschmückten Balustraden und Attiken und die unruhigere Gestaltung der Fronten, treten mehr und mehr zurück. Alles wird geschlossener, ruhiger, würdiger, fast könnte man sagen trauriger, und gewiß ist der Ernst der Zeit auf diese Wandlung des Geschmacks nicht ohne Einfluß geblieben. In diesem ernsten Stil baute Langhans auch sein Deutsches Nationaltheater auf dem Gendarmenmarkt (1801/2; Abb. 116) an Stelle des kleinen französischen Komödienhauses, das Friedrich der Große dort durch Boumann d. Ä. (1774) hatte errichten lassen. Den Bau des Charlottenburger Schloßtheaters am Ende des Orangeriegebäudes (1788–91; Abb. 117) hielt Langhans dagegen leichter und schuf damit einen gern angewandten Villentypus (Abb. 118). Die architektonischen Formen werden nun allenthalben zur Hauptsache, die

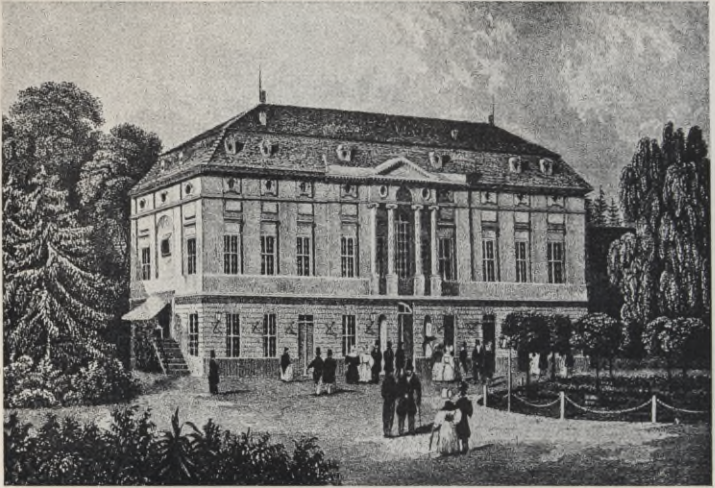


Abb. 117. Königliches Schauspielhaus in Charlottenburg, erbaut von C. G. Langhans 1788–91 nach P. L. Lütke.

Plastik ordnet sich ihnen willig unter, und ihre immer wiederkehrenden Motive sind jetzt nicht mehr die freistehenden Statuen und Gruppen von belebtem Umriß, sondern die Relieffriese über den Portalen und zwischen den Fensterreihen, die oft figurliche Darstellungen enthalten, öfter sich mit Ranken und Füllhörnern von klassischer Einfachheit, nicht selten auch von klassizistischer Steifheit begnügen. Beispiele für diesen Dekorationsstil geben etwa das Haus der Habelschen Weinhandlung Unter den Linden (Nr. 27) mit seinem charakteristischen Fries aus Vasen, Masken und Weinlaub (1800) oder das Haus Dorotheenstraße Nr. 5 (Abb. 119).

Energischer noch gehen die neuen Stilprinzipien im Innern der Häuser vor. Man liebt nun auch hier die einfachen Pilaster, die freien Wandflächen, die strengen Reliefschmuckstücke, und wenn das Barock in starken Farben und prunkvollen Vergoldungen geschwelgt, wenn das Rokoko diese koloristischen Kühnheiten gedämpft und abgeblaßt hatte, so wird jetzt Farblosigkeit Trumpf, da man das Weiß der klassischen Marmorwerke als die nobelste Farbe empfindet, neben dem höchstens noch das Schwarz und Rot



Abb. 118. Ifflands Gartenhaus im Tiergarten. (Nach einer Zeichnung von F. W. Delkeskamp, gestochen von J. B. Hössel).

der pompejanischen Wandmalereien zugelassen wird. Eine besondere Vorliebe hat man für runde oder ovale Räume, wie sie Langhans im Schlosse einführt (in dem vorher genannten kleinen Marmorsaal), wie man sie in Monbijou und in besonders schöner Ausführung im *Niederländischen Palais* findet, das Friedrich Wilhelm II. für den Grafen und die Gräfin von der Mark, die Kinder seiner geliebten Gräfin Lichtenau, freigebig und großartig einrichten ließ. Gontard gestaltete in Verbindung mit *Friedrich Wilhelm v. Erdmannsdorf* für Friedrich Wilhelm II. die Königskammern im Schlosse, im ersten Stockwerk nach dem Lustgarten zu, nach den gleichen Gesetzen neu ein. Auch Schadow tritt hier als Mitarbeiter auf; die Reliefs im Parolesaal der Königskammern, die unsere Abbildung 72 zeigt, geben ein Beispiel dafür.

Schadows ganze Kunst präsentiert sich überhaupt als ein rechtes Spiegelbild jener Übergangsepoche. In ihr treffen sich die Nachklänge des Rokoko, die in seiner entzückenden Gruppe der beiden Prinzessinnen (Abb. 120) am deutlichsten fühlbar wer-

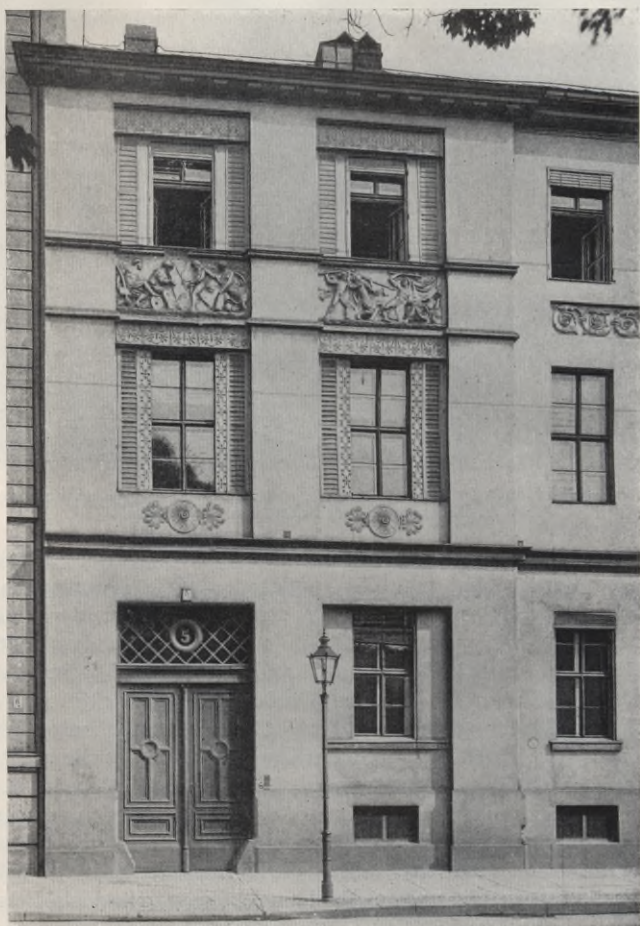


Abb. 119. Dorotheenstraße 5. Erbaut für den Generalchirurgen Goercke zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Mit Reliefschmuck: Kampfszenen, Pflege Verwundeter, Opfer an Hygieia.



Abb. 120. Gruppe der Königin Luise als Kronprinzessin und ihrer Schwester, von G. Schadow. (Marmor, im Schloß; Abguß in der Nationalgalerie).

den, die nebenhergehenden preußisch-realistischen Tendenzen des Berlinerturns, für die seine Feldherrenstatuen gewichtiges Zeugnis ablegen, und der aufsteigende klassizistische Geschmack. In seinen Arbeiten für das Schloß, besonders aber in seinem herrlichen Grabdenkmal für den jungen Grafen von der Mark in der Dorotheenstädtischen Kirche (Abb. 121), auch in dem Reliefschmuck seines Hauses, in dem er wie ein milder Fürst der Berliner Kunst residierte (in der nach ihm benannten Schadow-Straße Nr. 1011), hat er deutlich genug gezeigt, wie stark ihn die Zeitströmung mitgerissen hat, ohne daß er sich doch je einem toten Ideal mit Haut und Haaren verschrieb.

Ein großer Gedanke aber, der um die Wende des Jahrhunderts lebendig ward und die Berliner Kunst am lebhaftesten beschäftigte und ergriff, vereinigte alle diese Persönlichkeiten zu einem friedlichen Wettbewerb. Es galt die Aufgabe, dem großen König ein Denkmal zu setzen. Schon zu Lebzeiten Friedrichs war dieser Plan aufgetaucht, aber vom König selbst alsbald zum Schweigen gebracht worden. Jetzt erwacht er aufs neue, und jeder bringt seinen Vorschlag heran. Schadow liefert Entwürfe

für eine plastische Lösung der Aufgabe: eine Reiterstatue des Königs, von einer Siegesgöttin geführt, sollte sich auf einem marmornen Säulenunterbau erheben, der im Innern um eine Figur der Borussia mehrere allegorische Gestalten vereinigte. Carstens entwirft eine Skizze. Langhans schlägt eine von dorischen Säulen getragene Kuppel vor, unter der die Statue thronen soll. Genelli stimmt, ganz im klassischen Sinne, für eine Trajans-Säule, die die Figur des Königs tragen, und um deren Schaft sich ein friesartiger Streifen mit Reliefdarstellungen der Taten Friedrichs hinaufwinden soll. *Gillys* Plan aber, der uns in einem Aquarell von seiner Hand erhalten ist (Abb. 122), ist der großartigste: er will auf dem „Achteck“, dem späteren Leipziger Platz, eine imposante architektonische Anlage errichten. Säulenhallen sollen die Stadtmauer verdecken und das Leipziger Tor umrahmen. Dem Stadtausgang gegenüber soll sich auf gewaltigem Unterbau ein dorischer Tempel mit wuchtig tragenden Säulen erheben, von ernsten Obelisksen umstellt, und im Innern endlich das Standbild des großen Königs über dem Grabgewölbe, zu dem Freitreppen hinunterführen, den Besucher zu Schauern der Verehrung zwingen.

Diese Zeichnung war es, die einen Neu-Ruppiner Gymnasiasten, den jungen *Karl Friedrich Schinkel*, zur Begeisterung hinriß und das Ziel seiner früh erwachten künstlerischen Sehnsucht erkennen ließ. Ein Besuch auf der Berliner Ausstellung von 1797, in der der Entwurf erschien, ward für den Sechzehnjährigen die Entscheidung seines Lebens. Er verläßt das Gymnasium und wird in Berlin ein Schüler *Gillys*, der nach seinem frühen Tode den Zeitgenossen in *Schinkel* fortzuleben schien. Dem Vorbereiter der neuen Kunst war hier der Erfüller gefolgt. Aus dem Wust der antiken Vorbilder, die man bisher wahl- und kritiklos durcheinander warf, hatte sich das höchste Ideal: das Griechentum der perikleischen Zeit, losgelöst. Das Römertum schon erschien als Verwilderung; nur der unverfälschte hellenische Geschmack durfte als Muster gelten. Und wie *Gilly*, so erfüllte sich auch *Schinkel* ganz und gar mit dem Gedanken, die gesamte Kultur der griechischen Welt in die neue Zeit hinüber zu retten. Nicht ein Baustil neben oder nach anderen ward ihm dieser Geschmack, — seine ganze Persönlichkeit suchte sich mit den Grundtendenzen ihrer reinen Idealität zu durchdringen. Darum blieb *Schinkel* später auch nicht bei seiner



Abb. 121. Grabdenkmal des Grafen von der Mark in der Dorotheenstädtischen Kirche, von Schadow.

Tätigkeit als Baumeister stehen, sondern, fast im Sinne der jüngsten Bewegung unserer Zeit, wollte er das ganze Leben seiner Epoche aus künstlerischem Geist heraus reformieren. So entstanden seine Schriften, in denen er streng und unerbittlich die Unterwerfung aller künstlerischen Arbeit in ihrem Gesamtumfang unter das klassische Ideal verlangte. So entstanden seine Lehren, die dem großen Problem dienen sollten, die „Phantasie sittlich schön zu bilden“. So vor allem auch die reiche Zahl seiner Musterzeichnungen für Maler, Stukkateure, für die Herstellung gewirkter Teppiche, für Möbel und Gerätschaften aller Art, mit denen er die Handwerker seiner Zeit mit sich reißen wollte, freilich ohne in jener Epoche der schlimmen Trennung von Kunst und Handwerk auf die Traditionen und die Fähigkeiten des norddeutschen Kunstgewerbes genügend Rücksicht zu nehmen. Doch wenn es gleich Schinkel versagt blieb, durch diese Bemühungen die Erfolge zu erringen, die er so heiß ersehnte: durch sie erst ist er uns die große künstlerische Persönlichkeit geworden, deren Wert nicht in ihren Einzelwerken, sondern in der harmonischen Geschlossenheit ihres ganzen Wesens beruht. Der Abglanz dieser hohen Harmonie, die in ihm lebte, ist es, der seinen Schöpfungen ihre Bedeutung und die Macht ihrer Wirkung verleiht, und es ist kein Wunder, daß seine Nachfolger und Nachtreter, die ohne seinen Geist nur seine Formen sich aneigneten, so leicht in Kälte und Schablone hinabglitten.

Früh hat Schinkel als Erbe Gillys seine praktische Tätigkeit in Berlin begonnen. Die Privatbauten, an denen er sein Können zuerst zeigte, halten sich durchaus im Stil seines Meisters. Eine Unterbrechung brachte die Reise nach Italien, die er 1803 begann. Und diese Reise zeitigte ein merkwürdiges Ergebnis. Auf seinen Fahrten hatte Schinkel nicht nur die klassischen Muster Aug in Auge studiert, er hatte auch bedeutende Denkmäler *g o t i s c h e r* Kunst kennen gelernt, wie die Stephanskirche in Wien und den Dom zu Mailand, und der Eindruck, den diese Bauwerke auf ihn machten, wirkte noch nach, als er, über Paris, 1806 nach Berlin zurückkehrte. Die romantische Strömung war auch vorher schon mit der klassizistischen Hand in Hand gegangen. Wie in Goethes Jugend die Begeisterung für die Gotik und die Erkenntnis der griechischen Schönheit sich früh begegnen, wie um 1800 in der

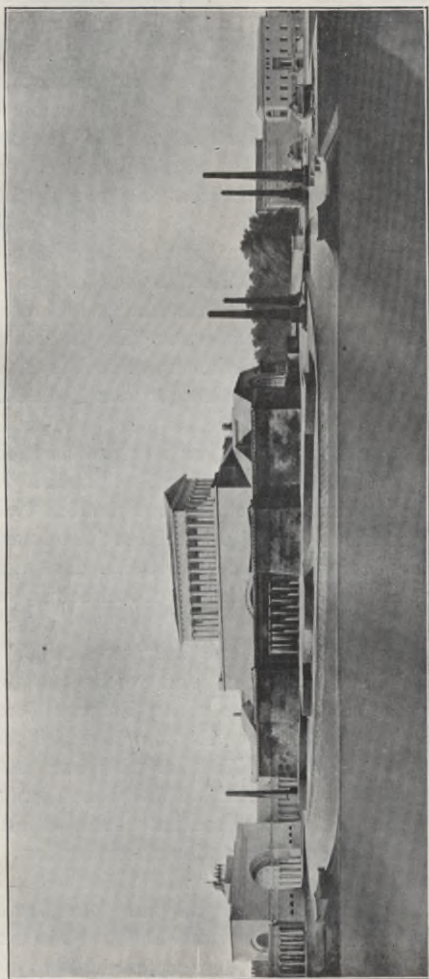


Abb. 122. Gilly. Entwurf zum Grabdenkmal Friedrichs des Großen.

deutschen Dichtung neben den Weimarnern Dioskuren die Jenenser Romantiker mit ihren ganz anders gearteten Idealen stehen, so hatten auch die mittelalterlichen Bauformen nie aufgehört, sich zwischen die antiken Vorbilder zu drängen. Selbst Gilly, der sich sogar für die Ruine der Marienburg lebhaft interessierte, hatte im Park von Bellevue ein kleines Bauwerk mit Staffelgiebel und Maßwerk in den Fenstern angelegt. Langhans hatte, wie wir sahen, gleich nach dem Brandenburger Tor die Turmspitze der Marienkirche in ihrer eigentümlichen Gotik entworfen. Auch Schinkel ward von dieser Strömung berührt. Und als er nun in den Zeiten der Kriege und der Not in Berlin nicht viel Boden für eine ausgedehnte Bautätigkeit fand, lebte sich sein Schaffensdrang in eigentümlichen gotischen Phantasien aus. Er zeichnete und malte schöne Landschaften mit Städtebildern, aus denen sich großartige mittelalterliche Palast- und Domgebilde erhoben. Für das Grabdenkmal der Königin Luise entwarf er 1810 eine gotische Halle, die freilich hinter Gents' dorischem Tempel zurückstehen mußte, und eine gewaltige gotische Kathedrale sollte nach Schinkels Meinung das ernste Berliner Siegesdenkmal nach den Freiheitskriegen bilden. Der Plan nahm schon greifbare Gestalt an. Friedrich Wilhelm III. wollte das hochragende neue Gotteshaus auf den Spittelmarkt setzen, als point de vue der Leipzigerstraße, an Stelle der unansehnlich gewordenen alten Gertraudtenkapelle. Schinkel selbst, dem Gillys Friedrichsplan noch vorschweben mochte, dachte an den Leipziger Platz. Auf mächtigen abgetrepten Terrassen sollte sich hier eine kolossale Kirche erheben, eine von reichem Maßwerk geschmückte Fensterrose sollte sie zieren, ein Erzengel Michael, der den Satan durchbohrt, das glorreiche Ergebnis des heiligen Krieges versinnbildlichen. Als die größte Kirche Berlins war dieses christliche Monument gedacht, zu dem alle Künste und kunstgewerblichen Kräfte herangezogen werden sollten, um in einem Gesamtkunstwerk das Wiederaufleben der Nation zu verkünden. Von alledem blieb nicht viel übrig. Als Denkmal der Freiheitskriege ward nur die gotische Pyramide in Eisenguß auf dem Kreuzberg errichtet. Und das Projekt eines monumentalen gotischen Gotteshauses schrumpfte zusammen zu dem späteren Plan der neuen Werderschen Kirche, die Schinkel 1825—28 in mittelalterlichen Formen und in Backsteinmaterial erbaute.

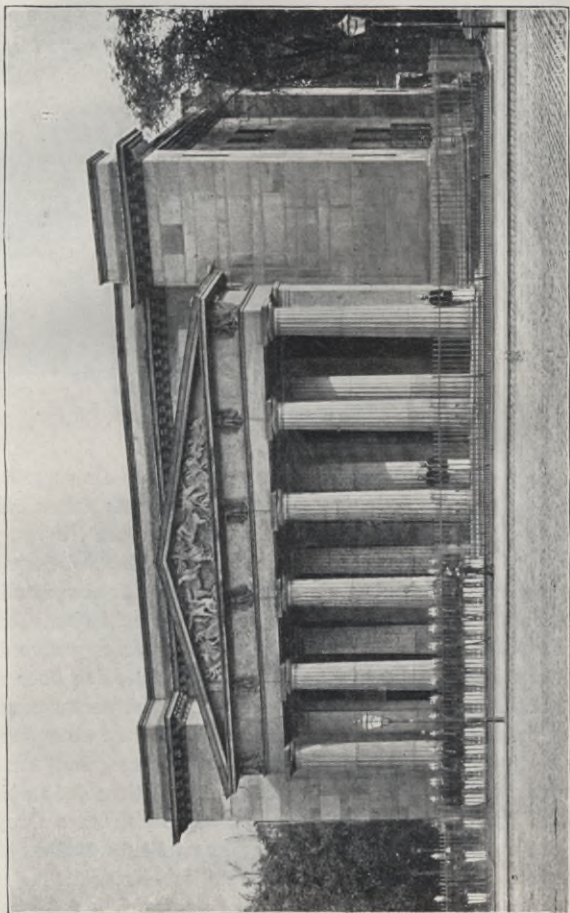


Abb. 123. Die Neue Wache, von Schinkel, erbaut 1816—18.



Abb. 124. Parade auf dem Opernplatz 1829, von Franz Krüger.
(St. Petersburg, Winterpalais).

Dann aber erfolgte die Rückkehr zur Antike, als es galt, die Hauptstadt des geretteten Landes mit dem Schmuck neuer öffentlicher Gebäude zu versehen. Die neue Wache am Eingang der Linden zeigt, wie Schinkel dabei seinen künstlerischen Überzeugungen folgte, und wie er doch den rechten Ausdruck für die preußische Residenz fand (Abb. 123). Er entwarf einen griechischen Tempel mit dorischen Säulen und klassischem Giebel, aber er verband damit ein quadratisches, kastellartiges Hintergebäude, das über seine soldatische Bestimmung keinen Zweifel ließ. Die vier vorspringenden Ecken nahmen den Charakter von wuchtigen Türmen einer kleinen Festung an, und doch gelang es, das Gedrungene und Finstere dieser Bauteile mit der heiteren Festlichkeit der Stirnseite zu einem organischen Ganzen zu verschmelzen. Giebelreliefs, deren Gruppen Kampf und Sieg, Flucht und Wehklage darstellen, vereinen dann noch einmal die beiden Elemente des Preußisch-Kriegerischen und des Antikisierenden. Das ganze Gebäude, vortrefflich abgemessen für den Platz, dem es zugedacht war, wirkte, zumal nachdem es von Rauchs Statuen Scharnhorsts und Bülows flankiert war, gegen den Fond der hohen Kastanien des Hintergrundes ganz vortrefflich,

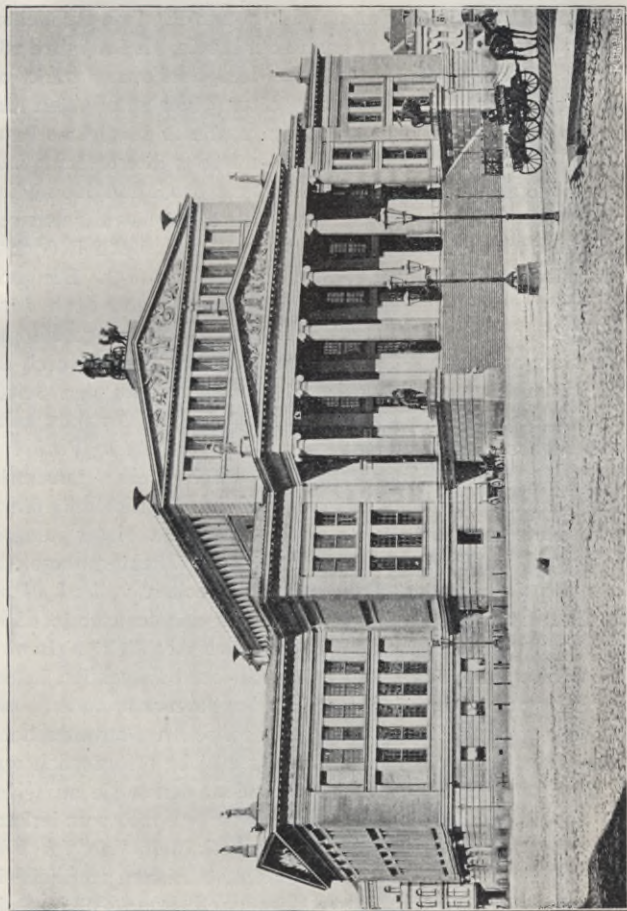


Abb. 125. Das Schauspielhaus, erbaut von Schinkel 1819–21.

und wir verstehen die Maler des damaligen Berlin, wenn sie immer wieder die neue Wache zum Mittelpunkt sauberer Straßenveduten machten (Abb. 124). Sie mochte den Hauptstädtern nach den Freiheitskriegen recht als ein Denkmal des neuen Preußen erscheinen.

Eine größere Aufgabe aber harrte Schinkels, als im Jahre 1816 Langhans' S c h a u s p i e l h a u s auf dem Gendarmenmarkt abbrannte. Er hatte sich bei der Neugestaltung hier zum ersten Male als ein Meister in der Kunst zu bewähren, die er so virtuos handhabte: der Kunst des Umbauens, des Benutzens älterer Bauglieder zu neuen Schöpfungen. Die Grundmauern des alten Komödienhauses mußten mitverwertet werden, und es ist bewundernswert, wie Schinkel darauf seinen Plan gründete, der schließlich doch zu einem durchaus selbständigen Werke führte (Abb. 125). Die ganze Anlage, die aus mehreren Einzelgliedern besteht und doch durch das Hauptgesims vortrefflich zu einer Einheit zusammengeschlossen wird, das stolz aufragende Mittelgeschoß, dessen Giebel durch den der niedrigeren Säulenhalle vorbereitet wird und an den Seitenfronten in kleinerem Maßstabe wiederkehrt, der Portikus selbst mit seinen sechs ionischen Säulen, zu dem die breite Freitreppe heranführt, die schöne Anordnung der durch Pfeiler getrennten Fenster — das alles umschwebt eine freudige Festlichkeit, die zu würdigem Genießen ladet. Und doch umschließt dieser neugriechische Tempel im Innern eine so praktische Theateranlage, daß das Haus ein Jahrhundert lang seinen Zwecken vollauf dienen konnte. Bei diesem freistehenden Bühnengebäude konnte nichts verborgen und versteckt werden, konnte der Architekt sich nicht durch plötzliche Übergänge vom Schmuck- zum Zweckbau helfen. Alles bot sich dem Auge dar, und das Problem war zudem, eine horizontale Lagerung der Bauteile, die zwischen Gontards hochstrebenden Türmen der Kontrastwirkung zuliebe erforderlich war, mit den Zwecken des Theaters zu verbinden, denen sie zu widersprechen schien. Alle diese Aufgaben wurden mit wunderbarer Sicherheit gelöst. Und der plastische Schmuck, den *Friedrich Tieck* für das neue Haus schuf, fügte sich Schinkels Plänen trefflich ein, der Apoll auf dem Greifenwagen, der nach *Rauchs* Skizze das Ganze feierlich krönte, gab ihm einen klingenden Abschluß. Es war Schinkel nicht beschieden, das Haus in echtem Steinmaterial ausgeführt zu sehen, wie wir es nun seit fünfzehn Jahren kennen.

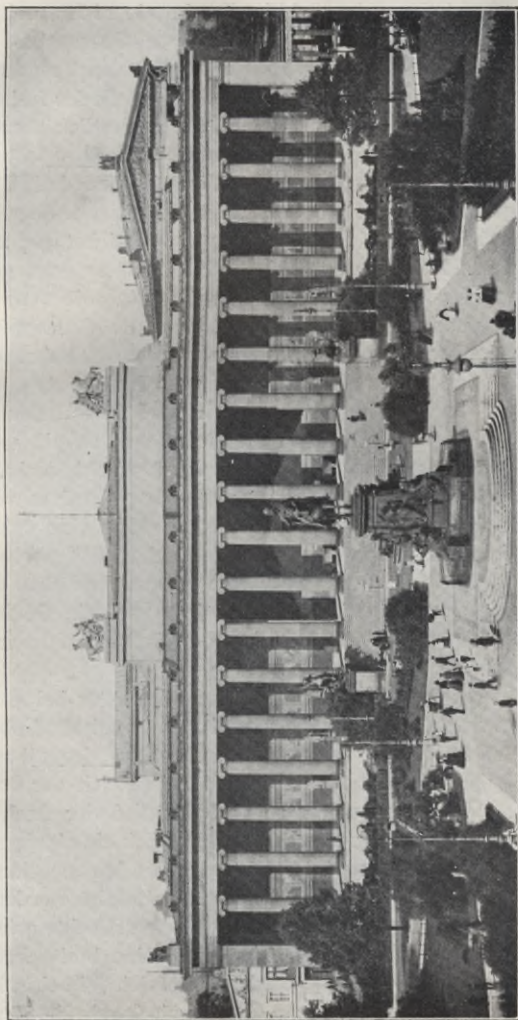


Abb. 126. Das Alte Museum, erbaut von Schinkel 1824-28.

Dafür hat er wenigstens die Beeinträchtigung des Fassadenanblicks durch die Aufstellung des Schiller-Denkmals nicht mehr erlebt. Schinkel selbst hatte empfohlen, zwei Statuen, Goethe und Schiller, so aufzustellen, daß sie rechts und links vor den Treppenwangen ihren Platz erhielten; denn er wollte den Eindruck des freien Weges zu den breiten Stufen nicht verwirren, die so festlich zum Eintritt ins Innere laden. Solche Rücksichten blieben dem späteren Geschlecht leider unbekannt, das mit Vorliebe den freien Anblick monumentaler Fronten durch Skulpturen unterbrach. So geschah es auch mit dem Bismarck-Monument vor dem Reichstage; so erging es dem Alten Museum, der Universität, wird es dem geplanten neuen Opernhause auf dem Kroll'schen Terrain mit dem Moltke-Denkmal ergehen. Die Innenausstattung des Schauspielhauses entsprach in ihrem sichern und vornehmen Geschmack dem Außenbau. Große durchgeführte Linien bestimmten die Dekoration des Zuschauersaales, des Proszeniums, der Decke, der Ränge. Ein einfacher, ruhiger Akkord von Weiß und Gold, charakteristisch für das damalige Berlin, herrscht darin. Auch das alles ist leider im Jahre 1905 von einem Umbau verdrängt worden, der an Stelle der Schinkelschen Würde eine spielerisch-kokette, mit Ornamenten aus allen möglichen Stilepochen wirtschaftende Dekoration setzte. Nur dem Konzertsaal blieb die volle Schönheit der ursprünglichen Verhältnisse und die Gediegenheit der Ausstattung gewahrt, neben der die übrigen Räumlichkeiten nun doppelt verfehlt erscheinen.

Noch klarer tritt der antike Tempelcharakter bei dem Museumsbau hervor, den Schinkel 1822 beginnt und 1828 abschließt (Abb. 126). Wichtiger noch wird hier der Portikus, der mit achtzehn ionischen Säulen den Bürger feierlich in ein Reich der Schönheit lockt. Diese Wirkung schien so wichtig, daß der Architekt es sogar wagte, hinter der Fassade, die ausdrücklich ein einziges Stockwerk verspricht, deren zwei übereinander zu bauen, eine kleine Unehrlichkeit, die nur mit der Absicht entschuldigt werden kann, für die Kunstsammlungen des Staates eine unverfälschte griechische Architektur zu schaffen. Auch hier führt eine breite Freitreppe hinan — vor ihr seit 1871 das Reiterbild Friedrich Wilhelms III.! —, eine geräumige Wandelhalle, von der herab durch die Säulen der Blick auf den Lustgarten fällt, bildet für den Besucher Übergang und

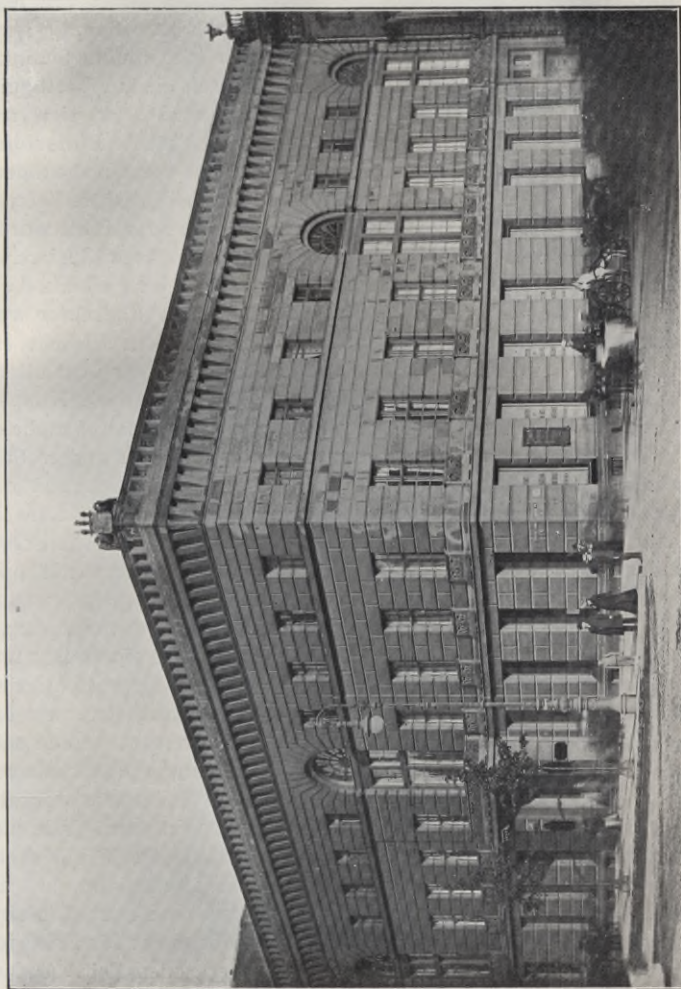


Abb. 127. Palais Redern, erbaut von Schinkel. Abgerissen 1905.

Vorbereitung für die Besichtigung des Innern, und eine großartig entworfene Rotunde mit hochgespannter Kuppel bildet den festlichen Empfangsraum, der bei feierlichen Anlässen oft genug seine majestätische Wirkung erprobt hat. Auch hier mußte Schinkel sich in der Ausführung bescheiden. Die Mittel, die zur Verfügung standen, waren beschränkt, im Material mußte er sich mit schlichtem Putz begnügen, im Innern alles auf größte Einfachheit stellen. Nur für die Vorhalle konnte ein Fries von Freskobildern durchgesetzt werden, für den Schinkel selbst die Entwürfe lieferte, der aber später anders und nicht in seinem Geiste ausgeführt wurde.

Auch bei bescheideneren Aufgaben wird dann das antikisierende Prinzip durchgeführt. So an den beiden kleinen *T o r g e b ä u d e n* am *Leipziger Platz*, die gleichfalls den Charakter von Tempelchen mit dorischen Säulen und griechischen Giebeln erhielten. So bei der *Sternwarte* am Abschluß der Charlottenstraße, wo das dem römischen Pantheon entnommene Kuppelmotiv, das schon beim Museum eine Rolle gespielt hatte, mühelos angebracht werden konnte. Dann aber treten wieder andere Stilformen auf. Für den *Grafen Redern* baut Schinkel das ältere Haus an der Ecke der Linden und des Pariser Platzes in einem Mischdialekt um, der Motive der älteren klassizistischen Berliner Zeit (die durch zwei Stockwerke durchgeführten Hauptfenster!) mit mittelalterlichen, florentinischen Elementen verband (Abb. 127). Trotzdem gelangte er auch hier zu einer bewundernswerten künstlerischen Einheit, das Gebäude ward ein stolzer und vornehmer Schmuck der Hauptstraße an einer ihrer wichtigsten Stellen. Auch dies Werk aber ist heute verschwunden, und ein Hotelbau, dem gewiß die Anerkennung nicht versagt werden soll, daß er die schlimmsten Auswüchse des modernen Eklektizismus vermieden hat, sucht mit unzulänglichen Mitteln den aristokratischen Eindruck des einstigen Palais Redern zu ersetzen. Wie hier gelangen Schinkel die schwierigen Umbauten des Schlößchens Tegel und des alten Johanniterpalais am Wilhelmplatz, das für den Prinzen Karl eine neue Einrichtung und eine neue Einfahrt erhielt, gelang ihm die Dekoration der Schloßzimmer für Friedrich Wilhelm III. und seine Familie im Geiste der neuen Zeit. Andere Pläne kamen nicht zur Ausführung. Seine Entwürfe zum Umbau des alten *Palais des Markgrafen von Schwedt*

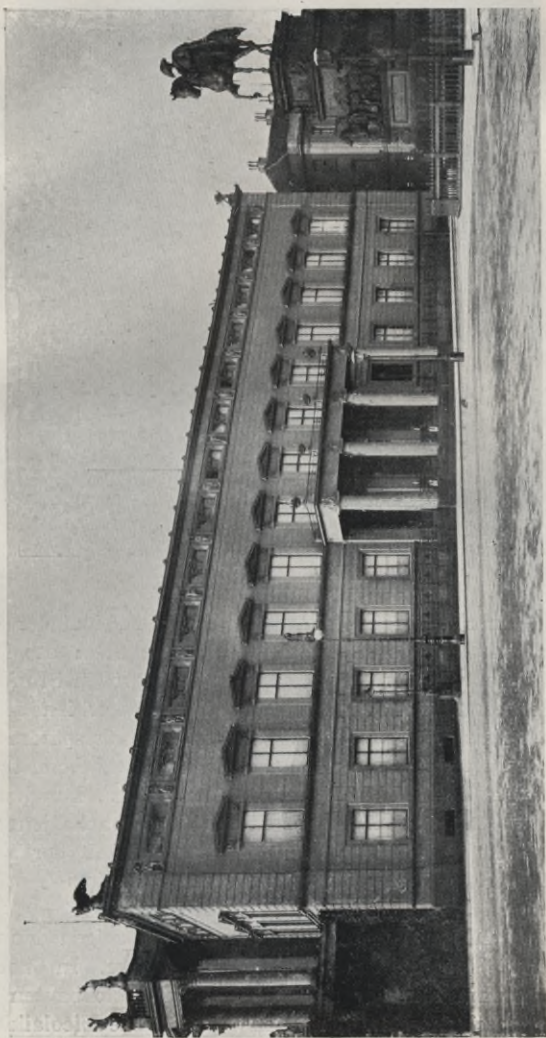


Abb. 128. Palais Kaiser Wilhelms I., erbaut von C. F. Langhans 1834—36.

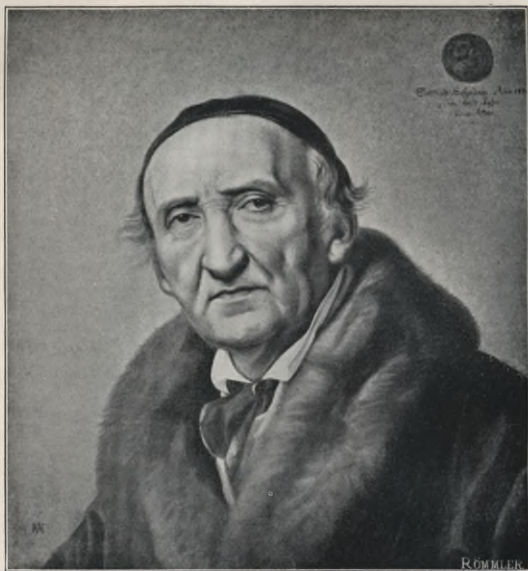


Abb. 129. Gottfried Schadow.

für den Prinzen Wilhelm ward verworfen, und der jüngere *Carl Ferdinand Langhans* (1781—1869), der Sohn des Meisters vom Brandenburger Tor, der 1843 nach dem großen Brande auch die Wiederherstellung des Opernhauses leitete, erhielt den Auftrag, das Palais zu schaffen (1834—36), das als spätere Wohnstätte des ersten Kaisers für die Gegenwart eine besondere historische Weihe besitzt (Abb. 128). Auch C. F. Langhans hat hier von der erfreulichen Sicherheit des Geschmacks jener Jahre Zeugnis abgelegt: ohne jede Disharmonie schließt der schlichte und diskrete Bau, der so fein zum Wesen Wilhelms I. paßte, an die unruhige Schnörkellinie der Bibliothek an.

Die letzten Jahre von Schinkels Tätigkeit zeigen dann einen fortwährenden Wechsel der künstlerischen Motive. In Charlottenhof bei Potsdam führt er seine idyllischen Schloßbauten wieder ganz im „unschuldigsten“ Griechienstil auf. Die Nicolaikirche in Potsdam selbst erhält den ausgesprochenen Charakter der Hoch-



Abb. 130. Grabdenkmal der Königin Luise im Mausoleum zu Charlottenburg, von Rauch (1812–13).



Abb. 131. Blücher, von Rauch (1826 aufgestellt).



Abb. 132. Entwurf Rauchs zum Denkmal Friedrichs des Großen.

renaissance. Bei der Bauakademie für Berlin (1832—35) aber kehrte er wieder zum offenerzigen Backsteinbau zurück, den er schon bei der Werderschen Kirche angewandt hatte. Hier, wo es sich nicht um ein Monumentalwerk, sondern um ein Gebäude handelte, das praktischen Zwecken zu dienen hatte, verzichtete er auf Säulenhallen und hellenische Giebel. In strengster Einfachheit wurden die Fassaden gehalten, die Fenster durch schmucklose Flachbogen überwölbt, und die einzige Zier des ganzen Werkes bestand in der vorsichtigen und sorgsamem Behandlung der Backsteine, die nur hier und da durch glasierte oder Formziegel unterbrochen werden. Mit wohlwogener Absicht wird auf jeden Pomp Verzicht geleistet, und das Resultat ward ein höchst charaktervoller Bau, der dann freilich der prunksüchtigen, auf Äußerlichkeiten bedachten späteren Zeit lediglich als ein „vier-eckiger roter Kasten“ erschien. Die Gefahr ist



Abb. 2133. Denkmal Friedrichs des Großen, von Rauch (1840–51 ausgeführt).



Abb 134. Sockelfiguren vom Denkmal Friedrichs des Großen.



Abb. 135. Sockel vom Denkmal Friedrich Wilhelms III. im Tiergarten, von Friedrich Drake (1849 enthüllt).

auch heute noch nicht geschwunden, daß die neuerungslustige Gegenwart dieser ernstesten Schöpfung doch noch einmal zu Leibe geht, die heute Begas' prunkvollem Denkmal Wilhelms I. fast wie ein unbequemer Mahner zu Einfachheit und gediegenem Geschmack gegenübersteht.

Es war die große Tat des Schinkelschen Berlin, daß es verstand, den Ausdruck neuen nationalen Lebens und Aufschwungs mit der Sparsamkeit zu verbinden, zu der die Zeit nach den Kriegen zwang. So nahm auch hier ein fremder Stil, der aus fernem, sonnigem Klima ins nördliche Deutschland versetzt war, jenen eigentümlich preußischen Charakter an. Es war weniger ein neues Athen als ein neues Sparta, das an der Spree entstand, und die tiefe Wesensgleichheit, die schon früher die Berliner Bauwerke verschiedenster Epochen und Stilrichtungen verbunden hatte, fügte nun auch Schinkels Werke als neue Glieder organisch in die große Kette ein.

Jene Einfachheit und Schlichtheit war es auch, die in den



Abb. 136. Gruppe von der Schloßbrücke, von Ludw. Wilh. Wichmann.

ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts den andern Berliner Künsten den Stempel aufdrückte. Was hier als eigenstes Gewächs des märkischen Bodens entstand, waren vor allem die Bilder der Berliner Malerschule, die, weitab von dem blassen Kartonsstil der Klassizisten und der katholischernden Sentimentalität der Nazarener, auf eine resolute Spiegelung des zeitgenössischen Lebens und auf eine Erhaltung der alten handwerklichen Traditionen hinstrebte. Schadow selbst, bis zu seinem Tode 1850 das Orakel der Berliner Künstlerschaft (Abb. 129), predigte immer aufs neue die Lehren dieses soliden Realismus, und als er in den zwanziger Jahren seine Bildhauerwerkstatt geschlossen hatte, bewies er noch drei Jahrzehnte

lang in seinen feinen und liebenswürdigen Zeichnungen, welche Höhe und Eigenart künstlerischen Ausdrucks sich aus redlicher Hingabe an die Welt der Wirklichkeit gewinnen läßt. Die Berliner Maler, die neben ihm standen und Chodowieckis Erbe treulich verwalteten, sekundierten ihm darin. An ihrer Spitze *Franz Krüger*, der prächtigste Vertreter typischer Preußenkunst, der in sorgsamem, minutiösen, und doch breit und frei gemalten Porträts und Staatsbildern von der großen Gesellschaft der Hauptstadt, von ihren Paraden und festlichen Begebenheiten erzählte (vgl. Abb. 123). In seinem Gefolge tritt eine Gruppe tüchtiger Architekturmalers auf, wie *Joh. Erdmann Hummel* oder *Eduard Gärtner*, der Bedeutendste dieser Schar, der in Paris seine Technik verfeinert hatte. *Carl Begas*, der Begründer einer ganzen Berliner Künstlerdynastie, und *Eduard Magnus* sorgten daneben für eine solide und unkonventionelle Porträtkunst, die mit geläutertem Farbengeschmack eine unbestechliche Gewissenhaftigkeit verband. Und als glänzendste Erscheinung ging bald *Adolph Menzel* aus diesem Kreise hervor, der in zahlreichen Meisterstückchen seiner Frühzeit vom Aussehen seiner Adoptiv-Vaterstadt Berlin Kunde gab und den norddeutschen Realismus durch Werke von unvergänglicher Hoheit und Schönheit felsenfest begründete.

Schadows Nachfolger aber in der Führung der Berliner Bildhauerschule ward *Christian Daniel Rauch* (1777—1857), der den Klassizismus des älteren Meisters in ähnlicher Weise fortführte, wie Schinkel das Langhans gegenüber getan hatte. Rauch war dreizehn Jahre jünger als Schadow, und diese Differenz genügte vollauf, um ihn in seiner Lehrzeit der älteren Generation zu entfremden und völlig mit der Sehnsucht zur Antike zu erfüllen. Der Aufenthalt in Rom wirkte darum auf ihn viel tiefer als auf Schadow, und in einer langen Reihe von Werken, bei seinen Victorien der Walhalla bei Regensburg oder seinen Goethe-Darstellungen, zeigte er, was er dort von Thorwaldsen gelernt hatte. Doch Berlin zwang auch Rauch wieder auf die Erde und in die Gegenwart zurück. In dem herrlichen Grabdenkmal für die Königin Luise im Charlottenburger Mausoleum (Abb. 130) versuchte er es wohl, sich an griechische Vorbilder zu halten, aber der nüchterne Preußensinn Friedrich Wilhelms III. wollte nicht die Figur einer Göttin, sondern das Marmorbild seiner lieblichen Gattin,



Abb. 137. Gruppe von der Schloßbrücke, von Drake.

und so mußte der Künstler den antiken Elementen ganz andere, realistische beimischen. Und diese Vereinigung von Tendenzen verschiedenartigster Herkunft gelang ihm wundervoll, sie gerade gab dem Werk seine individuelle Schönheit. Ganz ähnlich zog sich Rauch bei den Standbildern Scharnhorsts, Blü-

chers (Abb. 131) und Bülow's neben und gegenüber der Hauptwache aus der Affäre, indem er die Uniform der Freiheitshelden, die nicht verändert werden durfte, wenigstens soweit möglich „idealisierte“, hier einen Militärmantel zur Toga machte, dort eine Soldatenhose in das berühmte „nasse Gewebe“ verwandelte, das die darunter befindlichen Körperformen deutlich durchschimmern ließ. Bei Scharnhorst sollte die Überlegung zur Tat, bei Bülow die entschlossene Tat selbst, bei Blücher der Sieg, die Vollendung der Tat dargestellt werden, die in der kostbaren Gestalt des alten Haudegens, wie er den Fuß auf eine eroberte Haubitze stellt und damit zugleich einen höchst malerischen Umriß gewinnt, sprechenden Ausdruck findet. Ganz rein kamen die klassizistischen Überzeugungen des Bildhauers nur bei den Sockelreliefs zum Ausdruck, die, als schmückendes Beiwerk, die Kriegstaten der Helden nun ohne Kompromisse in eine homerische Heroensprache übersetzen durften. Aber bei der wichtigsten Arbeit seines Lebens: beim Denkmal Friedrichs des Großen, verstand es Rauch, alle seine antikisierenden Wünsche zurückzudrängen und in dem Alten Fritzen mit dreieckigem Hut und Zopf und Stock ein Meisterwerk des berlinischen Realismus zu schaffen. Auch Rauch knüpfte in seinen ersten Entwürfen für dies Denkmal noch an die antikisierenden Gedanken der früheren Vorschläge an. Auch er zog eine Herrschergestalt in barockem Römerkostüm auf antikem Roß, zog die von einer Viktoria geleitete Reiterfigur, zog sogar die von einem Reliefband umwundene Trajans-Säule (Abb. 132) noch in Erwägung — das Rauch-Museum in der Klosterstraße bewahrt die höchst in-



Abb. 138. Terrakotten vom ehemaligen Hause des Töpfers Gormann in der heutigen Gormannstraße.
(Jetzt im Märkischen Museum.)

interessante Reihe der Modelle —, bis nach und nach, hauptsächlich wieder unter dem kritischen Einfluß Friedrich Wilhelms III., der Plan die Gestalt annahm, in der er zur Ausführung gelangte (1840—51; Abb. 133). So ward Rauchs Friedrich ein rechter Genosse der Feldherren-Standbilder von Tassaert und Schadow, und nur der Oberteil des Postaments, über den Stand- und Reiterfiguren der Paladine des Königs (Abb. 134), wahrte noch einen Rest der ursprünglichen Denkmalsidee. Dort thronen an den Ecken allegorische Vertreterinnen der Tugenden Friedrichs, und zwischen ihnen zieht sich, in einer sehr reizvollen Mischung von Preußischem und Klassischem, ein Fries hin, der in genrehafter Monumentalität das Leben des Gefeierten begleitet.

Nicht so frei wie Rauch selbst standen seine Schüler der Antike gegenüber. So *Friedrich Tieck*, der Bruder des Dichters, der, neben seinen anderen Arbeiten für das Schauspielhaus, für den Konzertsaal des Hoftheaters die idealisierte Iffland-Statue schuf. So *Friedrich Drake*, der aber doch auch in seinem Denkmal Friedrich Wilhelms III. im Tiergarten seine Preußenpflicht nicht vergaß (Abb. 135). Das Hauptwerk der Rauch-Schule aber, die Gruppen der stattlichen neuen Schinkelschen Schloßbrücke (1822—24), die endlich den Holzbau der alten Hundebrücke ersetzte, schwelgten in der unverfälschten Sprache des Klassizismus. *Albert* und *Emil Wolff*, *Drake*, *Schievelbein*, *Möller*, *Bläser*, *Wichmann* und *Wredow* schilderten hier das Leben des Kriegers: wie Nike und Pallas den jungen Helden belehren und geleiten (Abb. 136 u. 137).

Auch im Kunstgewerbe jener Jahrzehnte blieb der schlichte, sparsame Preußengeist lebendig. Nicht daß ein Einfluß Schinkels auf die dekorativen Künste völlig ausblieb; man spürt allenthalben, namentlich in den beliebten Bronzeornamenten der Möbel, in den neuen Modellen der Porzellanmanufaktur, die besonders in Vasen und Statuetten aus matter Biskuitmasse glücklich war, auch in den Reliefs der Häuserfassaden (Abb. 138) seinen starken Willen. Doch im Ganzen schuf sich das edlere Handwerk für die Zwecke der Innendekoration, für Gebrauchs- und Luxusgegenstände des Hauses in jenem aus kalter Feierlichkeit zu bürgerlichem Behagen gemilderten Klassizismus, den das Biedermeiertum darstellt, den rechten Ausdruck für die Menschen einer prunklosen, von reichsten Bildungsinteressen getragenen Zeit.

X

Großstadt und Weltstadt

IM Jahre 1851 ward, nach jahrzehntelanger Vorbereitung, Rauchs Friedrich-Denkmal Unter den Linden unter großen Feierlichkeiten enthüllt. Inzwischen war eine neue Zeit angerückt. In langen Friedensjahren hatte sich die Stadt bedeutend entwickelt, ihr Wohlstand war gestiegen, ihre Einwohnerzahl gewachsen. Es beginnt die Epoche, in der sie langsam aus einer Großstadt zur Weltstadt heranreift, die Epoche zugleich, in der die bestimmten Linien der alten Überlieferung verlassen werden und die Residenz der preußischen Könige den historischen Charakter ihres äußeren Bildes verwischt. Das Alte erscheint dem neuen Geschlecht mehr und mehr als zu einfach, zu dürftig und bescheiden. Die Strenge und Ehrlichkeit, die diskrete Noblesse der früheren Baumeister und Dekorationskünstler versteht man nicht mehr. Die neue Romantik, die mit Friedrich Wilhelm IV. auf den Thron steigt, artet alsbald in einen skrupellosen Eklektizismus aus, der von Jahrzehnt zu Jahrzehnt sich wilder gebärdete. Wie um 1840 für die preußische Politik ein neuer Abschnitt beginnt, so bildet der Tod Schinkels im folgenden Jahre den Abschluß der letzten großen Bauperiode Berlins. Auf seinem Totenbette noch hatte der Meister im Oktober 1841 den neuen Ankömmling empfangen, der nun in die Hauptstadt berufen war, um hier die Siegeszeichen einer andern Kunst aufzupflanzen: Peter Cornelius. Friedrich Wilhelm IV. erträumte auch für das Kunstleben Berlins eine neue großartige Renaissance; aber wie alle seine Entwürfe blieb auch dieser Fragment. Die Jünger Schinkels sollten das Werk ihres Meisters nun fortsetzen. Doch schon *Friedr. Hitzig* (1811—81) verband den reinen Sinn seines Lehrers mit den unruhigeren Gedanken, die durch die Ausbreitung der kunsthistorischen Forschungen und Kenntnisse jetzt in die Künstlerschaft geworfen wurden. Ihr Bestes gaben diese Schinkel-Schüler noch in den kleinen, beschaulichen Villen in dem noch weit vom Stadtmittelpunkt entfernten Tiergarten, namentlich in der Victoriastraße, die ihren Namen 1858 nach der Hochzeit des Prinzen Friedrich Wilhelm mit der Prinzess Royal erhielt. Dort entfaltete Hitzig sein Talent

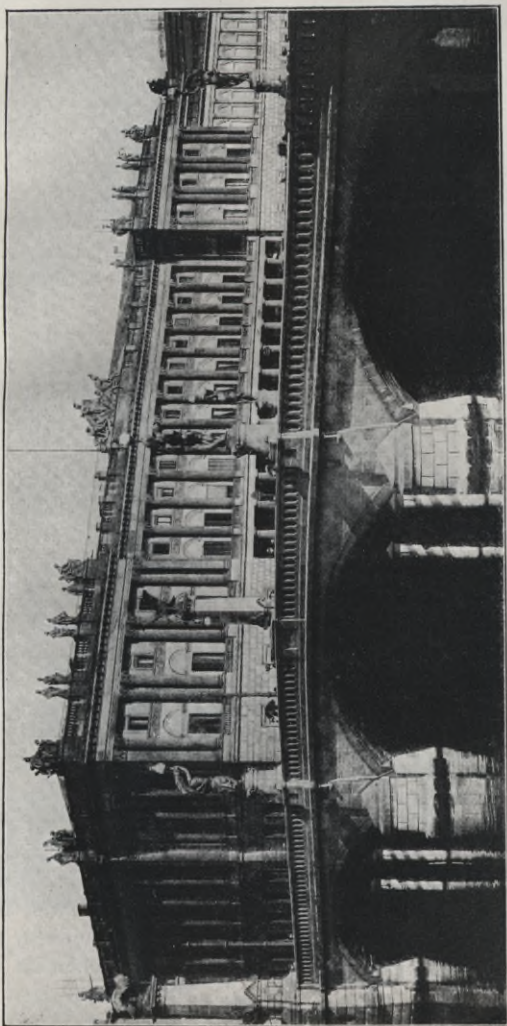


Abb. 139. Die Börse, erbaut von Hitzig, 1859—64.

für solche vornehm-wohnlichen, aus Bäumen und Gartenanlagen heraus grüßenden Landhäuser, von denen heute nicht mehr viel vorhanden ist.

Aber in der Stadt selbst mußten lebhaftere Formen dazu helfen, das Auge der anspruchsvoller gewordenen Bevölkerung anzureizen. In dem neuen Bau der Börse in der Burgstraße (1859—64), der zum ersten Male nach einer längeren Zeit der Enthaltsamkeit eine Fassade aus echtem Sandsteinmaterial erhielt, gab er einen stattlichen Palast von kräftigen Renaissanceformen, der bei aller Unselbständigkeit der Einzelheiten noch einen geläuterten Sinn für Ordnung und Disposition der Raummassen zeigt und in dem Säulengang an der Hauptfront ein für den Zweck des Hauses glücklich gewähltes Motiv aufweist (Abb. 139). Stolz und wohlhabend sollte das Gebäude sich präsentieren. Und bezeichnend für den Umschwung der künstlerischen Anschauungen ist die plastische Gruppe, die den Giebel krönt: ein Frühwerk von *Reinhold Begas*, das nun nicht mehr in den strengen Umrissen Rauchs und Schadows sich präsentiert, sondern sein Thema: Borussia segnend zwischen Handel, Industrie und Landwirtschaft, durchaus im Sinne eines neuen Barock durchführt. Ähnlich ging *Hitzig* in seinem Reichsbankgebäude in der Jägerstraße vor; ähnlich auch in seinem Entwürfe für das Polytechnikum in Charlottenburg. Überall herrscht eine Weiterführung des Schinkelschen Geistes, modifiziert durch das Studium der Renaissance. Das war auch das Credo für *Friedr. Aug. Stüler* (1800—65), der 1843 das Neue Museum an Schinkels Tempelbau anschloß und in dem pompösen Treppenhause (Abb. 140) die Vorhalle und die majestätische Kuppelrotunde Schinkels überbieten wollte. Auch zum Plan eines großen neuen Dombaus in Basilikenform zog Friedrich Wilhelm IV. Stüler heran, aber das Werk gedieh nicht über die Aufführung der Grundmauern an der Spree hinaus. Die Führer der modern gewordenen Historienmalerei sollten diesen Bauwerken die innere Ausschmückung liefern. *Wilhelm Kaulbach* erhielt den Auftrag zu dem Zyklus seiner überladenen, mit literarischen Anspielungen vollgestopften Geschichtsbilder im Treppenhause des Neuen Museums. *Cornelius* sollte in gewaltigen Kompositionen den Campo santo der Hohenzollern im neuen Dom schmücken, von denen nur die Kartons in der National-



Abb. 140. Treppenhaus des Neuen Museums, erbaut von Stüler, 1843–55.

galerie heute noch Zeugnis ablegen (Abb. 141). Für den Dom-
bau, der bald stecken blieb, gab wenigstens die Schloßkapelle über
dem Eosanderschen Portal einen Ersatz, für die schon Schinkel
Osborn, Berlin



Abb. 141. Die Apokalyptischen Reiter, Karton von Cornelius (Nationalgalerie).

einen Entwurf geliefert hatte, und die nun *Stüler* in vorzüglich gelungenem Anschluß an die Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts erbaute (s. o. S. 130). Auch die Durchführung eines andern Planes, für den der König sich begeisterte, und für den er selbst eine Skizze entwarf, sollte Friedrich Wilhelm nicht mehr erleben: die Anlage eines großen Kunstforums im Anschluß an die beiden Museumsgebäude. *Stüler* brachte auch hierzu schon einen Entwurf heran, aber erst nach seinem Tode konnte *Joh. Heinr. Strack* (1805—80) sein Vermächtnis erfüllen. Im Jahre 1867 begann der Bau der von Säulenhallen umzogenen Nationalgalerie (Abb. 142), der dann erst nach dem großen Kriege vollendet und eingeweiht wurde. Hier, wie beim Umbau des Kronprinzen-Palais (Abb. 143) und bei der unglücklichen Siegestsäule auf dem Königsplatz zeigte *Strack*, wie sehr *Schinkels* Lehren inzwischen verwildert waren. In jenem modernen Museum sollte abermals ein Tempel errichtet werden,

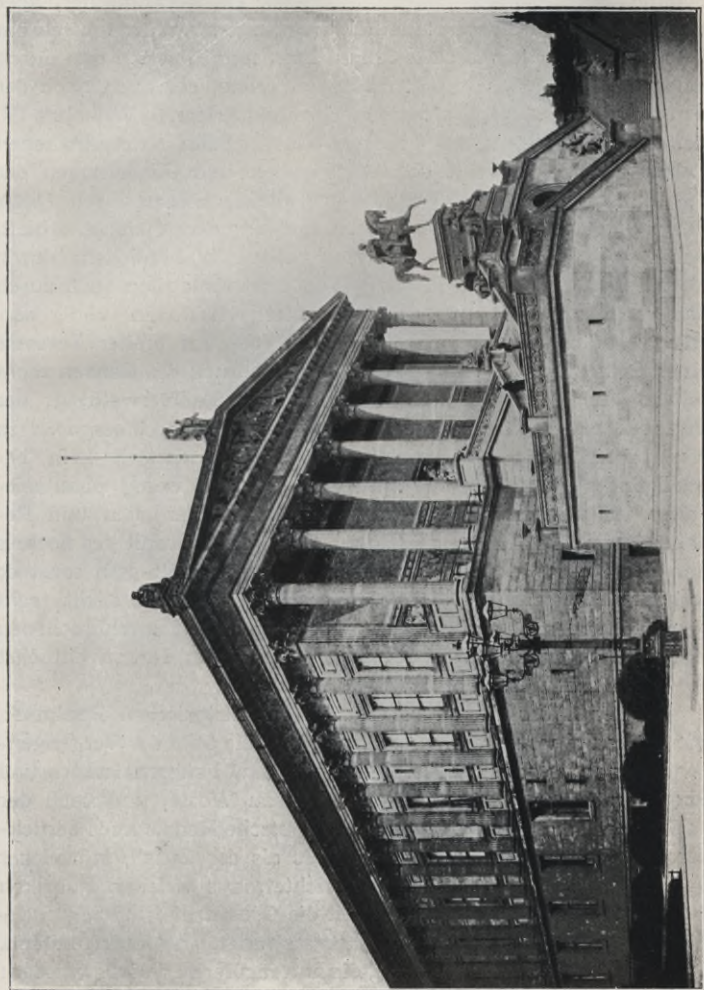


Abb. 142. Die Nationalgalerie, erbaut von Strack, 1867-76.

nun nicht ein dorischer oder ionischer, sondern, dem gierigeren Schmuckbedürfnis der Zeit entsprechend, ein korinthischer, aber wie verdarb sich Strack diesen Eindruck ernster Würde durch ein Allzuviel von schematischen Ornamenten und Pilastern und durch einen weitläufigen, unruhigen Treppenvorbau, der auch nach der Aufstellung von Calandrellis Reiterstandbild Friedrich Wilhelms IV. keinen rechten Beruf zu haben scheint! Beim Kronprinzlichen Palais verwischte er die schönen Formen und Gliederungen des 18. Jahrhunderts. Bei der Siegessäule, die noch dazu durch *Drake* ihre allzu große vergoldete Bronzeplastik der Victoria erhielt, ward der stolze Charakter eines ragenden Wahrzeichens durch allerlei unorganisches Nebenwerk, nicht zum mindesten auch durch den verfehlten Gedanken der angehefteten Kanonen völlig zerstört; der besser gelungene Unterbau, der auf breiter Terrasse einen Säulenrundgang zeigt, kann den Eindruck des Ganzen nicht retten. Auch das große Unternehmen der Stadtverwaltung: der Bau des neuen Rathauses (Abb. 144), das *F. A. Waesemann* in den Jahren 1861—69 errichtete, ergab künstlerisch kein befriedigendes Resultat. Die Fassaden in ihrer wenig phantasievollen italienisierenden Mischung aus mittelalterlichen und Renaissanceformen wirken nüchtern. Der graue Granit des Sockels und der Sandstein der Fensterkreuze stimmen mit dem sonst so sorgfältig behandelten Backstein-Terrakotta-Material nicht recht zusammen, der Turm leidet unter den spielerisch durchbrochenen Eckvorsprüngen, und die Raumanordnung des Innern entbehrt der organischen Klarheit.

Immer höher gingen die Wellen der historischen Baukunst. Die Schleusen waren einmal geöffnet, und die Stile der Vergangenheit brachen ungehemmt herein. Hoch- und Frührenaissance und Barock meldeten sich zu gleicher Zeit zu Worte, und nach der nationalen Erhebung wollte auch die deutsche Renaissance berücksichtigt werden. Oft bestimmte nichts als der Zufall, in welcher Bauart dieses oder jenes Haus errichtet, aus welchen Rubriken der kunsthistorischen Gelehrsamkeit die Ornamente und Schmuckstücke, meist recht schablonenhaft verwertet, gewonnen wurden. Die Leiter der großen Baufirmen, die nun für Berlin wichtig wurden: *Ende* u. *Boekmann* (Museum für Völkerkunde, 1886, Abb. 145; Rotes Schloß an der Stehbahn), *Kayser* u. *v. Groszheim*, *von der Hude*

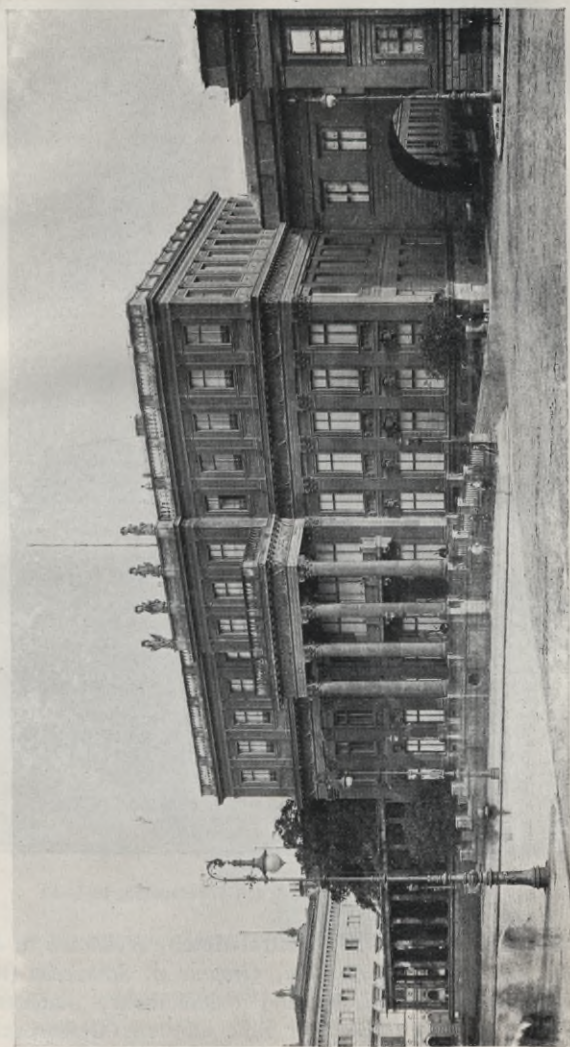


Abb. 143. Das Kronprinzenpalais, umgebaut von Strack, 1857 (vgl. Abb. 79).



Abb. 144. Das Rathaus, erbaut von Waesemann, 1861–69.

u. *Hennicke* (Hotel Kaiserhof, Central-Hotel), *Kyllmann* u. *Heiden* (Passage), *Cremer* u. *Wolffenstein*, *Gropius* u. *Schmieden* (Kunstgewerbemuseum, Kunstschule) und andere mehr, machten sich mit Geschick und Kenntnis, aber ohne subtileren Geschmack ihre Studien zu nutze und wählten je nach Gefallen bald spätschinkel-

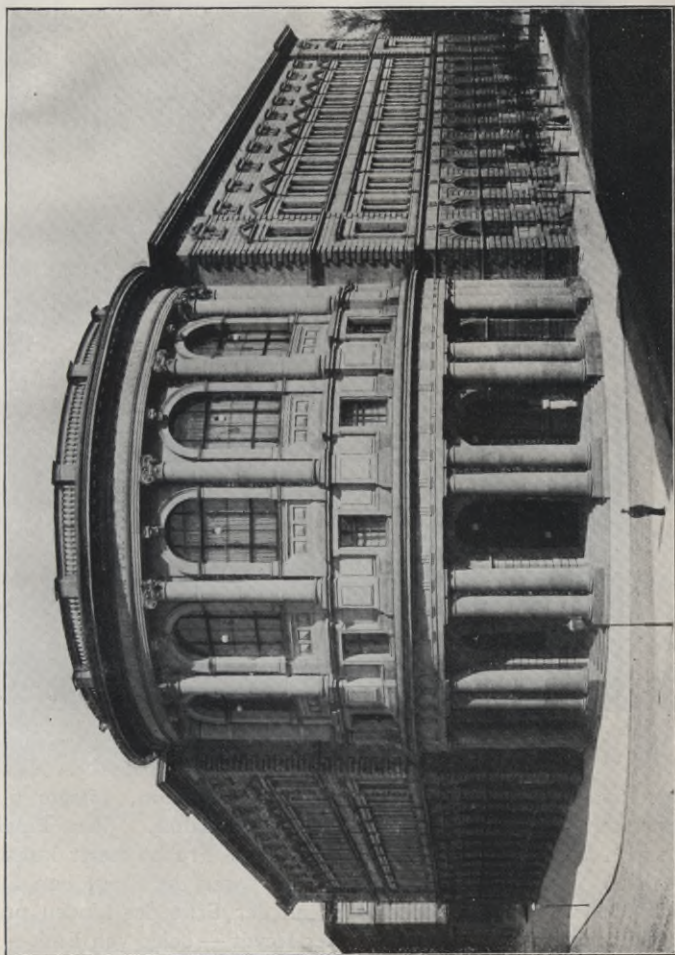


Abb. 145. Museum für Völkerkunde, erbaut von Hermann Ende, eröffnet 1886.

sche Formen, bald französische, italienische, deutsche Renaissance, auch gotische Elemente, oder versuchten sich in allerlei Kombinationen und Permutationen. *Richard Lucae* (1829—77), der



Abb. 146. Der Dom, erbaut von Julius Raschdorff, 1894—1905.

lange Jahre einen hervorragenden Platz einnahm, pflegte mit besonderer Neigung die italienische Renaissance. Sein Palais Borsig in der Voßstraße ist wohl die reifste Frucht dieser kunsthistorisch gesinnten Zeit. Auch sonst war der Privatbau am glücklichsten. Das Abelsche Haus an der Ecke der Linden und der Wilhelmstraße, die Villa von der Heydt — beide von Ende —, das Lessingsche Wohnhaus in der Dorotheenstraße von Gropius geben weitere Beispiele dafür.

Dem Kirchenbau ging es nicht besser. *Julius Raschdorffs* neuer Dom an der Spree, der, nun schon am Anfang des 20. Jahr-



Abb. 147. Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche,
erbaut von F. H. Schwechten, 1891—95.

alterlicher Stilformen, wie etwa *Schwechtens* Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche (Abb. 147) alle Motive und Elemente des romanischen Kirchenbaues sauber und übersichtlich, aber ohne inneres Leben in sich vereinigt. Wie selbständig wußte dagegen noch ein Menschenalter vorher *August Soller* in dem würdevollen Bau der katholischen Michaelskirche (1853—56) die romanischen Formen zu benutzen und für eine monumentale Wirkung an dem überaus

hundreds, die alten Pläne endlich zum Abschluß brachte (Abb. 146), stellt in seiner zerklüfteten Masse ein unruhiges Gemisch aus Motiven südlicher Renaissancekirchen dar und drückt in seiner Größe, die fast mit der Peterskirche einen Wettbewerb aufnehmen zu wollen scheint, auf die Lustgartenfront der Hohenzollernburg und auf das alte Museum, das Schinkel mit so feiner Berechnung vom Schlosse abgerückt hatte, um ihm seine Wirkung zu sichern. Auf die protestantischen Motive der Kirchen des 17. und 18. Jahrhunderts griff man nicht zurück. Die neuen Gotteshäuser, die namentlich in den letzten zwanzig Jahren in reicher Zahl entstanden, wurden durchaus zu Schulbeispielen mittel-

günstigen Platz am „Engelbecken“ zu verwerten! Auch *Eduard Knoblauch* hatte in seiner Neuen Synagoge (1859—66) mit ihrer Mischung aus orientalischen Stilformen und moderner Eisenkonstruktion gezeigt, wie man Historisches aus neuem Geist lebendig machen kann. Doch sie blieben ohne Nachfolger.

Wie auch heute die Verwertung historischer Formen großer Wirkungen fähig ist, wenn eine bedeutende Persönlichkeit sie wagt, bewies *Paul Wallot* (geb. 1841) in seinem Reichstagsgebäude (Abb. 148). Wallot war aus der Frankfurter Schule, die Rudolf Heinrich Bürnitz begründet hatte, und aus der auch Friedrich Thiersch hervorgegangen ist, nach Berlin gekommen und brachte von dort die Tendenz mit, durch kühne Vermischung alter Motive zu einer kräftigeren, frischeren Art, fast schon zu einem neuen architektonischen Ausdruck zu gelangen. Sein Reichstagsgebäude war die imposanteste Leistung der ganzen Schule, im Äußeren reich gegliedert, wie ein künstlerisches Spiegelbild des vielgliedrigen deutschen Reichsorganismus und doch durch die Kraft und Wucht der originellen Ecktürme, durch die großen Horizontallinien der Gesimse fest zusammengeschlossen. Die antikisierende giebelgekrönte Säulenhalle der Hauptfront verbindet sich durch den souveränen Geist des Architekten mühelos mit den selbstherrlich benutzten Renaissanceformen der übrigen Teile. Und nur ein Mißverständnis kann das große Glasdach des Mittelbaus, das sich über dem Sitzungssaal erhebt und so den Hauptpunkt der ganzen Anlage weithin kenntlich macht, als eine zu tief eingesunkene Kuppel tadeln. Im Innern gelangte Wallot dann durch eine merkwürdige Vermischung von Renaissance- und gotischen Motiven, die sich doch zu einer Einheit durchdringen, zu einer großen und bedeutungsvollen Formensprache. Namentlich die Vestibüle und die große Wandelhalle der Abgeordneten, vor allem aber das Treppenhause des Eingangs an der Simsonstraße bieten in ihren stolzen Abmessungen und Raumanordnungen gewaltige Effekte.

Der Plastiker dieser Jahrzehnte, der durch seine eigenen Arbeiten wie durch die seiner Schule das Stadtbild Berlins am stärksten mitbestimmt hat, ward *Reinhold Begas* (geb. 1831). Als ein Revolutionär wurde er begrüßt, als er ums Jahr 1850 mit seinen ersten Arbeiten hervortrat und von der allmählich steifleinen gewordenen antikisierenden Ruhe und Gemessenheit der Rauch-Schule auf eine



Abb. 148. Reichstagsgebäude, erbaut von Wallot, 1884—91.

lebensvollere, von stärkerem Wirklichkeitsgefühl durchtränkte Kunstsprache hinwies. Die schwellenden Linien und Formen des Barock hatten ebenso wie die graziöse Anmut des Rokoko



Abb. 149. Schloßbrunnen, von Begas, aufgestellt 1891.

während der klassizistischen Jahrzehnte den Hütern der akademischen Dogmen als schlimmstes Satanswerk gegolten. Jetzt trat ein junger Bildhauer auf, der mit Ungestüm wieder auf die großen Meister dekorativer Plastik zurückgriff, die im 17. und im Beginn des 18. Jahrhunderts gelebt hatten. Begas' Vorgehen war kein vereinzelter. In ganz Europa war man um die Mitte des Jahrhunderts die griechische Würde herzlich satt, und in Rom, wo der Sohn des bescheidenen Berliner Porträtmalers die entscheidenden Anregungen empfing, vollzogen damals Künstler aller Länder den Übergang zu Bernini. An Stelle der absoluten, strengen Kunst der reinen Form trat das Prinzip des Malerischen, und es ist kein Zufall, daß Reinhold Begas in der ewigen Stadt im Verkehr mit Böcklin, Feuerbach und ihrem Kreise den Mut zu den bewegteren, glutvolleren und in engerem Anschluß an die Natur entworfenen Figuren und Gruppen fand, die alsbald auf den Berliner Kunstausstellungen als umstürzlerisch verurteilt und gepriesen wurden. Auf die Giebelgruppe der Börse, die in diesen Kreis seiner Frühwerke gehört, wurde schon hingewiesen. Sie gibt eine Probe von Begas' bestem Können, das in der Hauptsache immer ein dekoratives und kein monumentales war. Die üppigen oder

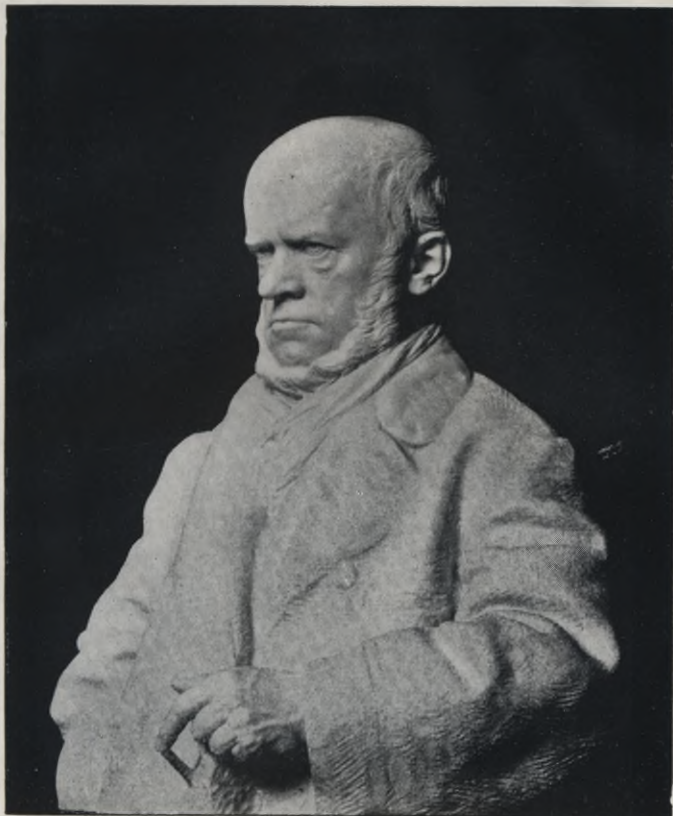


Abb. 150. Adolph Menzel, von Begas (Nationalgalerie).

zarten Frauengestalten, die holden oder grotesken Halbgötter und Göttinnen, die er, durchaus im Böcklinschen Geiste, modellierte, und die wie geschaffen sind, einen festlichen Raum zu schmücken, sind seine besten Arbeiten geblieben. Es war nur natürlich, daß von den zahlreichen Werken seiner Hand, die sich auf den Straßen und Plätzen Berlins erheben, der ganz in italienischem Geist erfundene Schloßbrunnen ihm am glücklichsten geriet (Abb. 149). Auch

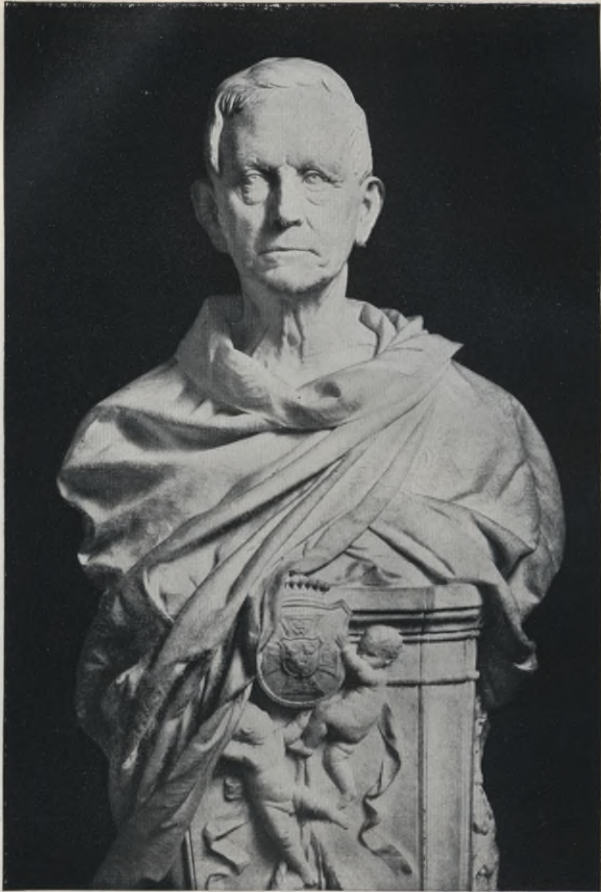


Abb. 151. Moltke, von Begas (Zeughaus).

dieser Neptun und die Flußgöttinnen, Putten und Wasserungetüme, die ihn umgeben, sind noch Kinder des Böcklinschen Geistes, die unmittelbar von den Tritonen, Nereiden, Wasserzentauren und prustenden Nixlein des Schweizer Meisters abstammen scheinen. Das Ganze ist gewiß keine völlig selbständige, sondern durchaus



Abb. 152. Schillerdenkmal, von Begas, 1871 enthüllt.

eine abhängige Schöpfung, ist schließlich auch wieder Kunst aus zweiter Hand, mehr aus historischem Studium denn aus bildnerisch gewordenem Lebensgefühl entstanden, aber es füllt seinen Platz vortrefflich aus und verträgt sich, als der beste öffentliche Brunnen, den Berlin besitzt, ausgezeichnet mit den strengen Formen der Schlüterschen Schloßplatzfassade. Auch andere dekorative Aufgaben, die sich nicht so einfach auf dem Wege der Anlehnung an alte Barockmeister lösen ließen, glückten Begas vortrefflich. Die Kolossalstatue der Borussia im Lichthof des zu einer Ruhmehalle umgebauten Zeughausinnern liefert den Beweis dafür; sie trägt mit *Friedrich Geselschaps* Kuppelfresken in der Herrscherhalle die künstlerischen Hauptkosten dieses mit Gemälden und Bildwerken überreich geschmückten patriotischen Museums. Und in der zweiten Provinz, in der Begas' Schaffen heimisch ist: auf dem Gebiete der Porträtplastik, hat er gleichfalls Werke von bleibender Bedeutung hervorgebracht. Seine Büste Menzels in der Nationalgalerie (Abb. 150), seine Köpfe Bismarcks und Moltkes in der Ruhmehalle (Abb. 151) gehören zum wertvollsten Besitz der Berliner Kunst aus dem abgelaufenen Jahrhundert. Das Schicksal aber bestimmte diesen Künstler gegen das Gebot seiner Natur zu dem Monumentalbildhauer des modernen Berlin, und dieser Aufgabe war er nicht gewachsen.

Die erste Denkmalsstatue, die er schuf, entsprach noch am meisten den Anforderungen: das Schiller-Standbild auf dem Gendarmenmarkt (Abb. 152), das ihm nach langem, schwerem Konkurrenzkampfe mit *Siemering* endlich zufiel. Schon 1859, bei der Feier von Schillers hundertstem Geburtstag, entstand der Plan zu diesem Denkmal; 1862 entbrannte dann der Streit gelegentlich der Wettbewerbsausstellung so heftig, daß ganz Berlin sich in zwei Lager teilte; aber erst 1871 konnte das Werk enthüllt werden. Es stellte den Dichter, ganz im Gegensatz zu der „statuarischen Noblesse“, welche die Rauchianer verlangten, in einer realistischen Auffassung dar, die uns heute durchaus gemildert und wahrlich nicht übertreibend erscheint, die aber von den Zeitgenossen als eine kecke und gewagte Tat angesehen wurde. Wirklich hat Begas es verstanden, charakteristische Züge der äußeren Erscheinung Schillers, seine eigentümlich vorgeschobene Kopfhaltung, die herben, von Kampf und Entbehrung erzählenden Züge



Abb. 153. Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., von Begas.

des Gesichts, die drohenden Furchen der Stirn, die eingefallenen Wangen, zur Geltung zu bringen und doch die ganze Gestalt in eine erdentrückte Sphäre emporzuheben. Großartiger aber gelangen ihm auch hier wieder die dekorativen Gestalten des Sockelaufbaus, die vier Allegorien der Lyrik, des Dramas, der Geschichte und namentlich der Philosophie, die, als eine plastisch gewordene Sibylle Michelangelos, ihre Herkunft aus der späten Renaissance deutlich verrät. Wie hat man sich in den sechziger Jahren über den „Naturalismus“ dieser Figuren und ihrer Plazierung auf dem Brunnenrand in Berlin erregt! Wie hat man die schön modellierten Gestalten verspottet und die „Philosophie“ als ein „störrisches altes Weib“ gehöhnt! Doch die Jugend und die Anhänger moderner Gedanken überwand den Widerspruch, und die Lebenden empfinden heute das Werk als eins der besten Monumente, deren sich die Hauptstadt rühmen darf.

Bei den späteren, weit umfangreicheren und anspruchsvolleren Denkmalsaufgaben jedoch, die Begas zufielen, hatte er die Stimme der Jugend nicht mehr für sich. Bei dem Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., das auf dem Gelände der von den alten Häusern gesäuberten Schloßfreiheit 1897 enthüllt wurde (Abb. 153), imponieren noch immer einige dekorative Nebenelemente, wie die prachtvollen Löwen an den Ecken des Postaments, die mit königlicher Geste Wappen und Trophäen gierig zusammenraffen, oder die Gestalt des Krieges, die sich auf den Stufen zur Seite niedergelassen hat,

oder die anmutige Viktoria, die das Pferd des Kaisers lenkt. Aber die Hauptgestalt, auf die es schließlich ankommt, ward uncharakteristisch und ohne stärkeren Ausdruck. Ihre Kostümierung in voller soldatischer Ausrüstung, der auch der spitze Helm nicht fehlt, mußte einen unüberbrückbaren Stilgegensatz zu dem allegorischen Beiwerk schaffen und die Harmonie zerreißen. Das Arrangement des Ganzen ward nicht ein Denkmal stolzer Kraft und ruhmvoller Siege, noch weniger ein Erinnerungszeichen für das innerste Wesen dieses schlichtesten Monarchen, sondern ein schwülstiger und lauter, dröhnender Aufzug; es wandte den Geist des Barock auf ein Thema an, das sich ihm völlig entzog. Und die Komposition ließ jede Kraft der Geschlossenheit vermissen, die auch durch die architektonische Umrahmung (von *Philipp Halmhuber*) nicht gerettet werden konnte. Noch weniger ward das *Bismarck-Denkmal* vor dem Reichstage zu einer künstlerischen Einheit. Auch hier zerfällt alles in einzelne Teile, und nur der herrliche Kopf des Kanzlers, der leider wiederum zu sehr von einem Helm bedeckt wird, erinnert an Begas' alte Kraft, an die Kunst seiner Porträts. Sobald sich die Aufgabe in bescheideneren Grenzen hielt, kam der Künstler dem Ziele wieder näher: das einfache *Standbild Wilhelms I. in der Siegesallee* gibt der Gegenwart und der Zukunft nicht nur eine wahrere, sondern auch eine bedeutungsvollere Erinnerung an die Persönlichkeit des ersten Kaisers; die Büsten Bismarcks und Moltkes freilich zu seinen Seiten scheinen nicht mit voller Kraft bearbeitet, sondern fast absichtlich ausdrucksloser behandelt, um die Figur des Fürsten mehr hervortreten zu lassen.

Die *Siegesallee* selbst, der diese Arbeit Begas' den Abschluß gibt, darf im eigentlichsten Sinne als das Dokument seiner Schule gelten, ähnlich wie die Gruppen der Schloßbrücke das standard-work der Rauch-Schule darstellen. Doch ihre Markgrafen-, Kurfürsten- und Königsstatuen zeigen deutlich den Niedergang, den die Berliner Bildhauerkunst seit Rauchs Tagen genommen, wie ihre schematische Anordnung und Aufstellung den Beweis dafür liefern, daß die alte Kunst großer dekorativer Anlagen ums Jahr 1900 untergegangen war. Eine einzige Arbeit aus der Schar der *Zweiunddreißig* ist volkstümlich geworden und hebt sich zugleich durch ihre künstlerische Qualität weit über das Niveau der



Abb. 154. Denkmal Ottos von Wittelsbach (Ottos des Faulen) in der Siegesallee, von A. Brütt.

anderen hervor: *Adolf Brütts* Standbild *Ottos von Wittelsbach* (Abb. 154), dem auch das zweite Werk desselben Künstlers in der Siegesallee, die Statue *Friedrich Wilhelms II.*, nicht gleichkommt, so sehr sich auch dieses wieder von seiner Umgebung auszeichnet.

Die Siegesallee ist nicht nur das mit den größten Mitteln durchgeführte künstlerische Unternehmen Berlins aus den letzten Jahrzehnten, sie ist zugleich ein Spiegelbild der ganzen Epoche, der sie den Abschluß gibt; der Epoche, der es mehr auf Quantität als auf Qualität ankam, die sich damit begnügte, die Kunstformen und Stilmotive aller früheren Zeiten treulich, aber geistlos zu wiederholen, und in der Anhäufung äußerlichen Schmucks mehr einen Ausdruck für die rapide, unorganische und parvenühafter Entwicklung der Stadt nach ungeheuren Erfolgen als ihrer gesteigerten Größe und Bedeutung gibt. Die zahlreichen anderen Denkmäler ähnlicher Art, die vor ihr und nach ihr aus dem Boden wuchsen, halten sich durchaus auf ihrer geringen Höhe. Sie geben den Beweis dafür, wie das Prinzip der realistischen Auffassung, das einstens zu Tassaerts und Schadows Zeiten neu und zukunfts-



Abb. 155. Denkmal Albrechts von Gräfe, von Siemering.

auftrat, zu einer leeren Schablone führte, daß die der Wirklichkeit exakt nachgebildete Gewandung, einstens ein Nebenmittel der lebendigen Wirkung, sich ungebührlich in den Vordergrund und vom Wesen des Plastisch-Monumentalen immer weiter fortdrängt. Einem schlichteren, noch immer von künstlerischem Ernst erfüllten Geschmack gehören einige ältere Denkmäler an. So das Standbild des Ophthalmologen Albrecht von Gräfe von *Rudolf Siemering* mit den schönen Terrakottareliefs der schlichten architektonischen Umrahmung (Abb. 155). Oder die beiden im Jahre 1880 enthüllten Tiergartendenkmäler: die anmutige Statue der Königin Luise von *E. Encke*, die in der Auffassung der Gestalt wie in dem Reliefschmuck des runden Sockels ein Gegenstück zu Drakes benachbartem Monument Friedrich Wilhelms III. bildet, und *Fritz Schapers* würdiges Goethebild (Abb. 156), dessen weißer Marmor sich vornehm von dem Grün der Bäume erhebt und,

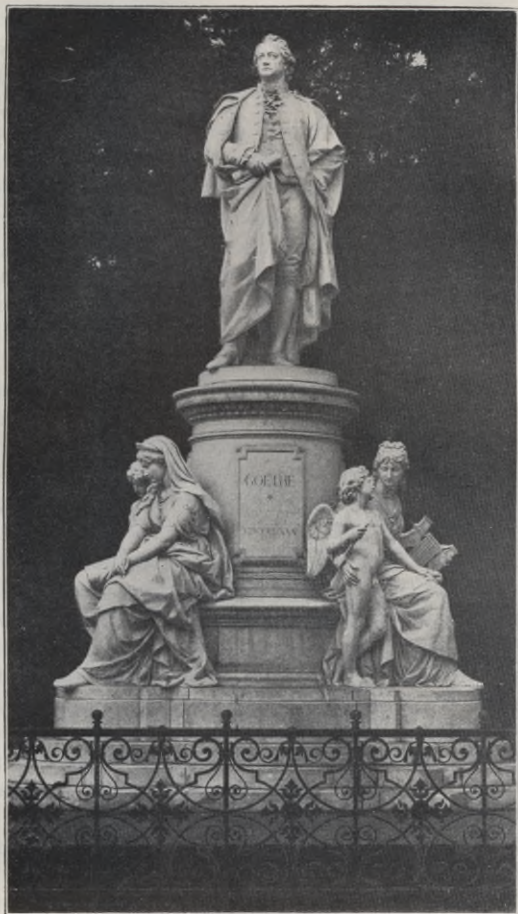


Abb. 156. Goethedenkmal, von Schaper.

anders als Begas' Schiller, seinen Schwerpunkt nicht in den gleichgültigeren Sockelfiguren, sondern in der Hauptgestalt findet.

Und wie der Plastik, so erging es der Baukunst. Es kam die Zeit, da jede Sicherheit und jedes gesunde Gefühl für die Probleme

des bürgerlichen Hauses wie des Monumentalbaus verloren ging. Der Staat, die Kommune und das Privatpublikum suchten die Wirkung der Architektur nicht in einer sinnvollen Anordnung und Gliederung der Baumassen, nicht in der Klarheit, mit der Zweck und Grundriß des Innern sich in der Fassade spiegelten, sondern in äußerlich angeheftetem Zierat historischer Abkunft, der ohne jede Beziehung zur Bestimmung des Hauses und zum Wesen seiner Bewohner war. Die neue politische und wirtschaftliche Erstarkung fand keine eigene Form, um sich kenntlich zu machen, sondern hielt sich nach wie vor an das akademische Schema der Renaissance, das namentlich für die Banken und großen Betriebsgesellschaften maßgebend wurde. Und die Abschriften italienischer Palazzofassaden des 16. und 17. Jahrhunderts, die hier gegeben wurden und dabei wenigstens, dem gesteigerten Prunkbedürfnis der Zeit entsprechend, echtes Material heranzogen, kehrten nun auch in den Mietshäusern der rasch sich entwickelnden neuen Straßen auf. Überall galt es ein Glänzen nach außen. „Pompöse“ Portale, „prächtige“ Säulen und Pilaster, aufgeklebte Stuckgiebel über den Fenstern, wahllos zusammengewürfelte Ornamente aus allen Zeiten und Ländern, womöglich noch Kuppeln und Türme und rohe, fabrikmäßig hergestellte Giebelfiguren sollten den Wohnsitz für Gevatter Schneider und Handschuhmacher abgeben. Eine unehrliche und unruhige, von wahrer Kunst himmelweit entfernte Bauart griff Platz, die sich mit starkem Ellenbogen in die feine und stimmungsvolle Geschlossenheit des alten Berlin eindrängte und der Stadt in ihren wesentlichsten Teilen noch heute den Eindruck des Unreifen und des Zerrissenen gibt, der ein tieferes Behagen unmöglich macht. Immerhin ist der Höhepunkt dieser Verwilderung bereits überschritten, und die neue Zeit beginnt ihren reiferen und kultivierteren Geschmack auch in der preußischen Hauptstadt durchzusetzen.

XI

Neue Ziele

ES liegt im Wesen der modernen künstlerischen Kultur, daß sie mehr auf ein allgemeines Durchdringen des täglichen Lebens der Allgemeinheit mit ästhetischen Gedanken, mehr auf eine Steigerung und Emporhebung des Gesamtraumens unserer Existenz, auf eine Versöhnung des Praktischen, Notwendigen und Zweckmäßigen mit der Schönheit hinstrebt als auf einzelne monumentale Gebilde. Liefert somit die allerjüngste Epoche in der Entwicklung des Stadtbildes nur geringe Beiträge zu dem, was Berlin im engeren Sinne zu einer „Kunststätte“ macht, so stellt sie dafür den Beginn einer modernen Weiterführung seiner spezifischen Eigenart dar, die doch wieder durchaus als ein Ergebnis künstlerischen Geistes zu begreifen ist. Die Gedanken der modernen Kunst, die in der ehrlichen Sichtbarmachung der Absicht und des Materials völlig neue, vordem unbekannte Werte gewonnen hat und den Schmuck zunächst und vor allem in der einfachen und offenen Darlegung dieses Prinzips sucht, die dann zu neuen Formen des Ornaments vordrang, lediglich vom Geist der eigenen Zeit und nicht vom Studium der Vergangenheit geleitet, trafen in Berlin wohl auch jetzt noch auf eine rein äußerliche, dem Neuen schlechthin nacheilende Gesinnung, die mühevoll Erarbeitetes trivialisierte, in mißverständener Modernität Anregungen aus allen Himmelsrichtungen skrupellos und ohne Verständnis zusammenstoppelte, in Übertreibungen und Extravaganzen ausartete. Der traditionslos gewordenen Stadt war der wohlthätige Zwang der Überlieferungen verloren gegangen, es fehlte die Sicherheit, die den von außen kommenden Einflüssen ihre Stellung hätte anweisen können, und mannigfache Verwirrung war die Folge. Aber die aufklärende Macht der unwiderstehlich sich durchsetzenden Reformen blieb doch nicht ohne Wirkung. Und mit einzelnen Musterbeispielen brachten die jüngsten Jahre Leistungen von bleibendem Wert zustande, die zugleich die Richtlinien für künftiges Weiterarbeiten abgeben.

Wie einstens um die Wende des 17. Jahrhunderts das erste Berliner Bauwerk von unsterblicher Geltung: das Zeughaus, aus dem Geiste der Hauptstadt eines soldatischen Volkes geboren war,

so brachte das zu einem neuen europäischen Handelsmittelpunkt gewordene Berlin nun wiederum zunächst Bauwerke hervor, die unmittelbar aus den Bedingungen seines individuellen Lebens entstanden. Die großen Geschäfts- und Warenhäuser der allmählich zur City nach Londoner Vorbild sich entwickelnden Altstadt begründen einen neuen Typus des Berliner Hauses. Und der Baumeister, der zuerst für diesen Typus den unzweideutigsten und zugleich reifsten Ausdruck fand: *Alfred Messel* in seinem *Warenhaus von Wertheim* in der *Leipzigerstraße*, gab damit Anregungen, deren Wirkungskreis seinen Zirkel weit über Berlin und Norddeutschland hinaus schlug. Die neue Eisenkonstruktion gab Möglichkeiten zur Herstellung einer viele Stockwerke umfassenden Fassade, die nichts wollte als verraten, was hinter ihr vorgeht; die das Gewand abgab für große Räume, in denen sich ein lebhafter kaufmännischer Verkehr abspielt, und die dafür Licht und Luft in früher unbekanntem Maße benötigen; die überdies durch die Bildung hoher und breiter Schaufenster die Verbindung des Betriebes im Innern mit der Außenwelt herzustellen hat. Der Stein, der zum Bau einer solchen Fassade herangezogen wird, beherrscht sie nicht mehr allein, sondern wird ein Genosse des gleichgestellten Eisens. Alte gotische Tendenzen: das Konstruktive eines Bauwerks nicht mehr zu verkleiden, sondern nach außen deutlich erkennbar hervortreten zu lassen, kehren wieder und werden in neuem Geiste aufgenommen. Und Messel zeigte bei der Fortführung seiner denkwürdigen Arbeit für jenes riesenhafte Warenhaus, wie er aus dem reinen Zweckbau, der nur an wenigen zu betonenden Stellen sparsamste Ornamentzier zuließ, nun an der Ecke des Leipziger Platzes, die volleren Schmuck und monumentalere Ausgestaltung erforderte, gleichfalls aus Eignem einen organischen Übergang von strengeren zu reicheren Formen fand (Abb. 157 u. 158). Er wandte sich dabei von dem bis dahin in Berlin allgemein üblichen, ein wenig nüchternen und kalten Sandstein zu dem mehr malerischen, vielfache Möglichkeiten der Schmuckwirkung erschließenden Kalkstein, und zu einem plastischen Zierat, der sich aus der Art dieses brauchbaren Materials ergab.

Beides: das Material des Kalksteins (am meisten des Muschelkalks) und der reliefartig aus dem Grunde des Steins herausgehauene



Abb. 157. Detail vom Warenhaus Wertheim (Eckbau am Leipziger Platz).

Schmuck (von *Wrba, Vogel, Taschner*, dem jungen Münchner *Rauch* u. a.), ward Vorbildlich für zahlreiche, sehr geschmackvolle neue Bauten der Hauptstadt. Für das Warenhaus blieben die Gesetze Messels bestimmend und fruchtbar, fanden Nachahmung oder auch selbständigere Variationen durch andere Künstler von eigem Willen (das Kaufhaus des Westens am Wittenbergplatz von *E. Schaudt*). Für den Wohnhaus- und Villenbau, der in der wohlhabender gewordenen Stadt immer bedeutungsvoller hervor-

trat, griff man in einer guten Eingebung zurück auf Baumotive des Zopfes, dem das alte Straßenbild das Beste verdankte, um auch hier aus dem Empfinden der Gegenwart die Traditionen neu zu beleben. Die preußisch-zopfigen Formen verbinden sich dabei (besonders in den Einfamilienhäusern des Tiergartenviertels, z. B. in der Bendlerstraße, Viktoriastr. 7, Margaretenstr. 19) gern mit den verwandten Baugedanken des Louis XVI. und des werdenden Empire, die alle der modernen Neigung zu schlichter Einfachheit und bürgerlichem Behagen so sehr entgegenkommen. Denn wieder interessiert man sich, wie um 1800, da man der Rokokoschnörkel überdrüssig wurde, für wirksame Wechsel und Kontraste von freien Flächen und diskret angebrachter ornamentaler Zier, die freilich jetzt einen mehr kapriziösen Charakter annehmen, nachdem das alte Europa ein erfrischendes Bad in der Bekanntschaft mit der japanischen Kunst genommen hat.

Mit Messel teilt sich *Ludwig Hoffmann* (geb. 1852; 1896 als Stadtbaurat nach Berlin berufen) in das Amt des Stadterneuerers. Ihr gemeinschaftliches Wirken ist gerade darum so willkommen und muß so folgenreich sein, weil sie, ohne jede extravagante und snobistische Effektsucht, aus den im Gegenwartsgeiste fortgebildeten Motiven der berlinisch-märkischen Architektur in ihren glorreichsten Epochen sich eine neue und eigene Stilsprache geschaffen haben. Statt einer absoluten, in der Luft schwebenden Modernität pflegen sie eine historisch anknüpfende, den individuellen Forderungen des Orts gehorchende Baukunst, die dennoch durchtränkt und verschmolzen ist mit den Baugedanken unserer Zeit. Bei seinen Bankpalästen (Handelsgesellschaft in der Französischen und Behrenstraße, Nationalbank in der Behrenstraße) ging Messel von schweren italienisierenden Renaissance- und Barockbauten aus. Bei der Landesversicherungsanstalt am Köllnischen Park von der in Berlin heimischen Sprache der holländischen Renaissance. Bei dem Hause der Kunsthandlung von Schulte Unter den Linden (Ecke der Wilhelmstraße) von friderizianischen Motiven; er gab damit ein Muster für die unausbleibliche Neugestaltung der preußischen Via Triumphalis, das bereits manche verständige (auch mißverständliche) Nachahmung gefunden hat. Doch überall verschwand die kleinliche und schematische Kopie der historischen Elemente; an ihre Stelle trat ein neues und persönliches



Abb. 158. Detail vom Warenhause Wertheim (Ecke am Leipzigerplatz).

Durchdringen ihrer Grundsätze. So ging auch Hoffmann vor wenn er in seinen städtischen Gebäuden, in seinen Schulen (Abb. 159), Krankenhäusern, Asylen, Volksbädern, Feuerwehrrationen, Standesämtern und kleineren Bauten der kommunalen Verwaltung je nach der architektonischen und landschaftlichen Umgebung bald an barocke und zopfige Traditionen, bald an eine frisch und selbständig behandelte märkische Backsteingotik anknüpfte. In seinen großen Hauptwerken: dem Rudolf Virchow-Krankenhause, das



Abb. 159. Friedrichs-Realgymnasium, erbaut von Ludwig Hoffmann.

mit vollendeter Klarheit des Grundrisses die Schwierigkeiten einer riesenhaften Kranken- und Ärztestadt souverän überwand, dem Märkischen Museum (Abb. 160) und dem zweiten Rathause, dem „Stadthaus“, dessen imposante Fassaden jetzt zwischen der Kloster-, der Stralauer- und Jüdenstraße aufragen, hat er bewiesen, wie ein genialer Künstler auch von eklektizistischen Prinzipien aus zu Schöpfungen persönlichster Art und Geltung aufzusteigen vermag. Einen Anschluß an süddeutsche Barockformen versuchte mit großer Begabung, aber ein wenig undiszipliniert *Otto Schmalz* in seinem Land- und Amtsgericht in der Grunerstraße (Abb. 161), das jedoch bei allem Phantasie-reichtum seiner interessanten und originellen Durchbildung im Äußern wie im Innern ohne Zusammenhang mit dem Stadtbilde bleibt.

Der radikale moderne Geschmack der jüngsten Architektur hat sich in Berlin noch nicht oft hervorgewagt. Auch die Architekten *Reinhardt* und *Süssenguth*, denen der Bau des Charlotten-

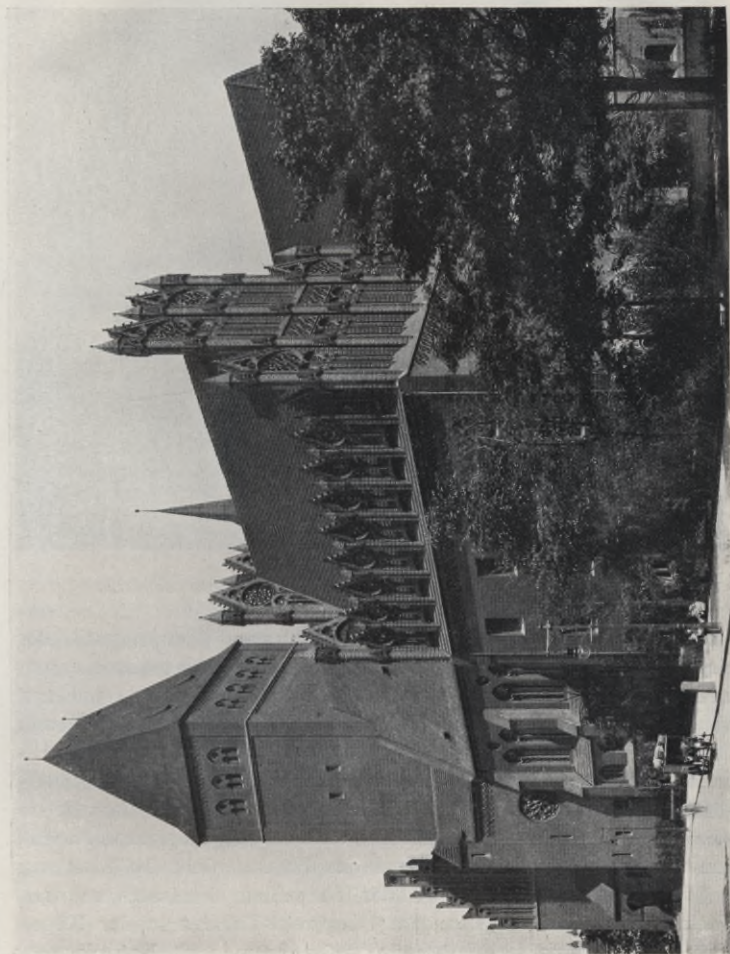


Abb. 160 Blick auf das Märkische Museum (erbaut von Ludwig Hoffmann) von der Wallstraße aus.

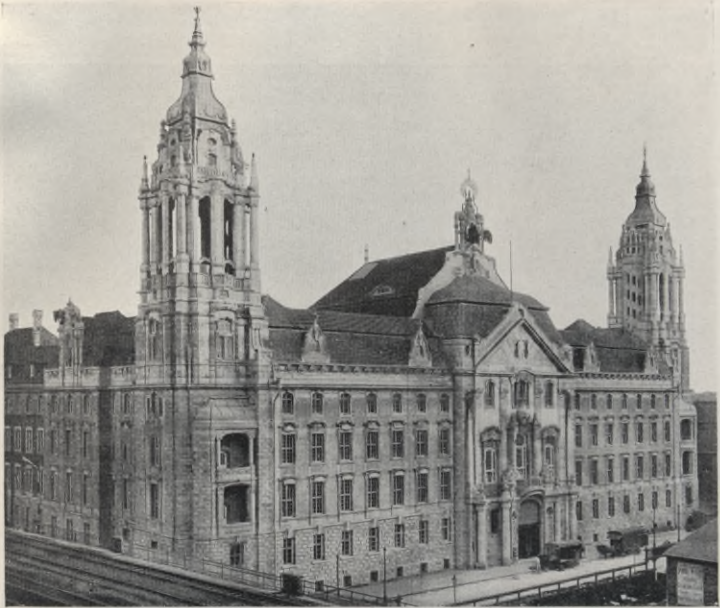


Abb. 161. Land- und Amtsgericht I, erbaut von Otto Schmalz.

burger Rathauses zufiel, hielten sich an einen Übergangsstil, der eine in neuer Formensprache erdachte Fassade mit ornamentalem und figürlichem Schmuck von historischen Anklängen und mit einem mächtigen, altflandrischen Belfrieden nachempfundenen Turm versah. Energischer ging *Bruno Schmitz* in seinem Weinhaus „Rheingold“ vor, dessen feierliche Front (mit Reliefgestalten von *Franz Metzner*) und überprächtige, wenn auch durch vorzügliche Behandlung echter Materialien ausgezeichnete Innenausstattung nur mit dem Beruf des Hauses nicht im Einklang steht; ferner *August Endell*, der in seinem Festsaalhaus am Hackeschen Markt und in dem Überbrettel-Theater in der Köpenickerstraße seine kapriziöse, in freier Laune mit Naturformen und asiatischen Anregungen spielende Formensprache betätigte; oder *Oskar Kaufmann*, der im Hebbel-Theater einen selbständig

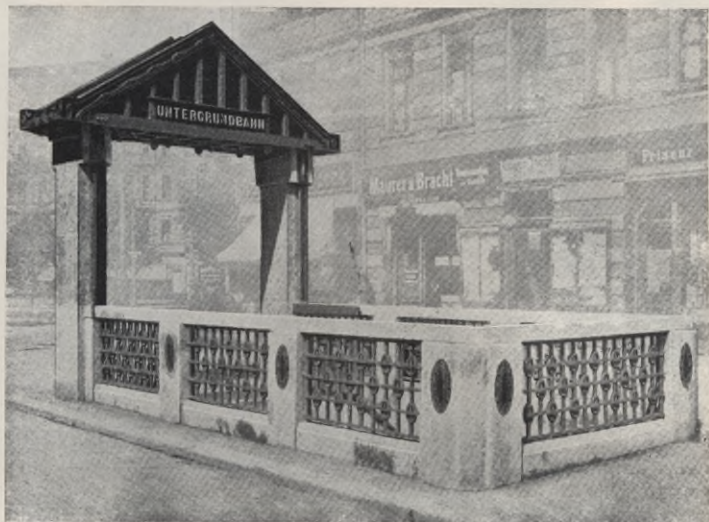


Abb. 162. Zugang zum Untergrundbahnhof Charlottenburg-Wilhelmsplatz.
von A. Grenander.

verwerteten Wiener Stil zur Anwendung brachte. Umwälzender wurden die Reformen der Innenausstattung und des gesamten Kunstgewerbes, das mit immer stärkerer Energie die historischen Stile der vorausgegangenen Jahrzehnte zurückdrängt. Süddeutsche Künstler wie *Richard Riemerschmid* (Weinhaus Trarbach) und *Bruno Paul* (seit 1906 Direktor der Kunstgewerbeschule), oder ausländische, wie *Henry van de Velde* (Continental-Havana-Compagnie, Mohrenstraße) haben hier ermutigend gewirkt.

Die neue Eisenkonstruktion feierte dann ihre künstlerischen Triumphe, die sie lediglich sich selbst, den unserem Auge wohlthuenden Effekten ihrer logischen Gliederung verdankt, bei den Arbeiten, die allein auf ihre Hilfe angewiesen sind: am schönsten bei den modernen Bauten der Hoch- und Untergrundbahnen, die das machtvoll verstärkte Verkehrsbedürfnis gebar. Auch hier erkennt der aufmerksame Beobachter eine Entwicklungskette von den schwereren Formen der Hochbahn im Südosten und

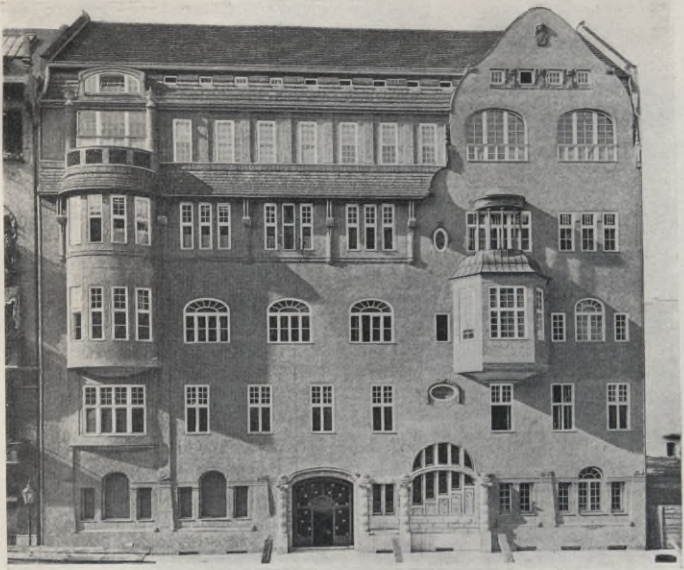


Abb. 163. Wohnhaus in Charlottenburg, erbaut von A. Geßner.

Süden zu den leichteren, freieren, eleganteren Konstruktionen des Westens. Vor allem hat hier *Alfred Grenander* mitgewirkt, das Spiel der ineinandergreifenden Eisenglieder, das durch seine Kühnheit und durch seine überzeugende Sicherheit an unser ästhetisches Empfinden appelliert, mit künstlerischen Bildungen zu verschönen, die sich scheinbar mühelos wieder aus dem Material von selbst ergaben, und bei den Hauptpunkten der Stationsgebäude, der Treppenumrahmungen, der Pfeiler bei wichtigen Straßenübergängen Steinarchitekturen zu ersinnen, die durch den Gegensatz des Baumaterials überraschen und sich doch in ihrer ganzen Fügung dem Charakter des Maschinellen anschließen, den die benachbarte Eisenkonstruktion zeigt (Abb. 162). Der gesunde Sinn, der hier überall ohne Umschweife für das Wesen der Sache auch ihren entsprechenden Ausdruck findet, ist schließlich sogar dem Etagen- und Mietshause zugute gekommen, das endlich beginnt,



Abb. 164. Wohnhäuser in Charlottenburg, erbaut von A. Geßner.

auf die falsche Palastfassade zu verzichten, zugleich das Kasernenmäßige zu vermeiden, und sich als das zu präsentieren, was es in Wahrheit ist: als ein umständlicher Bau, der zahlreichen einzelnen Bürgerfamilien zur Wohnung dient. Namentlich die Häuser, die *Albert Geßner* in Charlottenburg auf Grund solcher Erwägungen aus einem neuen und freien künstlerischen Geiste geschaffen hat, geben Beispiele für die reichen Möglichkeiten, die sich der Gegenwart und Zukunft hier ergeben (Abb. 163 u. 164).

Die Plastik steht gegen diese Versprechungen der Architektur weit zurück. Im öffentlichen Denkmalswesen herrscht nach wie vor die landläufige Schablone der realistischen, historisch treu kostümierten Standbilder, die um so unerträglicher werden, je massenhafter sie auftreten. Es ist schon als eine glückliche Ausnahme zu betrachten, wenn statt der Statue einmal eine Büste auf schlichtem Postament gewählt ward, wie bei dem feinen Monument Schleiermachers vor der Dreifaltigkeitskirche (von *Osborn*, Berlin

Fritz Schaper). Die geläuterte Auffassung unserer Epoche vom Wesen des Monumentalen und Dekorativen hat in der offiziellen Welt, die hier maßgebend ist, noch kein Verständnis gefunden. *Louis Tuillons* Amazone auf dem ehemaligen Floraplatz im Tiergarten, die leider nur eine schon vorhandene Skulptur vor der Nationalgalerie vergrößert wiederholt, und das von *Ludwig Hoffmann* entworfene, architektonisch aufgebaute Feuerwehr-Denkmal auf dem Mariannenplatz sind die einzigen Vorboten besserer Zukunftstage.

Fast überall aber ist es das Bürgertum, das die schüchternen Fortschritte des letzten Jahrzehnts angebahnt hat. Die Stadtverwaltung, der private Unternehmungsgeist, der Kunstgeschmack der Bewohner haben die Führung übernommen. Der Hof und der Staat, denen einstens Berlin alles verdankte, bleiben bei allem guten Willen, bei allem Reichtum der Mittel weit zurück. Nur in schwerem Kampfe können sich die gesunden, zukunftskräftigen Tendenzen der Gegenwart behaupten. Dennoch: der endliche Sieg ist ihnen sicher.

XII

Museen und Sammlungen

WAS das 19. Jahrhundert dem künstlerischen Stadtbilde Berlins geschadet, hat es reichlich ausgeglichen durch seine unvergänglichen Leistungen für das Museums- und Sammlungswesen der preußischen Hauptstadt. Erst nach dem Sturm der napoleonischen Kriege ist Berlin überhaupt in den Kreis der europäischen Museumsstädte eingetreten. Und was von Sammlungen privaten Besitzes vorhanden war, beschränkte sich bis vor wenigen Dezennien auf einen sehr kleinen Kreis. Die großartige Sammlerliebhaberei, die sich in Italien, Frankreich und England im 17. und 18. Jahrhundert entfalten konnte, war in der Residenz der brandenburgischen Kurfürsten und preußischen Könige etwas Unbekanntes. Auch mit der Tätigkeit, die in den wohlhabenden süd- und westdeutschen Städten anzutreffen war, konnte der Norden nicht konkurrieren. Was Berlin an wertvollem Kunstbesitz bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts sein nannte, ist rasch aufgezählt. An erster Stelle standen die Sammlungen des Hofes. Der Große Kurfürst schuf den Grundstock der Gemäldegalerie im Schlosse, namentlich durch sein Interesse für die zeitgenössische und kurz voraufgegangene niederländische Kunst, deren Werke er mit Eifer heranzog, wie er selbst holländische Maler und Bildhauer nach Berlin entbot. Auch für die primitiven Kunstleistungen der Naturvölker hatte er Interesse und für kunstgewerbliche Arbeit aller Art. Die kurfürstliche „Kunst-kammer“ nahm unter seiner Regierung Einzelstücke verschiedenartigster Herkunft auf, die einen bescheidenen Anfang der späteren systematischen kunstgewerblichen und ethnologischen Staatssammlungen bildeten. König Friedrich Wilhelm I. fügte dann eine ausgedehnte Sammlung von graphischen Blättern und Handzeichnungen, wieder meist niederländischen Ursprungs, hinzu, in denen wir den Urkeim des heutigen Kupferstichkabinetts zu erkennen haben. Friedrich der Große sammelte weiter auf seinem Lieblingsgebiet der französischen Kunst, die noch heute mit Werken höchsten Ranges und Wertes in den Berliner und Potsdamer Schlössern vertreten ist. Adel und Bürgertum aber verhielt sich

noch lange gegen den Luxus des Kunstsammelns spröde. Es fehlten die großen Mittel, es fehlte vor allem auch der Sinn für die Aufstapelung solcher Werte, deren Beziehungen zu den Realitäten des praktischen Lebens nicht ohne weiteres einleuchteten.

Erst die Reorganisation des preußischen Staates nach den Freiheitskriegen lenkte den Blick der Regierenden und der Wohlhabenden auf die ungelösten Aufgaben, die hier noch vorlagen. Und in dem großen Programm, das unter Friedrich Wilhelm III. für die Verjüngung und Neubelebung Berlins aufgestellt wurde, fehlte der wichtige Punkt einer Museumsgründung nicht. Es war freilich zu spät, um alles Versäumte rasch nachzuholen, und manche Lücke, die unsere Museen ihrer Jugend verdanken, sind auch bis heute nicht ausgefüllt worden, da zu dem Wettbewerbe der europäischen Kunststädte noch die gewaltige Konkurrenz der amerikanischen hinzugetreten ist, die der alten Welt eine Erweiterung ihres Kunstbesitzes in Gegenwart und Zukunft immer mehr erschwert.

Als Schinkels Museumsbau begonnen war und der Vollendung entgegenging, handelte es sich darum, ihn auch würdig zu füllen. Schon 1820 ließ Friedrich Wilhelm III. durch G. F. Waagen eine Durchsicht der Schlösser vornehmen, bei der er freigebig für die Öffentlichkeit bestimmte, was von ihm gefordert wurde. Es war nicht die Schuld des Königs, daß der erste Museumsdirektor es versäumte, auch jene Meisterstücke der französischen Rokokomalerei von ihm zu erbitten, die damals, noch unter den Nachwehen der klassizistischen Strömung, nicht sehr hoch im Kurse standen. Von dem übrigen aber, was die Krone besaß, ging tatsächlich, bis auf die Werke, die zur Geschichte und den Persönlichkeiten des königlichen Hauses in engerer Beziehung standen, das Wertvollste in den Besitz des Staates über. Im ganzen waren es 378 Bilder, die aus den Schlössern ausgewählt wurden. Hinzu kamen für die Gemäldegalerie die Werke aus der Sammlung Giustiniani in Paris, deren 157 Bilder erworben wurden, und die sehr große, an 3000 Nummern umfassende Sammlung des Engländers Solly, von der aber nur etwa der fünfte Teil sich museumswürdig erwies. Was auf diesem Wege zustande kam, war die Sammlung, die 1831 eröffnet wurde und deren Katalog 1198 Nummern umfaßte, darunter 515 niederländische und deutsche,



Abb. 165. Singende Engel vom Genter Altar der Brüder van Eyck, im Kaiser Friedrich-Museum.

497 italienische Bilder. Es war nur natürlich, daß diese Galerie nicht in Wettbewerb treten konnte mit den Schätzen des Louvre, die schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts systematisch zusammengetragen worden waren, oder auch mit dem Inhalt der Museen in Dresden, München und Wien, die im 18. Jahrhundert Gelegenheiten wahrnehmen konnten, die im 19. nicht wiederkehrten. So fehlte vor allem in der Berliner Sammlung eine genügende Vertretung der reifen italienischen Kunst des Cinquecento, ein Mangel, den man um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch weit schmerzlicher empfand, als man ihn heute beklagen würde, weil zu jener Zeit die Kunst der romanischen Hochrenaissance unumstritten als der Gipfel der Phantasieschöpfungen aller Zeiten und Völker galt. Besonders Raffael, von dem erst 1854 ein Werk (die Madonna Terranuova aus Neapel) hinzukam, wurde mit

Beschämung vermißt. Dafür jedoch gab das Berliner Museum schon in seiner ersten Gestalt eine vorzügliche Zusammenstellung von Werken älterer italienischer Kunst des Trecento und Quattrocento, deren Bedeutung heute weit höher geachtet wird als um 1830, und eine lebensvolle Reihe von niederländischen und deutschen Bildern. Die Werke Lukas Cranachs aus dem Schlosse bilden noch jetzt einen wertvollen Schatz der Gemäldegalerie. Dürer freilich fehlte und sollte erst sehr viel später nachfolgen. Aber unter den flämischen und holländischen Gemälden befand sich manches von höchstem Wert, und durch die Sammlung Sollys war schon damals eine der heiligsten Schätze unserer Sammlung nach Berlin gekommen: die wichtigen Stücke des Genter Altars der Brüder van Eyck (Abb. 165).

In den ersten Jahrzehnten nach der Eröffnung des Museums sehen wir die Verwaltung eifrig bedacht, die Lücken nach Möglichkeit auszufüllen. Waagen hat auf den Auktionen der vierziger und fünfziger Jahre viel für die Ergänzung der romanischen und nordischen Schulen getan. Tizian und Tintoretto, von den Spaniern Murillo, Zurbaran und andere, Hauptmeister der flämischen und holländischen, der altniederländischen und deutschen Schule zogen im Lustgarten ein. Nicht alles freilich, was man ersehnte, konnte auch erworben werden. Die Bilderpreise schnellten um die Mitte des Jahrhunderts bereits zu beträchtlicher Höhe empor, und die preußischen Mittel waren nicht groß genug, um der Konkurrenz, vor allem der der Londoner Nationalgalerie, wirksam zu begegnen. Erst in den siebziger Jahren begann dann für die Berliner Gemäldegalerie die große Zeit. 1873 wurde die bedeutende Sammlung Suermondt in Aachen angekauft, zu deren Schätzen vor allem die hervorragenden Werke der holländischen Kleinmeister gehören, die heute einen Ruhmestitel des Museums bilden. Von diesem Zeitpunkt an hat die Entwicklung ein ganz anderes Tempo eingeschlagen, das allen Abteilungen gleichermaßen zugute kam. Denn nun verbindet sich mit der Geschichte der Berliner Museen der Name derjenigen Persönlichkeit, der ihnen um die Wende des 19. Jahrhunderts das Gepräge gegeben hat: der Name *Wilhelm Bodes*. Ein günstiges Geschick hat in ihm in den Jahrzehnten des Aufschwungs den Kunstsammlungen der Hauptstadt eben den Mann gegeben, den sie brauchten und nun auch brauchen konnten.

Einen Direktor, der nicht nur ein vorzüglicher Forscher und Kenner ist, sondern zugleich ein großartiger Organisator, ein Mann, der den europäischen Kunstmarkt mit Feldherrnblick übersieht und beherrscht, der das moderne Getriebe der Sammler, Händler und — Fälscher kennt, die Konjunkturen und Spekulationen der Auktionshäuser aller Länder durchschaut und mitberechnet, und der durch die Summe aller dieser Eigenschaften den glänzendsten Vertreter eines ganz neuen Typus des Museumsbeamten darstellt, wie ihn die veränderten Zeitverhältnisse hervorgebracht haben.

☞ Zu Beginn seiner Berliner Amtstätigkeit, im Anfang der siebziger Jahre, hat Bode seine Arbeitskraft hauptsächlich der Abteilung der christlichen Skulpturen zugewandt, deren systematischer Ausbau damals erst begann; bald aber, vor allem nachdem er als Nachfolger Julius Meyers in die Stellung des Direktors aufgerückt war, nahm Bode sich auch der Gemäldegalerie an, und ein seltenes Glück hat ihn bei dem großen Werke ihrer Neugestaltung begünstigt. Die Altniederländer, in deren Gruppe durch den Genter Altar dauernd ein Schwerpunkt der Berliner Kunstsammlungen überhaupt ruht, wurden bedeutsam ergänzt. Das wundervolle Bildnis des Mannes mit der Nelke von Jan van Eyck, der Flügelaltar des Rogier van der Weyden, das hinreißend gemalte Triptychon der Geburt Christi von Hugo van der Goes traten hinzu, daneben vorzügliche Werke seltenerer Meister, wie des Albert von Ouwater und des Geertje tot Sint Jans. Die Abteilung der jüngeren Niederländer im 17. Jahrhundert wurde großartig erweitert. Ein Rembrandt-Saal entstand, der nach und nach fast ein Viertelhundert Werke des Meisters aufnahm, in dem die germanische Welt unserer Zeit den herrlichsten Verkünder ihres Geistes erblickt. Ihre Reihe läßt heute den ganzen Entwicklungsgang Rembrandts deutlich verfolgen. Von dem „Geldwechsler“, dessen subtiler Naturalismus in die erste Leydener Schaffensperiode deutet, leiten sie den Besucher über den „Raub der Proserpina“, der schon in Amsterdam entstand, den „Drohenden Simson“ von 1635, die beiden Selbstbildnisse der gleichen Epoche, das Doppelporträt des Mennonitenpredigers Anslo und seiner Gattin von 1641 in die große Hauptzeit des Meisters. Aus ihr besitzt das Museum die schönen Porträts der Saskia, der Hendrickje Stoffels, des Bruders mit dem Helm. Es folgen charakteristische Gemälde aus

der Zeit um 1650, die Vision Daniels, die Josef-Szene bei Potifar, Susanna mit den Alten, in denen die Glut der Farben sich geheimnisvoll-rätselhaft steigert. Und weiter verfolgt man die Tätigkeit Rembrandts bis in seine letzten Jahre, von denen der erzürnte Moses, der die Gesetzestafeln zertrümmern will, und vor allem das erschütternde Selbstporträt des Frühgealterten aus der Sammlung Carstanjen, jenes Bild mit dem grausigen Lächeln, das im nächsten Augenblick in ein Schluchzen umzuschlagen scheint, Kunde geben. Wie Rembrandt selbst, sind seine Nebenmänner, die als Planeten seine Sonne umkreisen, durch Bodes Energie ausgezeichnet vertreten. Berlin besitzt ein Frans Hals-Kabinett, mit dem außerhalb Hollands kein Museum in Wettbewerb treten kann; es besitzt gewählte Stücke von Ruysdael, von Terborch, von Pieter de Hooch, von Vermeer van Delft usw.

Von den flämischen Meistern des 17. Jahrhunderts ist Rubens durch eine hochbedeutsame Sammlung hervorragender Werke aus allen Perioden seiner Entwicklung vertreten, die heute einen der schönsten Säle des Museums füllen (Abb. 166); der Besitz an Schöpfungen van Dycks ist erst in den letzten Jahren um einige seiner besten Porträts ergänzt worden. In der deutschen Abteilung ist jetzt Dürer endlich so berücksichtigt, wie es dringend erforderlich war. Sieben Werke seiner Hand, unter ihnen die Porträts des Hieronymus Holzschuher (1884 angekauft), des Jakob Muffel, das frühe Bildnis Friedrichs des Weisen, die Madonna mit dem Zeisig und die köstliche „Frau am Meere“, künden seine Größe. Die italienische Abteilung führt nun von den glänzenden Proben der ältesten Zeit, Werken von Giotto, Masaccio, Filippo Lippi (die schöne „Madonna im Walde“) und Verrocchio, zu einer hervorragenden Frührenaissancesammlung, in der namentlich Signorelli und Botticelli, aber auch zahlreiche andere Meister, wie Giovanni Bellini, mit seiner kürzlich erworbenen „Auferstehung“ und dem von Engeln betrauten „Toten Christus“, glänzend vertreten sind. Die Lücken in der Sammlung der Werke der Hochrenaissance konnten allerdings nie mehr ganz ausgefüllt werden. Die Zeit für günstige Ankäufe aus dieser Epoche war unwiederbringlich verloren. Immerhin besitzt das Museum mehrere Raffaelsche Madonnen, zählt Correggio, Andrea del Sarto, Paolo Veronese, Tizian (Bildnis seiner Tochter Lavinia), Tintoretto usw. zu den



Abb. 166. Rubens: Diana und Nymphen von Satyrn überfallen. (Kaiser Friedrich-Museum).

Seinen. Interessanter freilich sind die Nachkömmlinge vertreten, wie Tiepolo, von dessen graziöser dekorativer Malerei ein entzückender kleiner Saal Kunde gibt, und Francesco Guardi, von dessen breiter, flotter, fast impressionistischer Malerei von venezianischen Straßen und Kanälen man sich eine Reihe bester

Beispiele gesichert hat. Hinzu kamen in jüngster Zeit der Ausbau eines spanischen Saales, in dem nun endlich auch Velazquez gebührend zu Worte gekommen ist, und die noch in den Anfängen steckende Begründung einer Sammlung von Franzosen, Engländern und Deutschen des 18. Jahrhunderts.

Daneben wurde die plastische Abteilung nicht vernachlässigt, die gleichfalls aus bescheidenen Anfängen zu hoher Bedeutung sich entwickelt hat. Ihren Kern bildeten die Majoliken der Robbia, die 1828 mit der Sammlung Bartholdy in den Besitz des Staates gelangten. In den vierziger Jahren kamen einige reichere Neuerwerbungen aus italienischem Besitz hinzu, doch hielt sich das Ganze immer noch in engen Grenzen. Erst die beiden letzten Jahrzehnte haben durch die unablässige Energie des Direktors hier Sammlungen emporwachsen lassen, denen heute die Bewunderung der ganzen Welt gehört. Vor allem ist die italienische Bildnerei des 15. und 16. Jahrhunderts kaum an einem andern Punkt diesseits der Alpen so reich und glänzend vertreten wie hier; alle Schulen und Strömungen sind durch sorgsam gewählte Beispiele repräsentiert. Eine Abteilung italienischer Bronzen und Plaketten, die Bode angelegt und in wenigen Jahren zu reicher Vollständigkeit geführt hat, schließt sich an.

Für diese beiden Hauptgebiete des Alten Museums wußte sich der Reorganisator außer den Mitteln des Staates das Interesse und die Beihilfe des ganzen kunstfreundlichen Berlin zu sichern. Von dem Augenblick an, da es feststand, daß die früheren Räume, die Jahrzehnte lang ihre Dienste getan, nicht mehr ausreichten, den neuen Segen zu fassen, und der Plan eines Neubaus immer greifbarere Gestalt annahm, schuf Bode sich eine überaus glückliche Organisation, die ein Novum im europäischen Museumswesen bildete und seitdem allenthalben, in Berlin wie im übrigen Deutschland, und stets mit glänzendem Erfolge, nachgeahmt worden ist. Das lebhafteste Interesse, das nach dem französischen Kriege der Kronprinz dem Gedeihen der Berliner Kunstsammlungen entgegenbrachte, führte zu dem Gedanken, dem in Aussicht genommenen Neubau den Namen „Kaiser Friedrich-Museum“ beizulegen. Zugleich gründete Bode den Kaiser Friedrich-Museumsverein, der die wohlhabenden und freigebigen Sammler und Kunstinteressenten der Hauptstadt in engste Ver-

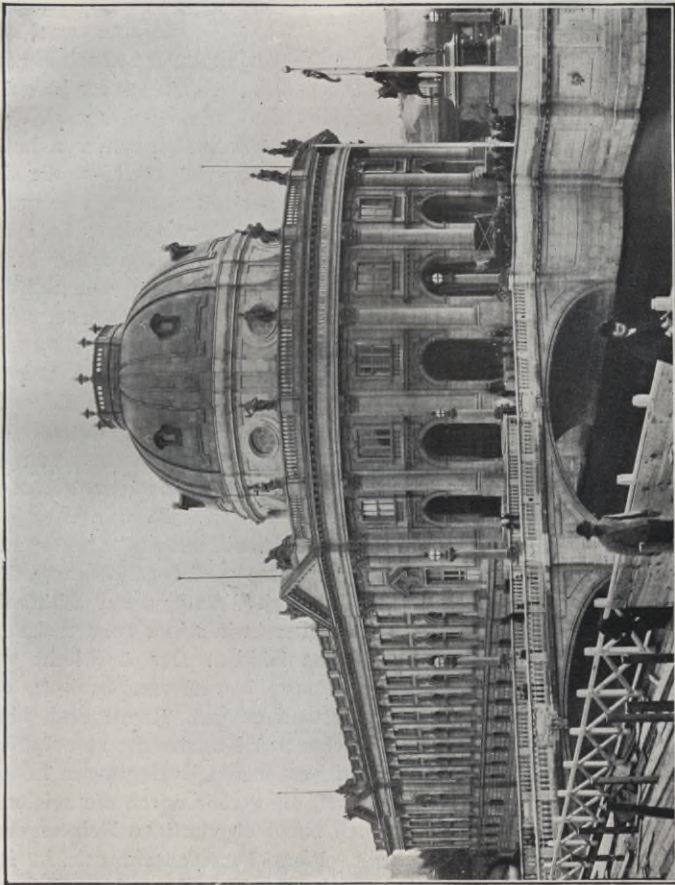


Abb. 167. Das Kaiser Friedrich-Museum von der Nordwestseite.

bindung mit den Staatsmuseen brachte und durch sie respektable Beiträge und Kapitalien zur Verfügung stellte, die die Möglichkeit gaben, über den staatlichen Etat hinauszugehen und bei günstigen Gelegenheiten ohne weiteres zuzugreifen. Als dann unter Ihnes Leitung das neue Museum an der nördlichen Spitze der Museumsinsel erbaut war (1898—1903; Abb. 167) und im Herbst des Jahres

1904 feierlich eingeweiht wurde, zeigten sich die außerordentlichen Erfolge dieser klugen Museumspolitik. Die Sammlungen, die in der Flucht der geräumigen Säle und Kabinette des neuen Hauses aufgestellt wurden, erweckten durch den Reichtum ihrer jüngsten Ergänzungen allgemeines Staunen. Und wie fruchtbar sich die Verbindung des Museums mit den Kunstfreunden erwiesen hatte, ließen alsbald die Stiftungen und Schenkungen erkennen, die sich seinem Bestande angliederten. Einer der feinsinnigsten Sammler Berlins, Herr James Simon, stellte einen ganzen Saal mit ausgewählten Kunstwerken, meist aus dem Gebiet der italienischen Bildhauerkunst und Kleinplastik, zur Verfügung. Die Schätze der wichtigen Sammlung Carstanjen, die schon erwähnt wurde, siedelten als Leihgabe ins Museum über, da sie als Besitz eines Fideikommisses nicht verkauft oder verschenkt werden konnten. In ähnlicher Weise wurden die wertvollsten Stücke der Sammlung Wesendonck einquartiert. Die Sammlung Adolf Thiem, die als Ganzes erworben wurde, krönte ein Geschenk ihres früheren Besitzers: das kostbare Bildnis der Marchesa Spinola von van Dyck aus der genuesischen Zeit.

Das Gebäude des Kaiser Friedrichs-Museums, dessen zwei Hauptfronten unmittelbar aus der Spree und dem Kupfergraben aufsteigen, während die dritte Seite den Viadukten der Stadtbahn eng benachbart ist, mußte von vornherein in seiner ganzen Anlage unter der Ungunst dieses Terrains leiden. Der Architekt war gezwungen, auf einem äußerst knapp bemessenen Dreieck, das sich unter keinen Umständen erweitern ließ, Raum und Licht für eine bedeutende Zahl anspruchsvoller Kunstwerke zu schaffen. Ihne versuchte nicht, aus diesen besonderen Bedingungen heraus eine originelle Lösung anzustreben, die gerade durch die spielende Überwindung der Schwierigkeiten einen eigenartigen Reiz ergeben hätte. Er begnügte sich mit einem Fassadenschmuck in italienischem Barock und mit einer halbkreisförmigen Ausgestaltung der Eingangsecke an der Spitze der Museumsinsel — gegenüber von Rudolf Maisons Reiterdenkmal des Kaisers Friedrich —, wo sechs wuchtige Halbsäulen die Eintrittshalle des Erdgeschosses begrenzen und das obere Stockwerk tragen, dem eine Kuppel aufgesetzt ist. Dem Gesamteindruck fehlt es an wohlthuender Harmonie, da mit Rücksicht auf die Beleuchtung der zu den Höfen führenden Räum-



Abb. 168. Großes Treppenhaus im Kaiser Friedrich-Museum.

lichkeiten die Mauern nicht zu hoch geführt werden durften, so daß ein Mißverhältnis zwischen der Höhe und der Längsausdehnung entstand, das dem Bauwerk etwas Geducktes gab. Die Hauptkuppel an der betonten Stelle des Eingangs beherrscht zudem das Gebäude nicht frei genug, und die kleinere Kuppel der Südseite wächst zu unvorbereitet aus dem breiten flachen Dache empor. Immerhin zeigen doch diese beiden Kuppeln die zwei Hauptpunkte der inneren Anlage weithin erkennbar an: die beiden Treppen-

häuser, die ihrer Größe nach in ähnlichem Verhältnis zueinander stehen.

Diese Treppenhäuser bilden die Endpunkte der Mittelachse des Bauwerkes, das größere zu einem weiten, leider in der Raumwirkung allzu sehr zerrissenen Vestibül ausgebildet (Abb. 168), in dessen Mitte ein Bronzeabguß von Schlüters Kurfürstendenkmal auf dem (vor zehn Jahren von der Langen Brücke entfernten und durch eine Nachbildung ersetzten) Original-Steinsockel sich erhebt; das kleinere, weit glücklicher angelegt, mit bedeutsamem Schmuck: an den Treppenfosten zwei dekorative Marmor-Skulpturen von Pigalle, die Friedrich der Große einst für den Park von Sanssouci erworben hatte, und in den Nischen des Obergeschosses die Marmororiginale der Feldherrnstandbilder vom Wilhelmsplatz sowie eine Nachbildung der Friedrichs-Statue Schadows aus Stettin. Zwischen den Treppenhäusern wird die Mittelachse durch einen hohen, kirchenartigen Raum, die sogenannte „Basilika“ bezeichnet, die, in das Zentrum des ganzen Grundrisses gelegt, die Orientierung des Besuchers erleichtern, zugleich in ihrer gehaltenen Ruhe dem Auge nach den mit Kunstwerken reich gefüllten Sälen und Kabinetten zur Abwechselung und Erholung dienen soll. Der Inhalt der weitläufigen Saalreihen ist ein sehr mannigfaltiger. Neben der Gemäldegalerie und der Sammlung italienischer Skulpturen steht zunächst die wichtige Abteilung der deutschen Bildwerke aus älterer Zeit, in der sich mit den kostbaren Plastiken von der romanischen Epoche bis zum Rokoko eine Reihe deutscher Gemälde aus der ältesten Periode vereinigen; einen ihrer wichtigsten Punkte bildet die schöne Sammlung von Werken Tilman Riemenschneiders, der sich ein stattlicher Besitz an Schöpfungen aller süddeutschen Bildhauerschulen anschließt. Noch weiter in die Anfänge der christlichen Kunst des Abendlandes führen die Sammlungen byzantinischer und koptischer Kunst, in denen sich die langsamen Wandlungen der Antike durch den Geist der aufsteigenden christlichen Weltgeschichte verfolgen lassen. Von altchristlichen Sarkophagen, die noch durchaus unter dem Einfluß des römischen Altertums stehen, werden wir bis zur Schwelle der Gotik geführt. Ein Haupt- und Prunkstück dieser frühchristlich-byzantinischen Abteilung ist das Mosaikgemälde aus S. Michele in Affricisco zu Ravenna (aus der Mitte des 6. Jahrhunderts), das Friedrich Wil-

helm IV. 1843 erwarb: der jugendliche Christus zwischen anbetenden Engeln und symbolischen Tiergestalten im Paradiese, ein Werk von großem Wert und hoher Schönheit, das, in eine Apsis des Erdgeschosses eingelassen, der weiten Flucht als point de vue dient und so diesen ganzen Komplex von Sälen beherrscht. Wie in dieser und der vorher genannten Sammlung sind auch in dem Saal, der die Erzeugnisse koptischer Kunst enthält, jenes bedeutenden Zwischengliedes zwischen antiker und christlicher Formanschauung, Werke der Malerei, der Skulptur, des Kunstgewerbes und Architekturteile miteinander vereinigt, um von dem ganzen Umkreise dieser eigentümlichen Kunstepoche einen möglichst umfassenden Begriff zu geben. Diese Vermischung von Werken der verschiedenen Künste ward jedoch auch in den Sälen der Renaissance versucht; mit taktvollem Verständnis wagte Bode es, in manchen Sälen der Gemäldegalerie Bildhauerarbeiten und bezeichnende kunstgewerbliche Stücke aufzustellen, um die schematische Anordnung der früheren Museumspraxis zu durchbrechen und den Räumen durch diese dekorative Ausgestaltung mehr Leben und Anziehungskraft zu gewähren, ohne daß doch in diesem Bestreben so weit gegangen wäre, daß der museale Charakter zerstört und die Aufmerksamkeit von den Hauptwerken abgezogen würde. Durch diesen glücklichen Gedanken unterscheidet sich die Art, wie das Kaiser Friedrich-Museum seine Schätze darbietet, prinzipiell von der fast aller andern europäischen Museen; es ist damit ein neuer Weg beschritten worden, den zweifellos die Zukunft weitergehen wird; freilich wird dabei stets bedacht werden müssen, daß eine Überspannung des dekorativen Aufstellungsprinzips den einzelnen Kunstwerken gefährlich werden müßte.

Doch damit ist der Inhalt des jüngsten Berliner Museums noch nicht erschöpft. Die Schenkung der *Palast-Fassade von Mschatta* durch den Sultan Abdul Hamid an den deutschen Kaiser, der das einzigartige Architekturfragment den staatlichen Museen überwies, gab Veranlassung zur Einquartierung einer ganzen vorderasiatisch-islamischen Abteilung in dem neuen Bauwerk, die freilich hier nur eine provisorische Aufstellung finden konnte. Namentlich die *Mschatta-Fassade* selbst muß für die Zukunft einen günstigeren Platz beanspruchen, an dem die großartige durchbrochene Steinarbeit dieses beduinischen Wüstenschlosses (zwischen

dem 4. und 6. Jahrhundert n. Chr. entstanden), seine merkwürdige, von antiken, byzantinischen, sassanidisch-persischen Elementen durchsetzte Ornamentik besser genossen und studiert werden kann. Um dieses Prachtstück der Abteilung gruppieren sich andere orientalische Werke aller Art: eine erlesene Sammlung von Teppichen, unter denen einige persische Stücke hervorragen, farbige Fliesen und glasierte Tongefäße, kunstvolle Gläser und persische Miniaturen, Stickereien, Fayencen und getriebene Bronzearbeiten mit silber- und goldtauschierten Einlagen, Schnitzereien und Gewebe, die von der unerschöpflichen ornamentalen Phantasie und der reifen Kultur des Farbengeschmacks bei den Asiaten Kunde geben. Auch hier hat die private Sammlertätigkeit an der Arbeit der Museumsverwaltung teilgenommen: die islamische Sammlung von *Friedrich Sarre*, der selbst auf langjährigen Reisen zahlreiche und seltene Stücke verschiedenster Art von hohem Kunstwert in seinen Besitz gebracht hat, ist als Leihgabe der Abteilung einverleibt. Schließlich sind das Münz-Kabinett und die umfangreiche Sammlung von Gipsabgüssen nach Bildwerken der christlichen Epoche im Kaiser Friedrich-Museum untergebracht.

Doch diese ganze Einrichtung kann heute schon nicht mehr als eine endgültige gelten. Denn das imposante Museumsprogramm, das *Wilhelm Bode* im Herbst 1906 der preußischen Regierung und dem Landtage vorlegte, geht darauf hinaus, zwei wichtige Abteilungen des Museums: die deutsche und die orientalische, zu großen Sammlungen in eigenen, neu zu errichtenden Gebäuden auszugestalten. Für das, was an asiatisch-islamischer Kunst im Kaiser Friedrich-Museum zurzeit aufgestapelt ist, bilden die Schätze, die gegenwärtig noch in dem Magazin neben dem ehemaligen Pergamon-Museum untergebracht sind, schon heute eine wichtige Ergänzung. Besondere Bedeutung aber beansprucht *Bodes* Plan eines Deutschen Museums, das die gesamte Kunstentwicklung unseres Volkes von den Zeiten der Völkerwanderung bis zu den zierlichen Erzeugnissen des Rokokogeschmacks in großen Beispielreihen vereinigen und so, zum ersten Male in Deutschland, vom innersten Wesen unserer nationalen Kunstschöpfung auf breitester Basis eine Vorstellung vermitteln soll.

Zu diesen in Aussicht genommenen Neubauten, zu denen *Alfred Messel* die Entwürfe bereits fertiggestellt hat, gehört auch

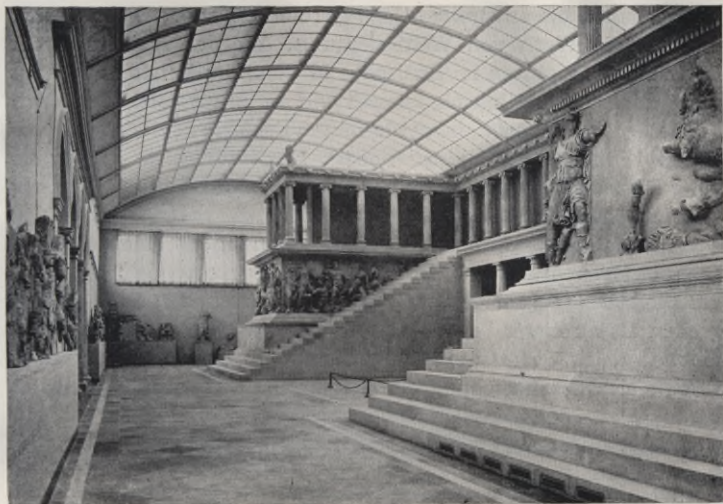


Abb. 169. Das Pergamon-Museum (jetzt abgebrochen).

der für das bedeutendste Werk antiker Kunst, das Berlin besitzt, in dem wir zugleich einen der großartigsten Kunstschatze der Stadt überhaupt verehren: für den Pergamon-Altar (Abb. 169). Das eben genannte Pergamon-Museum, das 1901 eröffnet und 1908 wieder abgebrochen wurde, soll nun aus der bisherigen provisorischen Gestalt in eine definitive übergehen. Sein Inhalt, die großen Funde der Ausgrabungen aus den siebziger, achtziger und neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts in Priene, in Magnesia am Mäander und in Pergamon selbst, wird sich dann noch ganz anders präsentieren und die Ergebnisse deutschen Forschergeistes, die hier vorgelegt werden, erst in würdigem Rahmen darbieten. Namentlich das unschätzbare Hauptstück, der umfangreiche Fries des Gigantenkampfes vom großen Altar auf der Burg zu Pergamon, wird dann erst seine volle Wirkung entfalten. Das wundervolle Kunstwerk aus dem 2. Jahrhundert v. Chr., das Karl Humann in den Jahren 1878—80 der Erde wieder entrissen hat, ist schon durch seine räumliche Ausdehnung eines der allerwichtigsten Denkmäler der griechischen

Bildnerkunst, die auf unsere Tage gekommen sind. Berlin besitzt in ihm ein Werk von Weltbedeutung, die der Bedeutung der Parthenon-Skulpturen im Britischen Museum zu London durchaus nicht nachsteht. Nirgends können wir die unvergleichliche Kraft der hellenischen Plastik, in meisterhaften Darstellungen des menschlichen Körpers alle Register tiefster Empfindung zu ziehen, in jeder Einzelheit einen Beweis ihres unvergleichlichen künstlerischen Könnens zu bieten und doch jeden Teil einer großen Komposition den Zwecken des Ganzen weise unterzuordnen, aus einem Gebilde, das aus übersprudelnder Erfindungskraft geboren ist, eine fest geschlossene Kunsteinheit zu gestalten, klarer erkennen und begreifen als an dieser Schöpfung. Die Anordnung der Fundstücke, die mit großem Scharfsinn der ursprünglichen Anlage in Pergamon, wie sie sich der Forschung als wahrscheinlich ergab, angeglichen ist, trägt zu dem überwältigenden Eindruck des Werkes bei. Es ist ein besonderes Verdienst, daß man die Fragmente, die neben fast vollständigen Relieffiguren verstreute kleine Stücke aufweisen, aneinandergesetzt hat, ohne eine moderne Ergänzung zu wagen. Unter den anderen Architektur- und Skulpturresten, die mit den Teilen des Altars jetzt im Säulenumgang der Nationalgalerie aufgestellt sind, stehen eine Reihe weiblicher Köpfe und Figuren sowie der schöne Mosaikfußboden aus Pergamon mit dem delikaten Farbenakkord seiner bunten Steine an erster Stelle.

Eine Ergänzung zum Pergamon-Museum bilden die Dokumente deutscher Forschertätigkeit auf griechischem Boden, die mit jener Sammlung vorderasiatischer Altertümer in dem magazinartigen Anbau vereinigt sind: die Gipsabgüsse der Funde in Olympia, die unter der Leitung von Ernst Curtius in den Jahren 1876—81 zutage gefördert wurden, und deren Originale in Olympia selbst geblieben sind. Die Hauptmasse antiken Besitzes aber beherbergt das *Alte Museum*, das jetzt von allen Werken anderer Art befreit ist. Den Kern der Skulpturensammlung im mittleren Geschoß bildete die einstige Sammlung des Kardinals Polignac, die Friedrich der Große angekauft hat, die aber meist Werke aus späterer Römerzeit und nur wenige Exemplare ersten Ranges enthielt, den wichtigsten Zuwachs der Ankauf der Sammlung Saburow (1884), durch den Berlin in den Besitz einer großen Reihe griechischer Bildwerke aus klassischer Zeit gelangte. Das Obergeschoß des Alten Museums



Abb. 170. Aus Botticellis Illustrationen zu Dantes
Göttlicher Komödie, im Kupferstich-Kabinett.

ist nunmehr ganz dem Antiquarium eingeräumt, dessen kostbare Sammlung von Erzeugnissen des Kunstgewerbes aus dem griechisch-römischen Altertum sich jetzt erst in seinem ganzen Reichtum wirkungsvoll entfalten kann.

Durch die Übersiedelung des Antiquariums aus dem zweiten Stockwerk des Neuen Museums, in dem es bis vor kurzem untergebracht war, wurden hier bedeutende Räumlichkeiten für das Kupferstich-

Kabinett frei, das sich in den letzten Jahrzehnten, vor allem unter der Leitung Friedrich Lippmanns, der als sein eigentlicher Begründer gelten darf, zu einer der besten Sammlungen von Handzeichnungen und Werken der graphischen Kunst entwickelt hat (Abb. 170). Namentlich die deutsche und die niederländische Kunst der älteren Zeit ist durch einen Reichtum an Zeichnungen, Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten vertreten, mit dem nur wenige andere Kabinette in Europa konkurrieren können. Auch hier wiederum hat die tatkräftige Hilfe der Berliner Kunstfreunde die staatlichen Mittel wesentlich ergänzt. Zu der hervorragenden Sammlung von Rembrandt-Radierungen, die das Kabinett enthält, hat der Freiherr von Lipperheide durch eine Schenkung beigesteuert. Die mehrere tausend Nummern umfassende Sammlung von Handzeichnungen alter Meister, vor allem italienische und niederländische Blätter, die Herr von

Beckerath in langen Jahren zusammengebracht hatte, steht seit kurzem hier der Öffentlichkeit zur Verfügung. Auch die unter Lippmanns Nachfolger Max Lehrs mit großer Energie ausgestaltete Abteilung moderner graphischer Kunst hat der Opferwilligkeit von Sammlern und Kunstfreunden viel zu danken. In ihr stehen an erster Stelle die Sammlungen neuerer französischer und englischer Radierer, der Bemühungen jüngerer deutscher Künstler aus allen Gebieten der Graphik, sowie vor allem das einzig dastehende Corpus der Radierungen von Francisco de Goya. Von den älteren Beständen ist namentlich der an Dürerschen Handzeichnungen wichtig, der durch mehrere glückliche Ankäufe (so der Sammlung Posony) seinen heutigen Umfang erreicht hat. Daneben der Besitz an alten illustrierten Büchern und Handschriften, zu dem die einstige Bibliothek des Herzogs von Hamilton gehört. Die Aufbewahrungsräume, Ausstellungs- und Studiensäle des Berliner Kupferstich-Kabinetts sind heute so umfangreich, daß kein anderes Institut der Welt damit wetteifern kann.

Steigt man von dieser graphischen Sammlung durch Stülers großes Treppenhaus zu den unteren Stockwerken des Neuen Museums hinab, so findet man im Mittelgeschoß die Sammlung der Gipsabgüsse nach antiken Skulpturen und im Erdgeschoß das Ägyptische Museum, das wohl mit der gleichartigen Sammlung des Britischen Museums nicht zu konkurrieren vermag, aber an wichtigen Einzelstücken immerhin reich ist. Die Begründung dieser ägyptischen Abteilung reicht weit zurück; noch vor der Eröffnung des Schinkelschen Museums, im Jahre 1828, ward durch den Ankauf der Sammlung Passalacqua der Grundstock gelegt. Ihre Bedeutung aber erhielt sie erst in den vierziger Jahren durch die Schätze, die Carl Richard Lepsius von seinen Reisen mitbrachte. Doch auch hier hat die jüngste Zeit so starke Erweiterungen des Besitzstandes gebracht, daß ein Anbau an das Erdgeschoß des Neuen Museums zur übersichtlicheren Aufstellung der ägyptischen Werke in Bodes Plan miteinbezogen werden mußte.

Auch die Nationalgalerie wird von diesem Reorganisationsplan mitberührt werden, wiewohl sie eben erst eine durchgreifende Neuerung erfahren hat. Sie ist der neuesten Epoche der Kunst vom Beginn des 19. Jahrhunderts an gewidmet, und es ist nur natürlich, daß die großen Veränderungen, die sich in

der jüngsten Zeit in den Anschauungen über diese Schaffensperiode vollzogen haben, ihren sichtbaren Ausdruck in der inneren Gestaltung des modernen Berliner Museums fanden. Den Grundstock zu seinen Sammlungen bildete das Vermächtnis des Konsuls J. H. W a g e n e r , der bei seinem Tode 1861 König Wilhelm I. zum Erben seiner Gemäldegalerie einsetzte. Wagener hatte 262 Bilder neuerer Künstler gesammelt, unter denen sich besonders Repräsentanten der damals in hohem Ansehen stehenden älteren Düsseldorfer Schule sowie einige Vertreter der belgisch-französischen Historienmalerei befanden, in der man zu seinen Lebzeiten einen Gipfel modernen Kunstschaffens erblickte. Als man dann einige Jahre später daran ging, für die inzwischen erweiterte Wagensche Galerie ein eigenes Gebäude zu errichten, war es vor allem ein staatlicher Besitz, der die Innengestaltung des neuen Hauses bestimmte: die Kartons von Peter Cornelius zu seinen Fresken für die Münchener Glyptothek wie namentlich für den einst geplanten Campo santo der Hohenzollern im Dom. Die außerordentliche Wertschätzung, die Cornelius' Kunst zu Lebzeiten des Meisters und über seinen Tod hinaus in den gebildeten Kreisen Deutschlands fand, ließ in den sechziger und siebziger Jahren den Wert seines Erbes so bedeutend erscheinen, daß der preußische Landtag bei der Bewilligung der Mittel zum Neubau die Bedingung stellte, für jene umfangreichen Cartons in zwei großen Zentralsälen Raum zu schaffen. Es ist nicht zum mindesten die Schuld dieser Maßnahme, wenn das Gebäude so wenig geeignet für Museumszwecke geriet; der ganze Grundriß der Nationalgalerie hat unter jener Forderung der beiden großen Cornelius-Säle so schwer gelitten, daß sich die Folgen dieses Schrittes niemals völlig ausgleichen lassen. Die Gegenwart empfindet das um so schmerzlicher, als auf die frühere Überschätzung der Cornelianischen Kunst als Reaktion eine zum mindesten ebenso ungerechte Unterschätzung gefolgt ist, die dem Ruhm des einst vergötterten Meisters lebensgefährlich wurde. Eine Zeit, die das Wesen und die Endziele der Malerei hauptsächlich in ihren Farbenwirkungen suchte, mußte naturgemäß einer Kunstauffassung, die auf die Farbe fast verächtlich herabsah und sich mit der Zeichnung begnügte, jeden Respekt versagen. Doch mag sie gleich hierbei gelegentlich übers Ziel hinausschießen, so war es doch eine aus der objektiven histori-

schen Forschung sich ergebende Notwendigkeit, die Cartons, die zahlreichen anderen Kunstwerken Raum und Licht wegnahmen, von ihrem anspruchsvollen Platze zu versetzen. Die Revision der Prinzipien aber, nach denen die Kunstschatze der Nationalgalerie bis vor zehn Jahren aufgestellt gewesen waren, blieb hierbei nicht stehen.

Unter der vorzüglichen Leitung *Hugo v. Tschudis*, der 1895 als Nachfolger des ersten Direktors Max Jordan die Leitung der Galerie übernommen hatte, wurde mit aller Energie dafür Sorge getragen, daß das moderne Museum auf der Berliner Kunst-Insel wahrhaft zu einem Spiegelbild der Entwicklung während des 19. Jahrhunderts gestaltet wurde, wie sie sich dem gereiften geschichtlichen Blick heute darstellt. Namentlich die in langen Jahren sorgfältig vorbereitete Deutsche Jahrhundert-Ausstellung von 1906 hatte Klarheit darüber gebracht, wie sich die deutsche Kunstgeschichte des letzten Zeitabschnitts nicht nach den Augenblickserfolgen der einzelnen Meister, sondern nach den tieferliegenden, oft in der Stille wirkenden Kräften darstellte, die im eigentlichen Sinne ihr Schicksal bestimmt hatten. Dabei mußte mancher vordem glänzende Name zurücktreten vor den bescheidenen Meistern, die abseits vom lauten akademischen Getriebe ihre Arbeit in den Dienst echter Kunst gestellt, die guten und soliden Handwerkstraditionen vom Ende des 18. Jahrhunderts fortgeführt und eine neue Kunst vorbereitet hatten, die von den literarischen, philosophischen, historischen und anekdotischen Interessen der früheren Jahrzehnte fort wieder auf die Grundaufgaben von Malerei und Plastik hinwies. Es zeigte sich überdies, daß unter dem akademischen Zwang und der Ungunst der allgemeinen deutschen Kunstverhältnisse zahlreiche bedeutende Begabungen die Frische, Unmittelbarkeit und Originalität ihrer ersten Zeit immer mehr und mehr eingebüßt hatten, und es handelte sich darum, die Jugend dieser Meister vor ihrer eigenen späteren Zeit zu retten. Auf solchen Grundsätzen baute sich die durchgreifende Neuordnung auf, die Tschudi nach der Jahrhundert-Ausstellung vornahm. Er vereinigte in dem großen Vorsaal des zweiten Stockwerks Proben der ehrlichen und tüchtigen Kunst vom ausklingenden Rokoko, Gemälde von Chodowiecki, Graff, Tischbein und den Ihrigen, Skulpturen von Schadow und Tassaert, zumeist also Dokumente

der norddeutschen, noch spezieller der berlinischen Kunst jener Übergangsepoche. Von der leidenschaftlichen Sehnsucht der Romantiker nach einer großen deutschen Kunst geben dann die Fresken aus der Casa Bartholdy Kunde, die 1888 nach Berlin übertragen worden sind, jene Wandgemälde aus der biblischen Geschichte Josephs, die Cornelius und seine Freunde Overbeck, Philipp Veit und Wilhelm Schadow 1816—18 zu Rom im Hause des preußischen Generalkonsuls Bartholdy gemalt haben. Der Berliner Kunst ward dann im Hauptstockwerk der Nationalgalerie ein bedeutender Raum angewiesen. Es ist Tschudis besonderes Verdienst, die große Linie aufgezeigt zu haben, die durch die Entwicklung des künstlerischen Schaffens in der preußischen Hauptstadt geht. Er zog die schlichten Meister aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die Krüger, Gärtner, Hintze, Carl Begas, Eduard Meyerheim usw. mehr in den Vordergrund, sorgte dafür, daß das vorwärtsstürmende Genie Karl Blechens seinem bedeutenden Werte nach erkannt wurde, und stellte in den Mittelpunkt dieser berlinischen Gruppe die großartig erweiterte und zumal durch verschollene Jugendarbeiten ergänzte Sammlung von Werken *Adolph Menzels*. Menzels Lebenswerk, das in seiner Hauptmasse jetzt in der Nationalgalerie vereinigt ist, bildet nunmehr an Stelle der Cornelianischen Cartons das Zentrum des ganzen Museums, und auch in den Sammelschränken des Kabinetts für Handzeichnungen, Studienblätter und Aquarelle bildet Menzel den großen Trumpf, während sich hier gleichfalls wieder die andern Berliner Meister um ihn scharen, aus deren Kreis er einst, alle weit überholend, hervorgegangen ist. Daneben ward Wert gelegt auf die Vertretung der gleichzeitigen ähnlichen Bestrebungen in anderen deutschen Gebieten, namentlich der österreichischen Malerei vor und um 1850, wobei Moriz von Schwind ein Ehrenplatz angewiesen wurde. Aus der Münchener, der Düsseldorfer, der Frankfurter Schule wurden die Arbeiten besonders herangezogen, die nach den Anschauungen der Gegenwart am meisten Beachtung verdienen. Dabei ward den geschichtlich denkwürdigen Werken des früheren Bestandes die schuldige Achtung nicht versagt; doch die übergroße Wertschätzung der historischen Darstellungen und Porträts, zumal der Schlachtenbilder aus der preußischen Geschichte, die in der früheren Anordnung zum Ausdruck gekommen war, ward aus-

geglichen durch ein lediglich künstlerischen Rücksichten nachfragendes Arrangement. Die wichtigsten Gemälde jener Art wurden neuerdings in dem ersten Cornelius-Saal vereinigt. Sie bilden hier den Grundstock der beabsichtigten Nationalen Portrait-Galerie, die nach Bodes Reformplan, ähnlich wie es in London geschehen ist, aus der Nationalgalerie ausgeschieden und an anderer Stelle Unterkunft finden soll, um dort Raum für den zu erwartenden Zuwachs zu schaffen; den Bildnissen will man dabei auch die rein geschichtlichen Gemälde passend angliedern.

Das Erdgeschoß enthält dann in vorzüglich ausgewählten Proben einen Überblick über die neuesten Strömungen der deutschen Kunst, wobei der Realismus der Leibl, Trübner, Liebermann, Uhde, und der zum Phantastischen und Dekorativen strebende Neuldealismus der Marées, Feuerbach, Böcklin, Thoma gleichermaßen zu Worte kommt. Die Kabinette, in denen diese Meister vertreten sind, stellen die sorgfältigste und beste Sammlung moderner deutscher Kunst dar. Und damit auch der große Gang der weiteren europäischen Entwicklung begriffen und studiert werden könne, in die sich das Werden der deutschen Kunst einordnet, legte Tschudi im zweiten Stockwerk eine internationale Sammlung neuerer Gemälde und Skulpturen an, die ihresgleichen nirgendwo findet. Besonders Frankreich, von dem im Verlaufe des 19. Jahrhunderts nahezu alle entscheidenden Anregungen ausgegangen sind, ward hier in gebührender Weise berücksichtigt, sowohl die Schule von Fontainebleau wie Daumier und Courbet und die große Generation der Impressionisten bis zu ihren interessanten und eigenwilligen Ausläufern. Auch was die Nordländer (Zorn), die Italiener (Segantini), die Holländer und Belgier, die Engländer, die Schotten, die Spanier (Goya) an neuen Werten beigesteuert haben, ward berücksichtigt, zudem die neue Plastik, als deren Haupt Rodin auftritt, neben dem vor allem Meunier und Troubetzkoi stehen. Gerade in dieser Sammlung ausländischer Werke, die in jüngster Zeit vielfachen Angriffen ausgesetzt war, ruht ein besonderer Wert der Nationalgalerie. Die deutsche Plastik des 19. Jahrhunderts endlich kommt in den weiten Räumlichkeiten des Erdgeschosses zur Anschauung, soweit die Gemäldekabinette sie freilassen; mehrere dieser Bildwerke sind in den Gartenanlagen



Abb. 171. Der Pommersche Kunstschrank, im Kunstgewerbemuseum.

vor der Nationalgalerie vorteilhaft aufgestellt. Auch hier ist dafür Sorge getragen, daß neben den älteren Bildhauern, unter denen Rauch und Begas die Ehrenplätze einnehmen, Repräsentanten des neueren Geschlechts nicht vergessen werden, wie Adolf Hildebrand und seine Münchner Schüler, Max Klinger, Louis Tuillon, Max Kruse, Lederer und andere jüngere Berliner. Dabei ward mit

Sorgsamkeit alles das ausgeschaltet, was noch im Versuch und im Experiment steckt, und nur das zugelassen, was dem Urteil der besten Kenner bereits als gereifte und abgeschlossene Arbeit gilt.

Bodes großer Reorganisationsplan, dessen Durchführung noch lange Jahre beanspruchen, der aber in der Zukunft der preußischen Hauptstadt noch eine ganz andere Stellung unter den Kunststädten Europas anweisen wird, erstreckt sich auch auf das zweite Zentrum des Berliner Museumswesens, das sich im Südwesten an der Prinz Albrecht- und Königgrätzerstraße gebildet hat. Dort erhebt sich als der früheste Bau das **Kunstgewerbe-Museum**, das die Architekten Gropius und Schmieden 1877—81, durchaus im Sinne des damaligen architektonischen Eklektizismus, in Renaissanceform erbauten, mit einer in Haustein und Terrakotta ausgeführten Fassade, die überdies noch unter dem Gesims einen Mosaikbilderschmuck erhielt, um die farbige Wirkung zu steigern. Auch dies Museum ist noch jung. Im Jahre 1867 wurde es begründet, in der Zeit, da man nach den Eindrücken der Londoner und Pariser Weltausstellungen in ganz Europa, unter Englands Führung, auf eine Reform des Kunsthandwerks bedacht war, die man sich freilich damals nur durch eine gründliche historische Schulung denken konnte. In den vier Jahrzehnten seines Bestehens aber hat sich das Berliner Kunstgewerbemuseum unter der Leitung *Julius Lessings*, dem jetzt erst als der zweite Direktor Otto v. Falke gefolgt ist, rasch zu bedeutender Blüte entwickelt. Seine Sammlungen, die in ihren Anfängen besonders wiederum durch das Interesse des Kronprinzen Friedrich Wilhelm und seiner Gemahlin gefördert wurden und dadurch auch aus der alten königlichen Kunstammer zahlreiche wertvolle Stücke erhielten (Abb. 171), wuchsen alsbald durch systematische Erweiterungen zu einer vorzüglichen Übersicht über das Kunsthandwerk aller Zeiten und Völker heran. Seine Bestände an Möbeln und Einrichtungsstücken aus den Hauptepochen der europäischen Entwicklung von der romanischen Zeit bis zum Spätempire, die zum Teil im Erdgeschoß in einer historischen Reihe geschlossener Raumbilder vorgeführt werden, seine überaus reiche keramische Abteilung, vor allem aber seine berühmten Sammlungen von Arbeiten aus Edelmetall (dabei das Ratssilberzeug der Stadt Lüneburg, über dreißig Silbergeräte des 15. und 16. Jahrhunderts, die 1874 angekauft

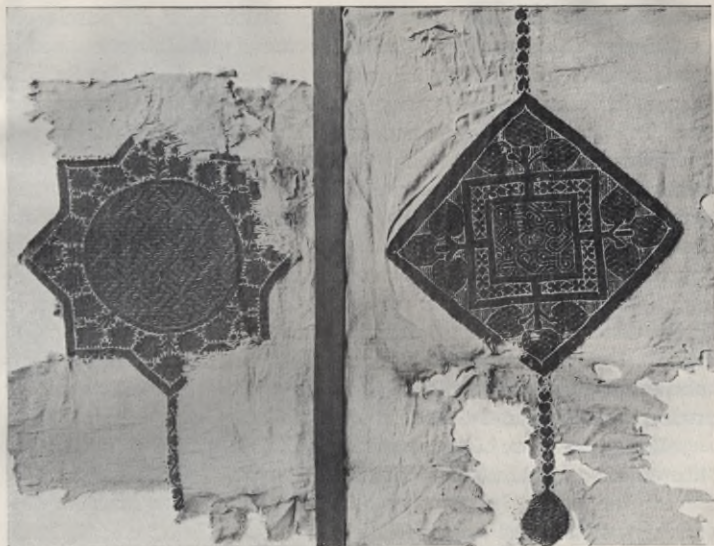


Abb. 172. Zwei Gewebestoffe aus den Gräberfunden in Oberägypten (5.—8. Jahrh.).
Aus der Gewebesammlung des Kunstgewerbemuseums.

wurden), von italienischen Majoliken und seine einzig dastehende Gewebesammlung (Abb. 172), ein persönliches Werk Julius Lessings, machen das Museum heute zu einer der bedeutendsten Schatzkammern kunstgewerblicher Kostbarkeiten. Die notwendige Ergänzung seines Gehalts an historischen Arbeiten durch systematisch ausgewählte Proben neueren Kunsthandwerks ist die große Aufgabe, die jetzt des neuen Direktors wartet.

Auch das Kunstgewerbemuseum hat in den jüngsten Jahren größere Bewegungsfreiheit erhalten, da man für seine Unterrichtsanstalt, die früher gleichfalls hier einquartiert war, in dem östlich benachbarten alten Parkgelände einen umfangreichen Neubau schuf, der zugleich die bedeutende Bibliothek des Museums und die großartige Stiftung der Lipperheideschen Bibliothek zur Kostümgeschichte enthält. Lange vorher schon war westlich vom Kunstgewerbemuseum im Jahre 1886 das Museum für Völkerkunde errichtet worden, das Hermann Ende an dem Eckterrain

der Königgrätzerstraße erbaut hatte. Auch hier ist durch die unablässige Tätigkeit der deutschen Forscher und Reisenden, sowie durch zahlreiche wichtige Schenkungen der Umfang der Sammlungen in kurzer Zeit derartig gewachsen, daß ein Ausweg aus dem Gedränge längst geboten erscheint. Nach Bodes Plan soll in Endes Bauwerk von dem gegenwärtigen Bestande nur die asiatische Abteilung verbleiben, die sich mit den reichen, zurzeit meist in Kellern und Speichern verstaubten Schätzen ostasiatischer Kunst und japanisch-chinesischen Kunsthandwerks zu einem neuen, einzigartigen Museum vereinigen würde, während die prähistorische, die ozeanische und die amerikanische Abteilung in Neubauten in dem Vorort Dahlem übersichtlicher aufgestellt werden sollen. Doch alles das ist noch im Werden, und die letzte Entscheidung über die künftige Gestaltung dieser Abteilungen der preußischen Museen ist noch nicht gefallen.

Einige kleinere Staatsmuseen schließen sich den großen Instituten an. Zunächst das Rauch-Museum in der Klosterstraße, das im Jahre 1865 in der ehemaligen Werkstatt des Meisters eingerichtet wurde und, wie schon früher erwähnt, eine erschöpfende Übersicht über die Werke Rauchs in Modellen und Gipsabgüssen enthält, darunter die besonders interessante Reihe seiner vielfach veränderten Modelle zum Friedrichs-Denkmal (vgl. Abb. 132). Sodann das Architekturmuseum in der Technischen Hochschule zu Charlottenburg, in dem der künstlerische Nachlaß Schinkels eine besondere, wichtige Abteilung bildet; seine Pläne und Zeichnungen, seine Landschaften und Architekturbilder sowie seine fesselnden Entwürfe für Theaterdekorationen, die in manchem Betracht wie ein Vorklang modernster Bemühungen anmuten, sind hier vollzählig vereinigt.

Endlich hat auch die Stadt Berlin ihre Sammlungen zur Kunst-, Kultur- und Naturgeschichte der Mark Brandenburg und besonders ihrer Hauptstadt in einem würdigen Neubau untergebracht: dem Märkischen Museum am Kölnischen Park, das *Ludwig Hoffmann* in langer Arbeit geschaffen hat, und das im Sommer 1908 geweiht und eröffnet wurde (vgl. Abb. 160). Der Stadtbaurat hat hier seinen historischen Neigungen besonders nachgeben können. Denn es reizte ihn, schon das Äußere des Baues museal zu gestalten, an ihm Paradigmata der besten märkischen Architekturperioden, von denen in Berlin selbst nur noch geringere Reste vorhanden sind,



Abb. 173. Holzfigur eines Bischofs aus Zinna bei Jüterbog (Ende des 13. Jahrh.), im Märkischen Museum.

zu vereinigen. So ließ er auf dem unregelmäßigen Gelände eine malerische Anlage aus gotischen und Renaissancebauteilen entstehen, deren Verschiedenartigkeit durch einen mächtigen Turm in einfachem mittelalterlichen Backsteinstil zur Einheit gezwungen wird, und die zwischen dem sommerlichen Grün des Parkes oder im Winter, wenn der Schnee die mannigfach sich kreuzenden und überschneidenden Linien der Teilumrisse nachzieht, einen höchst reizvollen, völlig originellen Eindruck hervorrufen. Zudem gibt das vielgliedrige Äußere des Bauwerks den rechten Rahmen für die mannigfachen Abteilungen und Rubriken seines Inhalts. Das letzte Ziel dieses Museums ist nicht allein, historische Kenntnisse zu vermitteln und der Forschung Material zu bieten, sondern die Fäden eng und enger zu knüpfen, die den Berliner mit seiner Stadt und seiner weiteren märkischen Heimat, mit ihrer Eigenart und ihrer Geschichte, mit ihrem Wesen und ihrem Werden verbinden. Wird das In-

teresse anhalten, mit dem das neue Museum begrüßt worden ist, so müssen die Resultate der ganzen Kultur des Berliner Lebens und nicht zuletzt auch der äußeren Gestaltung der Stadt selbst zugute kommen. Denn hier wie an keiner andern Stelle kann die Gegenwart die tüchtigen alte Kunst kennen lernen und studieren, die einstens in Berlin heimisch war. Nach vielen Richtungen hin werden dabei die Sammlungen der großen Staatsmuseen im speziellen Berliner Sinne ergänzt. Was das Märkische Museum an Gemälden Berliner Künstler aus dem Ende des 18.

und dem Anfang des 19. Jahrhunderts, namentlich von Arbeiten der tüchtigen Architekturmalers jener Zeit, was es an Kupferstichen von Wolfgang und Blesendorf bis zu Georg Friedrich Schmidt, Chodowiecki und Meil, was es an gotischen Schnitzereien aus alten Berliner und märkischen Kirchen (Abb. 173), von Reliefs, Terrakotten und andern dekorativen plastischen Stücken, an keramischen Arbeiten,

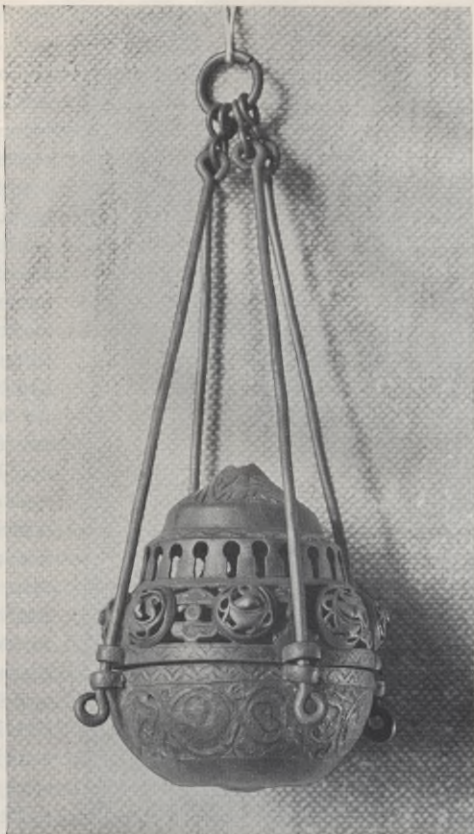


Abb. 174. Romanisches Räuchergefäß aus einer alten märkischen Kirche, im Märkischen Museum.

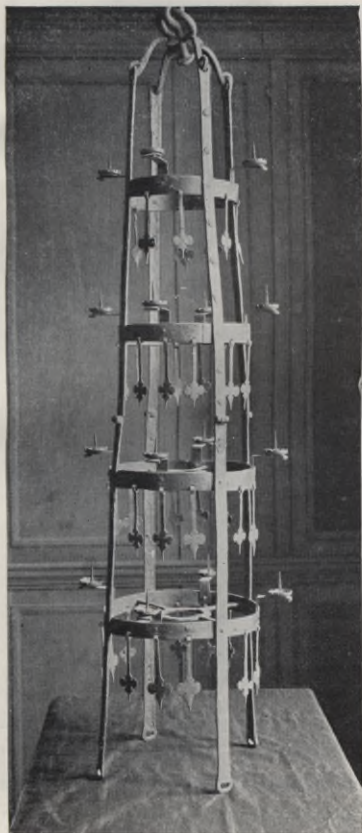


Abb. 175. Schmiedeeiserner Kronleuchter aus der Dorfkirche zu Vietznitz bei Friesack, im Märkischen Museum.

an Werken der Metallkunst (Abb. 174 u. 175) und der Tischlerarbeit enthält, gliedert sich den umfangreichen Sammlungen des Kaiser Friedrich-Museums, der Nationalgalerie, des Kupferstichkabinetts und des Kunstgewerbemuseums würdig an. Einzigartig aber sind, neben der prähistorischen Abteilung (Abb. 176), seine Sammlungen von Werken der älteren Berliner Lithographie (Abb. 177 u. 178), von gemalten und gestochenen Porträts zur Geschichte der Hauptstadt und vor allem die erschöpfende Übersicht über alle Dokumente der baulichen Entwicklung Berlins, die es beherbergt. Hier überall ist jedoch die Museumsarbeit noch lange nicht abgeschlossen, und auf dem Gebiet berlinischer Kunst und berlinischen Kunsthandwerks harren der Leitung, die jetzt den vorhandenen Bestand so mustergültig geordnet und aufgestellt hat, in der Zukunft bedeutende und lohnende Neuaufgaben. Auch für dies städtische Museum ist, wie für die Staatsanstalten, in jüngster Zeit eine

lebhaftete Anteilnahme in den Kreisen der Berliner Kunstfreunde erwacht. Wenn Tschudi bei seiner Arbeit für die Nationalgalerie, wenn die Leiter des Kunstgewerbemuseums und des Museums für Völkerkunde sich dauernd der Mitarbeit freigebiger Kenner aus dem kunstliebenden Publikum erfreuen,



Abb. 176. Bronzeurne aus den Funden des Königsgrabes von Seddin (ca. 1000 vor Chr.), im Märkischen Museum.

so hat sich hier, nach dem Muster des Kaiser Friedrich-Museumsvereins, ein „Verein für das Märkische Provinzial-Museum“ gebildet, der sich wiederum zur Aufgabe setzt, das Interesse und die Mitarbeit des Laientums bei den Museumsarbeiten zu organisieren.

Wie das Märkische Museum, dessen Schätze unserer Darstellung immer wieder erläuternd zu Hilfe kamen, bildet das Hohenzollern-Museum, das seit 1877 im Monbijou-Schlößchen eingerichtet ist, eine Fundgrube für den Freund der berlinischen Kunstgeschichte. Ein Vergleich zwischen den beiden Sammlungen läßt deutlich den Gang der künstlerischen Entwicklung Berlins verfolgen, die in den ältesten Zeiten den Stempel des tatkräftigen mittelalterlichen Städtetums trägt, unter dem



Eine Schneidermamsell.

Stell wie unanstößig der ehliche Wind!

Abb. 177. Farbige Lithographie von B. Dörbeck. Aus den Sammlungen des Märkischen Museums.

des Schlosses unter Joachim II., um dann sofort zu der Regierungszeit des Großen Kurfürsten überzugehen. Die Abbildungen der sechs Wandteppiche mit den Kriegstaten des Siegers von Fehrbellin (die Originale im Schloß) weisen auf die Blüte und Tüchtigkeit der Berliner Textilkunst am Ende des 17. Jahrhunderts. Die Zeit des ersten Königs repräsentieren Porträts des Herrscherpaares von F. W. Weidemann, Schlüters Friedrichbüste, sein Derfflinger-Kopf, und die ihm zugeschriebenen Reliefs von den Sarkophagen im Dom. Von Friedrichs des Großen Anfängen berichten ein Skizzenbuch Knobelsdorffs und sein Bildnis des Rheinsberger Kronprinzen. Von dem unter Friedrichs lebhafter

zweiten Hohenzollern zuerst den

Einfluß eines mächtigen Fürstenwillens erfährt, seit Joachim II. und namentlich seit dem Großen Kurfürsten bis an die Schwelle der jüngsten Epoche völlig von den Landesherren und ihrem Hofe bestimmt wird, bis sie seit dem gewaltigen Aufschwung der Stadt unter Wilhelm I. wieder eine Angelegenheit des Bürgertums ward. Ganz folgerecht beginnt die Sammlung des Hohenzollern - Museums mit einem Modell

Förderung 1750 beginnenden Aufschwung der königlichen Porzellanmanufaktur, die selbst in ihrem Charlottenburger Heim eine Fülle interessanter alter Modelle aufbewahrt, geben eine Reihe ausgewählter Arbeiten, in der bunten Bemalung der Rokokozeit, in dem glasierten Weiß des Übergangs zum Klassizismus, in der marmornachahmenden matten Biskuitmasse des Empire Kunde. Und Schadows graziöse Statuette des alten Fritz mit seinen Windspielen führt vollends zu der späten Zeit des großen Königs, von der noch eine Anzahl feiner Graffscher Porträts und kleinerer Kunstwerke (wie das Statuenmodell Friedrich Wilhelms I. von dem Bildhauer Chr. F. Bettkober, der als Helfer Gontards auftrat) Zeugnis ablegen. Von Shadow geht es zu Rauch. Man wird in den Wettkampf der preußischen Künstler eingeführt, der um das Totendenkmal der Königin Luise entbrannte (ähnlich wie vorher und nachher um das Monument Friedrichs des Großen), sieht Schadows wie Rauchs Sarkophagentwürfe, des älteren Meisters schönes Marmorbildnis des früh verstorbenen kleinen Prinzen Ferdinand, Rauchs zweite strengere Fassung (1818—27) der liegenden Statue von Charlottenburg, seine Büsten des Königspaares, des Prinzen und späteren Kaisers Wilhelm und anderer Mitglieder des Hohenzollernhauses. Von den Malern der älteren Berliner Schule tritt Karl Begas auf, imponierender Franz Krüger, dessen großes Bild der Huldigung vor Friedrich Wilhelm IV. sich hier befindet, neben Menzels Krönung Wilhelms I. im Schloß das bedeutendste höfische Repräsentationsbild Preußens im 19. Jahrhundert. Und Menzel selbst schließlich ist vertreten durch die Reihe seiner interessanten Adressen, die in der Rokokoanmut ihres verschnörkelten Spiels, in der Häufung espritvoller kleiner Bemerkungen, Anspielungen und gedanklicher Assoziationen, in der peniblen Akkuratess ihrer überphantasievollen Schriftkunst und in der schlagenden Sicherheit jedes gezeichneten Details höchst charakteristische Schöpfungen des Meisters sind. Aus der Fülle der Arbeiten aus jüngster Zeit ragt Tuailons Nachbildung des cäsarischen Kaiser-Friedrich-Denkmal in Bremen als Trost und Hoffnung hervor.

Neben den Hof und den Staat aber tritt nun immer bedeutsamer das bürgerliche Laientum, das auf seinem eigensten Gebiet: dem der privaten Sammlertätigkeit, in den



Abb. 178. Farbige Lithographie von B. Dörbeck. Aus den Sammlungen des Märkischen Museums.

letzten Jahrzehnten einen ungeheuren Aufschwung genommen hat. Unter den Privatsammlungen der älteren Zeit gab es im Grunde nur eine einzige, die über das Weichbild der Stadt hinaus bekannt war: die Ravenésche Gemäldegalerie von Bildern aus dem 19. Jahrhundert, hauptsächlich der Berliner und der Düsseldorfer Schule, die Louis Ravené, der Chef der seit dem 18. Jahrhundert bestehenden Eisen- und Metall-Großhandlung, vor einem halben Jahrhundert begründete. Sie ist auch heute noch die einzige Berliner Privatsammlung, die nach dem Vorbilde der Museen dem Publikum an bestimmten Tagen den Eintritt freigibt. Und durch ihre Einquar-

tierung im dritten Stockwerk des riesenhaften Geschäftshauses in der Wallstraße (Nr. 5—8), durch die enge Verbindung ihrer wertvollen Schätze mit einer Stätte rührigster Arbeit erscheint sie als eine recht berlinische Schöpfung: sie dokumentiert gleichsam, wie der Bevölkerung dieser Stadt Kunst und Kunstpflege nicht als ein freies Geschenk vom Schicksal dargebracht wurde, sondern erst als letzte Frucht gewaltiger, zäher Arbeit erblühen konnte. Wer die ältere Berliner Malerei des 19. Jahrhunderts näher kennen lernen will, darf die Bilder der Ravenéschen Galerie nicht übersehen. Namentlich Ludwig Knaus ist hier mit vorzüglichen Werken seiner besten Zeit vertreten, in denen der Meister, der in den sechziger Jahren nach längerer Pause verfeinerten Farbengeschmack und intimeres malerisches Gefühl aus Paris nach Berlin brachte, vernehmlich zum Beschauer redet. Knaus' kleines Porträt von Louis Ravené selbst vor allem ist ein Meister- und Kabinetstückchen, das seinesgleichen sucht. Auch Menzel ist mit einem berühmten Bilde in der Sammlung vertreten, einem der wichtigsten Stücke seiner Friedrichs-Serie: dem „Großen König auf Reisen“ (Abb. 179). Daneben sind Bilder von Karl Begas (die „Mohrenwäsche“), von den Meyerheims, von Franz Krüger vorhanden. Bei den Düsseldorfern findet sich eine Reihe köstlicher Arbeiten von Hasenclever (die Jobs-Bilder, die „Weinprobe“) und mehrere Werke des Achenbach-Kreises.

Fast alle anderen privaten Kunstsammlungen Berlins, in denen heute eine außerordentliche Summe bedeutender und wertvoller Denkmäler aus allen Epochen vereinigt ist, entstammen den jüngsten Dezennien. Auch dabei hat die belebende Tätigkeit Bodes, der überall mit Rat und Tat zur Hand war, anregend und fruchtbar gewirkt. Nur ein kurzer Überblick über das Wichtigste kann an dieser Stelle andeutend auf den imposanten Besitz hinweisen, der hier aufgestapelt ist. Namentlich die Neigung zur niederländischen Kunst der Primitiven wie des 17. Jahrhunderts, die in Deutschland während der letzten Menschenalter so auffallend gewachsen ist, kommt bei sehr vielen Sammlungen deutlich zum Ausdruck. Niederländische Gemälde hohen Wertes besitzt vor allem die Sammlung des Herrn J a m e s S i m o n (darunter ein herrlicher Van der Meer van Delft), außerdem Skulpturen und kunstgewerbliche Arbeiten romanischer Herkunft, Medaillen und Plaketten der italieni-



Abb. 179. Adolph Menzel: Friedrich der Große auf Reisen (Galerie Ravené).

schen und deutschen Renaissance. Ludwig Knau s sammelte gleichfalls mit Vorliebe Niederländer des 17. Jahrhunderts. Frau Oskar Hainauer besaß eine (seit kurzem leider zerstreute) hervorragende Sammlung von Skulpturen, Gemälden und kunsthandwerklichen Gegenständen aller Art, vorwiegend aus dem 14. bis 17. Jahrhundert (Bode selbst hat dazu einen Katalog verfaßt). Herr Karl Hollitscher besitzt Gemälde alter Meister des 16. und 17. Jahrhunderts, wieder meist Niederländer, daneben Gläser, Krüge, Bronzen, Silbersachen. Geheimrat v. Dirksen wiederum Skulpturen und Bronzen, altpersische Teppiche, Gobelins und Majoliken. Hauptwerke Riemenschneiders finden sich bei Herrn Benoit Oppenheim. Bedeutender Schätze europäischen Porzellans des 18. Jahrhunderts erfreut sich vor allem Dr. Ludwig Darmstädter. Daneben auch die Sammlung v. Dallwitz, die zugleich reich ist an Porträtminiaturen und Radierungen. Wertvollste Dokumente zur einheimischen Kunst des 18. Jahrhunderts enthält die Sammlung von Geheimrat Lessing, eine der ältesten Berlins, in der man neben Graffs Lessing-Porträt,

Selbstbildnissen von Raffael Mengs und einer reichen Zahl von Arbeiten Karl Friedrich Lessings namentlich überaus gehaltvolle Bestände alter Kupferstiche findet, darunter das fast vollständige Werk Georg Friedrich Schmidts. Unter den Sammlungen moderner Kunst steht an der Spitze die von Geheimrat Arnold mit glänzend ausgewählten Stücken deutscher und ausländischer Malerei und Plastik (Böcklin, Leibl, Tuailleon, französische Meister). Zu nennen sind daneben die Sammlungen von Herrn Hugo Raußendorff in seinem von Hans Grisebach erbauten Hause (Katalog 1895) und von Herrn Rudolf Mosse, dessen Gemälde von Achenbach, Knaus, Menzel, Lenbach bis zu Thoma und Liebermann führen. Geheimrat Seeger interessierte sich stets besonders für die Leibl-Gruppe, für Böcklin und seinen Kreis; Max Liebermann selbst, seinen eigenen Kunstprinzipien entsprechend, für die französischen Impressionisten und ihre Mitstrebenden, sowie für Menzel.

Hand in Hand mit dieser Belebung des privaten Sammlertums ging der Aufschwung des modernen Kunsthandels und des Ausstellungswesens, der Berlin in den letzten zwanzig Jahren, kaufmännisch zu sprechen, zu einem wichtigen „Platze“ gemacht hat. Der deutsche Kunsthandel, der früher an der preußischen Hauptstadt so gut wie achtlos vorüberging, hat hier einen neuen Mittelpunkt gefunden, der selbst der einst beherrschenden Kunsthauptstadt München ernsthaft Konkurrenz macht. Die Zahl der großen Sommerausstellungen, der ständigen und besonderen Unternehmungen, der Kunstsalons ist mit merkwürdiger, unheimlicher Schnelligkeit gewachsen, das Interesse an künstlerischen Dingen jeder Art hat sich in jüngster Zeit in einer Weise gesteigert, die fast argwöhnisch und mißtrauisch stimmte.

Aber wenn diesen Symptomen eines hastig entwickelten Kunstlebens die bedenklichen Anzeichen einer ungesunden Hypertrophie nicht fehlten — sie weisen doch zugleich auf ein ehrliches und echtes Erstarken des Berliner Kunstgeistes, das bei kluger Leitung und verständnisvoller Pflege seine Früchte tragen muß. Sie werden gewiß nicht von heute auf morgen reifen. Doch wir vertrauen darauf, daß eine Zeit kommen wird, da wir oder unsere Enkel sie pflücken dürfen. Eine Zeit der stolzen Schönheit und des glücklichen Behagens, da die junge Riesenstadt Berlin nicht nur reich ist an bedeutendem Einzelbesitz,

sondern da von ihrem Gesamtorganismus jener bezwingende, sieghafte Zauber ausgeht, den nur das Fluidum einer gefesteten Lebenskultur hervorzubringen vermag; da diese Stadt noch in ganz anderem Sinne als heute eine Kunststadt und eine Kunststätte sein wird.



Aus den Illustrationen zu „Peter Schlemihl“ von Adolph Menzel.



Namen- und Sachregister

- Abendmahlskelch 35, 37.
Abgeordnetenhaus 184.
Adam (Bildhauer) 187.
Adelspaläste 146 ff.
Akademie 67, 70, 77 f., 81, 84, 172.
Apollostatue 191 f.
Arkaden 62 f.
Aschenbrenner, M. 18.
Auswärtiges Amt 205 f.
- Backsteinbau 8 ff., 214 ff., 267 ff.
Ballhaus 58.
Bankpaläste 266.
Baretta, Joh. 58.
Barock 26, 27, 69 ff.
Batista, Joh. 40.
Bauakademie 229 f.
Begas, Karl 234, 306.
Begas, Reinhold 240, 250 ff.
Belau (Maler) 84, 132
Benzelt, B. 122.
Bernhard, Meister 16.
Bettkober (Bildhauer) 180, 306.
Bibliothek 182 f., 202.
Biedermeiertum 237.
Blanckenfelde, Patriziergeschlecht 30,
41.
Blesendorf, Sam. 86 f.
Bläser (Bildhauer) 237.
Blondel, F. 73 f.
Bode, W. 278 ff.
Bodt, J. de 74 ff., 79, 81 f., 155 f.
Böhme, Martin 130 f., 143 ff.
Boekmann (Architekt) 244.
Börse 65, 239 f., 252.
Boumann d. Ä. 139, 171 f., 207.
Boumann d. J., G. F. 182,
Broebes, J. B. 72 ff., 109.
- Brücken:**
Herkules- 56, 199 f.
Hunde- s. Schloßbrücke.
Jungfern- 81.
Königs 56.
- Lange- 52, 70 ff., 94, 109, 119.
Opern- 168 f., 180.
Schloß- 53, 233, 235, 237.
- Brütt, A. 259.
Buchdruck 46.
Buchdruckerei 17.
Büring, J. G. 176.
- Calandrelli (Bildhauer) 244.
Calvinismus 47 f.
Carstens, A. J. 205 f., 212.
Cayart (Ingenieur) 72, 84.
Centralanlage beim Kirchenbau 83, 155.
Chiarabella de Gandino 41.
Chieze, Phil. de 68.
Chodowiecki, D. 142, 166 f., 194 f.
Clodt, Baron v. 131.
Cornelius, P. 238, 240 f., 293.
Coxci, de 84.
Cranach, Lukas 40 f.
Cremer 246.
- Danckelmann, Eberh. v. 66 f.
- Denkmäler:**
Amazonen 274.
Bismarck 258.
Blücher 228, 235 f.
Bülow 236.
Feuerwehr- 274.
der Freiheitskriege (Kreuzberg) 216.
Friedrich d. Große 211 f., 229 ff., 236 f.,
300.
Friedrich Wilhelm III. 131, 222, 232,
237, 260.
Friedrich Wilhelm IV. 244.
Fürst Leopold v. Anhalt-Dessau 187 f.
Goethe 260 f.
Gräfe, A. v. 260.
Großer Kurfürst 57, 72, 97 ff., 135, 286.
Kaiser Friedrich 284.
Kaiser Wilhelm I. 257 f.
Keith 187 f.
Königin Luise 260.
Luther- 14.

- Oranier 57, 131.
 Otto v. Wittelsbach (der Faule) 259
 Scharnhorst 235 f.
 Schiller 255 ff.
 Schleiermacher 273 f.
 Schwerin 187.
 Seydlitz 187 f.
 Siegesallee 258 f.
 Zieten 189 f.
 Winterfeld 187.
 Dieterichs (Architekt) 156, 185.
 Döbler (Bildhauer) 57.
 Dominikanerkloster 25.
 Drake, F. 232, 235, 237, 244.
 Dusart, F. (Bildhauer) 57, 135.
 Eggers, Barth. (Bildhauer) 57 f.
 Eisenbau 264, 271 f.
 Eklektizismus 238 ff.
 Encke, E. 260.
 Ende, H. 244, 247, 248.
 Endell, A. 270.
 Eosander v. Göthe 79, 88 ff., 103, 112, 129 f.,
 134.
 Ephraimisches Haus 184 f.
 Erdmannsdorff, F. W. v. 139, 209.
 Faltz, Raim. 72 f., 83.
 Favre, Titus 156.
 Feldsteinbau 8 ff.
 Festungswerke 4 ff., 54 ff., 58, 145, 179 f.
 Fischbach, Friedr. 31.
 Franziskanerkloster 14 ff., 28, 32.
 Französischer Einfluß 146 ff.
 Französische Gemälde 141, 192.
 Freilegungen 12 ff.
 Friedrichshospital 81 f., 158.
 Friedrichstadt 27.
 Fürstenhaus 66 f.
 Gärtner, Ed. 234.
 Geiger, Nik. 176.
 Genelli, J. Chr. 205 f, 212.
 Gentz, J. G. 202 ff.
 Gerichtsgebäude 268, 270.
 Gerichtslaube 22, 30, 33.
 Gericke 84.
 Gerlach, Phil 146 ff.
 Geschäftshäuser 82, 264.
 Geselschap, Fr. 256.
 Geßner, A. 272 f.
 Gewölbe 18, 22, 29 f.
 Gilly, F. v. 203 ff., 212, 215, 216.
 Gießhaus 51.
 Goldschmiedekunst 37, 47.
 Gontard, K. v. 139, 176 ff., 196.
 Göthe, s. Eosander.
 Goethe, J. W. v. 195.
 Gotik 8 ff., 214 ff.
 Gouvernementsgebäude 28.
Grabdenkmäler:
 Grabdenkmäler 35 ff., 38 f., 42 ff., 48.
 Belitz, Konr. v. 33.
 der Königin Luise 227, 234 f., 306.
 Kötteritzsch 42 f.
 Kraut 160 f.
 Männlich, D. 95.
 des Grafen von der Mark 211, 213.
 Röbel 48 f.
 Sparsches Grabdenkmal 58 f., 85.
 Graef, J. F. 156.
 Graff, Anton 192, 309.
 Graues Kloster 16 ff.
 Grenander, A. 271 f.
 Gropius (Architekt) 246, 248.
 „Groß-Berlin“-Plan 2.
 Großheim, v. 244.
 Grünberg, M. 74 ff., 80 f., 84, 112.
 Gruppen der Schloßbrücke 233, 235, 237.
 Günther (Bildhauer) 57.
 Halmhuber, Ph. 258.
 Handelshochschule 18 f.
 Harper, A. F. 162.
 Hasack (Architekt) 176.
 Hauff, Mich. 60.
 Heiden (Architekt) 246,
 Henicke (Architekt) 246.
 Herrenhaus 148 f.
 Hetzgarten 81, 83.
 Hintze, J. H. 9.
 Hitzig, Friedr. 238 ff.
 Hoch- und Untergrundbahn 271 f.
 Hoffentlichkeiten 121.
 Hoffmann, Ludw. 266 ff., 274, 300 f.
 Hohenlohesches Votivgemälde 33.
 „Hohes Haus“ 28.

Holländische Einflüsse 57 ff., 184 ff.
 Holtwin, Jak., van Delft 57,
 Honthorst, Willem v. 58.
 Hotelbauten 224, 246.
 Hude, v. d (Architekt) 179, 244.
 Hulot (Bildhauer) 76.
 Hummel, J. E. 234.

Jacobi, Joh. 76, 100 f.
 Jägerhof 51.
 Ifflands Gartenhaus 209.
 Ihne, E. E. von 139, 283 ff.
 Immediatbauten 183 ff, 201 f.
 Johanniter-Palast 82 f.
 Italienische Einflüsse 40.

„Kaak“ 23

Kalksteinbau 264 ff.
 Kammergericht 149 f.
 Kaufmann, O. 270.
 Kaulbach, W. 240.
 Kayser (Architekt) 244.

Kirchen:

Böhmische- 156 f.
 Dom (Lustgarten) 26, 39 f., 44, 47, 58,
 71, 85 ff., 109, 117, 121, 171 f., 240 f.,
 248 f.
 Dom (Schloßplatz) 7, 24 f.
 Dorotheenstädtische 83, 211, 213.
 Dreifaltigkeits- 156 f.
 Französischer Dom 84, 178 f.
 Französische Kapelle 83.
 Garnison- 83, 157 f.
 Georgen- 27.
 Gertraudten- 26 f., 33, 36.
 Hedwigs- 175 f.
 Heiligegeist- 7, 18 f., 33, 36.
 Jerusalemer- 27.
 Kaiser Wilhelm-Gedächtnis-105, 249.
 Kloster- 7, 13 ff., 33, 36, 41.
 Luisenstädtische- 83.
 Marien- 7, 11 ff., 16, 31, 33 f., 36 f., 48,
 58 f., 95 ff., 196
 Michaels- 249 f.
 Neue Kirche (Deutscher Dom) 84,
 177 ff., 181.
 Nikolai- 6, 8 ff., 16, 35, 37, 39, 41 ff.,
 95. 160.

Parochial- 27, 83, 110, 153 ff.
 Petri- 6, 23 ff., 37, 44, 156, 158.
 Schloßkapelle 130, 241 f.
 Sophien- 83, 156.
 Waisenhaus- 83.
 Werdersche 51, 216.

Kirchenbau 83 f., 153 ff., 248 ff.
 Kiß, Aug. 188.
 Klassizismus 1, 4, 139, 196 f.
 Knaus, L. 308 f.
 Knobelsdorff, G. W. v. 137, 163 ff., 207,
 305.
 Knoblauch, Ed. 250.
 Kolonnaden 56, 179 f.
 Köln 4 ff.
 Kommandantur 202.

Könige:

Friedrich I. 1, 69 ff., 122 ff.
 Friedrich der Große 26, 141, 162 ff.,
 275.
 Friedrich Wilhelm I. 24, 27, 29, 113,
 130, 137 f., 142 ff., 275.
 Friedrich Wilhelm II. 196 ff.
 Friedrich Wilhelm III. 139, 216 ff., 276.
 Friedrich Wilhelm IV. 130, 238 ff.

Königskolonnaden 180.
 Kötteritschsche Grabkapelle 42 ff.
 Kraut, v., Minister 29.
 Krebs, Konr. 117, 122.
 Kreuzsches Palais 158 ff.
 Kriegsministerium 149.
 Kronprinzenpalais 80.
 Krüger, Franz 194, 218, 234, 306
 Kummer, Peter 120.
 Kunstausstellungen 310.
 Kunstgewerbe 85, 214, 237, 271, 312 ff.
 Kunsthandel 310.
 Kunsthandwerk 40, 44 ff.
 Kunstsammlungen 57 f.
 Kunstschule 246.
 Kupferstich 86 f., 195, 302 f

Kurfürsten:

Friedrich I. 33.
 Friedrich II. 28.
 Georg Wilhelm 47.
 Großer Kurfürst 52 ff., 275.
 Joachim I, 39 f., 51.

- Joachim II. 39 ff., 116 ff.
 Joachim-Friedrich 47, 120.
 Johann 38.
 Johann Georg 17, 44 ff., 57, 117 ff.
 Johann Sigismund 47.
 Kyllmann (Architekt) 246.
- Lagerhaus 28.
 Langhans, Carl Ferd. 169, 226.
 Langhans, Carl Gotth. 12, 139, 196 ff.,
 207 f., 212, 216.
 Lehnin, Kloster 39.
 Lehrs, M. 292.
 Le Nôtre 60, 103.
 Lessing, Julius 298 f.
 Ley, Jos. van der 58.
 Leygebe (Maler) 84.
 Lieberkühn (Goldschmied) 137.
 Liebermann, M. 310.
 Lippmann, F. 291.
 Logengebäude 106 ff.
 Lucae, Rich. 247.
 Lusthaus 58.
 Lynar, Rochus Graf 118 ff.
- Magnus, Ed. 234.
 Maison, R. 284.
 Malerei 31 ff., 41 f., 84 f., 192 ff., 233 t.
 March, Otto 179.
- Markgrafen:**
 Albrecht III. 14.
 Albrecht der Bär 5.
 Johann I. 5.
 Otto III. 5.
 Otto V. 14.
- Marstall 48, 50, 61, 109.
 Marstall (Dorotheenstadt) 67 f., 81.
 Mausoleum in Charlottenburg 204, 216,
 234 f.
 Memhard, J. G. 4, 7, 58, 68, 79, 122.
 Mendelssohnsches Haus 149.
 Menzel, A. 141, 194, 234, 253, 295, 306,
 308 ff.
 Merian 7.
 Messel, A. 264 ff., 288.
 Metallkunst 46 f.
 Metzner, F. 270.
 Meyer d. Ä., Bildh. 180.
- Michel, S. (Bildh.) 187.
 Militärkabinett 202.
 Ministerium des königl. Hauses 146.
 Miethshäuser 262, 272 f.
 Moderne Bewegung 263 ff., 296 ff.
 Mohrenkolonnaden 200 f.
 Möller (Bildhauer) 237.
 Münze, Alte 202 f.
 Münze, Neue 203.
 Münzturm 110 ff., 122.
- Museen:**
 Ägyptisches- 292.
 Altes 130, 139 f., 290 ff.
 Antiquarium 291.
 Architektur- 300.
 Deutsches 288.
 Gemäldegalerie 276 ff.
 Hohenzollern- 140, 304 ff.
 Kaiser Friedrich- 40, 188, 277 ff.
 Kunstgewerbe- 46, 140, 246, 298 f.
 Kupferstichkabinett 162, 291 f.
 Märkisches 9, 23, 29 f., 33 f., 36, 41,
 46 f., 57, 80, 85 ff., 118, 193, 236,
 268 f., 300 f.
 Nationalgalerie 241 ff., 253, 256, 292 ff.
 Nationale Porträt-Galerie 296.
 Neues 240 f., 291.
 Olympia 290.
 Pergamon 289 f.
 Rauch- 29, 236 f., 300.
 Schinkel- 300.
 für Völkerkunde 244, 247, 299 f.
 Vorderasiatisch-islamische Samm-
 lungen 287 ff.
- Naumann 139, 156.
 Nering, J. A. 22, 61 ff., 70 ff., 79, 94, 103,
 122.
 Niuron, Peter 120.
 Oberverwaltungsgericht 178.
 Ofenplatten, gußeiserne 46.
 Opernhaus 156 ff., 226.
 Oranienburg 68.
 Palais s. Schlösser.
 Paul, Bruno 271.
 Pesne, A. 141, 162, 164, 176, 192.
 Peucker, Nik. 60.
 Pigalle 286.

- Plastik 33 ff., 57 ff., 186 ff., 234 ff., 250 ff., 273 f.
- Plätze:**
- Bellealliance- 144.
 - Dönhoffs- 183 f.
 - Gendarmenmarkt 83 f., 178 f., 199.
 - Hausvogteiplatz 55.
 - Leipziger- 144, 180 f., 212, 216.
 - Lustgarten 7, 53, 58 ff., 130 f., 187.
 - Neuer Markt 52.
 - Opernplatz 199.
 - Pariser- 144, 198 ff.
 - Schloßplatz 7, 24, 109.
 - Spittelmarkt 26 f., 55, 216.
- Platzgestaltung 199 f., 222.
- Polytechnikum 240.
- Pommeranzenhaus 61.
- Pommerscher Kunstschränk 140.
- Porträtkunst 85, 192.
- Porzellanmanufaktur 58, 237, 306.
- Post, Alte 103 ff.
- Potsdam 1, 57, 68, 103, 196, 226 f.
- Prachtsärge im Dom 38 f., 46, 85 ff., 113.
- Privathäuser 28 f., 53, 79 f., 148 ff., 152, 184 ff., 207 ff., 247 f., 262 f., 265 f.
- Privatsammlungen 284, 306 ff.
- Quellinus, A., d. Ä. 58.
- Quesnays, (Ingenieur) 84.
- Raenz, Brüder (Bildhauer) 187.
- Raschdorff, Jul. 248 f.
- Räspell, H. 118 f.
- Rathäuser:**
- Berliner- (s. auch Gerichtslaube) 6 f., 20 ff., 67 f.
 - Neues Berliner- 244, 246, 268.
 - Charlottenburger- 268.
 - Köllnisches- 26, 81.
 - Werdersches- 67, 202.
- Rauch, Chr. D. 220, 227 ff., 234 ff., 306.
- Rauch-Schule 237, 250.
- Rauch (München; Bildhauer) 265.
- Ravenésche Galerie 307 ff.
- Reichsbank 51, 240.
- Reichskanzlerpalais 147.
- Reichstagsgebäude 250 f.
- Reinhardt (Architekt) 268.
- Renaissance 38 ff., 121 ff.
- Rheinsberg 164.
- Ribbeckesches Haus 48.
- Richter (Bauadjunkt) 147.
- Riemerschmid, R. 271.
- Röbelsches Grabmonument 48 f.
- Rode, Chr. B. 94, 135, 192, 195.
- Rokoko 1, 163 ff.
- Roland 21.
- Romanische Stadtanlage 53 f.
- Romanischer Stil 16.
- Romantik 4.
- Rosenberg, J. G. 157, 168, 171, 181, 183, 194.
- Rosenberg, J. K. W. 194.
- Sachsen 37 ff.
- Sala, G. B. 122.
- Sandart 58.
- Sandstein 40, 264.
- Sanssouci 170.
- Schadow, Albert 130.
- Schadow, Gottfr. 141, 186 ff., 198 ff., 209 ff., 226, 233 f., 237, 259, 286, 306.
- Schaper, F. 260 f., 273 f.
- Schaudt, E. 265.
- Schauspielhaus 207, 219 ff.
- Schenk, P. 87.
- Schievelbein (Bildhauer) 237.
- Schindlersches Waisenhaus 80 f.
- Schinkel, K. F. 27, 82, 139, 149, 172, 202, 212 ff., 238.
- Schlösser und Palais:**
- Schloß, Königliches 7, 28, 44, 47, 57, 62 f., 68, 71, 84, 90, 109, 114 ff., 143, 190 ff., 205 f., 209, 224.
 - Babelsberg 22.
 - Bellevue- 166, 206 f.
 - Blüchersches Palais 206.
 - Palais Borsig 248.
 - Charlottenburger Schloß 90, 102 f., 165.
 - Derffingers Haus 80.
 - Grunewald, Jagdschloß 117.
 - Kronprinzenpalais 80, 150, 205, 244.
 - Martiz, s. Kronprinzenpalais.
 - Monbijou 67, 84, 89 f., 165, 201, 304.
 - Niederländisches 209.

Palais d. Prinzen Albrecht 147 f.
 Palais d. Prinzen Friedrich Leopold
 82 f., 150, 224.
 Palais d. Prinzen Georg 150.
 Palais d. Prinzen Heinrich 172 f.
 Palais Kaiser Wilhelms I. 151, 225 f.
 Palais d. Markgr. v. Schwedt 151.
 Podewilssches Haus 82, 193 f.
 Prinzessinnenpalais 151 f., 204 f.
 Rademachersches Haus 82.
 Radziwillsches Palais 147.
 Redernsches Palais 149, 223 f.
 Reichskanzlerpalais 147.
 Schwerinsches Palais 82.
 Schloßbrunnen 60, 252 ff.
 Schloßtheater 137.
 Schlüter 61 f., 64, 74 ff., 77, 79, 88, 91 ff.,
 159, 305.
 Schmalz, O. 268.
 Schmiedehandwerk 85.
 Schmieden (Architekt) 246.
 Schmidt, G. F. 302, 310.
 Schmitz, Bruno 270.
 Schulze (Bildhauer) 180.
 Schwechten, F. H. 249.
 Seehandlung 151, 153, 178.
 Seminar für Städtebau 2.
 Siegesallee 60, 258 f.
 Siegessäule 244.
 Siemering, R. 256, 260.
 Simonetti, Giovanni 67.
 Smids, Mich. Matth. 12, 60 f., 79, 122.
 Soller, Aug. 249.
 Sophie Charlotte, Königin 70, 85.
 Sophie Dorothea, Königin 90.
 Spandau 41.
 Spittelkolonnaden 180.
 Stadtanlage 5, 53 f.
 Stadthaus 268.
 Städtische Bauten 266 ff.
Stadtteile:
 Dorotheenstadt 56, 78 f.
 Friedrichstadt 51, 78 f., 145.
 Friedrichswerder 51, 56.
 Moabit 51.
 Sternwarte 224.
 Strack, J. H. 23, 242 ff.

Straßen:

An der Schleuse 4.
 Behren- 79.
 Bendler- 266.
 Breite- 8, 25, 48.
 Brüder- 25.
 Burg- 53
 Friedrichsgracht 4, 80 f.
 Friedrichstraße 78 f.
 Gertraudten- 26.
 Heiligegeist- 48, 53.
 Hoher Steinweg 30.
 Jäger- 51.
 Kloster- 8, 16 ff., 28.
 Köllnischer Fischmarkt 6, 29 f.
 Königs- 7, 22, 56.
 Krögel 20 ff.
 Landsberger- 27.
 Leipziger- 56, 78, 183 f.]
 Mauer- 157.
 Mohren- 56.
 Molkenmarkt 2, 6 f.
 Mühlendamm 6, 52, 65 f.
 Neue Friedrich- 4, 56.
 Neue Königs- 27.
 Neuer Markt 7.
 Niederwall- 56.
 Oberwall- 56.
 Post- 30, 48, 185.
 Schloßfreiheit 24 f.
 Spandauer- 7, 22, 29, 48.
 Stralauer- 30.
 Unter den Linden 52 ff., 185, 201 f.,
 266.
 Viktoria- 238, 266.
 Wall- 56.
 Wilhelm- 48, 144 ff.
 Stridbeck, J. 25, 52, 61, 63 f.
 Stüler, F. A. 130, 135, 137, 140, 203, 240 ff.
 Sturm, Prof. 112.
 Süffenguth 268.
 Synagoge 250.
 Tangermünde 8, 28.
 Taschner, J. 265.
 Tassaert, A. 176, 186 ff., 237, 259.
 Taufkessel 36 f.
 Terrakotten 236, 244, 260.

- Terwesten, Aug. 77, 84, 135.
 Textilkunst 86, 305.
 Theater in Charlottenburg 207 f.
 Theaterbauten 270.
 Theiß, Caspar 40, 117 ff.
- Tore:**
 Brandenburger- 142, 144, 196 ff.
 Georgen- 27.
 Hallesches- 144.
 Hamburger 202.
 Leipziger- 55, 64 f., 71, 224.
 Oranienburger- 201 f.
 Potsdamer- 144, 224.
 Rosentaler- 202.
 Spandauer- 18, 64.
 Thurneißer, L. 17 f., 45 f.
 Tieck, Friedr. 220, 237.
 Tiergarten 51, 53, 165 ff., 191, 238 ff.
 Titel, W., (Architekt) 302.
 Totentanz 30 ff.
 Tschudi, Hugo v. 294 ff.
 Tuillon, L. 274, 305.
 Unger, G. Chr. 178 ff., 182, 201 f.
 Uniformstil 105.
 Universität 172 ff.
 Velde, van de, H. 271.
 Virchow-Krankenhaus 267 f.
 Vischer, Johannes 39.
- Vischer, Peter 39.
 Vogel (Bildhauer) 265.
- Waagen, G. F. 276 ff.
 Wache, Neue 217 ff.
 Wagener, J. H. 293.
 Wallot, P. 250 f.
 Warenhäuser 264 f.
 Wartenberg, Graf 89 f., 106.
 Waesemann, F. A. 22, 244, 246.
 Watteau 141, 190 ff.
 Weidemann, F. W. 305.
 Weidemann, K. E. 162.
 Weinhäuser 270 f.
 Wentzel, J. F. 84, 100 f.
 Wichmann (Bildhauer) 237.
 Wiesend, K. 146 ff.
 Wolff, Alb. 131, 237.
 Wolff, Emil 237.
 Wolfenstein (Architekt) 246.
 Wolfgang, J. G. 87, 101.
 Wrba, G. 265.
 Wredow (Bildhauer) 237.
 Wusterhausener Bär 57.
- Zeughaus 72 ff., 254, 256.
 Zeughaus-Masken 94 f.
 Zeuschel, U. 9.
 Zopfstil 160 ff.

Zusätze und Berichtigungen

Zu **S. 14. Abb. 6:** Nach einer Zeichnung von Schwartz, gestochen von Barber. Aus Spiker: „Berlin und seine Umgebungen im 19. Jahrh.“ (1832). — Zu **S. 15. Abb. 7:** Nach K. Würbs, gestochen von G. M. Kurz. Aus Rellstab: „Berlin und seine nächsten Umgebungen“ (1854). — Zu **S. 45:** In der Bildunterschrift lies „Kötteritsche Kapelle“ (statt Kötteritzsche). — Zu **S. 65. Abb. 33:** Stich von J. Wolff (Augsburg) nach einer Zeichnung von A. Meyer. Aus Broebes' Werk. — Zu **S. 89. Abb. 48:** Nach einem Stich von J. C. Schleuen. — Zu **S. 169. Abb. 92:** Nach Zeichnung und Stich von J. C. Krüger. — Zu **S. 181. Abb. 100:** Nach Stich von J. G. Rosenberg. — Zu **S. 196. Zeile 12** lies: Carl Gotthard Langhans (nicht Johann!). — Zu **S. 199. Abb. 109:** Bleistiftzeichnung von A. Borchel (1860). Im Märkischen Museum. — Zu **S. 208. Abb. 117:** Aus Spiker (s. o. zu S. 14). — Zu **S. 209. Abb. 118:** Gestochen von J. H. Hössel (nicht J. B. Hössel).

Berühmte Kunststätten. Format 17×24 cm. Nr. 1–38.

1. **Vom alten Rom.** Von E. Peterfen. 3. Auflage. 185 S. mit 150 Abbildungen. M. 3.–
2. **Venedig.** Von G. Pauli. 3. Auflage. 164 S. mit 137 Abbildungen. M. 3.–
3. **Rom in der Renaissance.** Von Nikolaus V. bis auf Leo X. Von E. Steinmann. 3. Auflage. 220 S. mit 165 Abbildungen. M. 4.–
4. **Pompeji.** Von R. Engelmann. 2. Auflage. 105 S. mit 144 Abbildungen. M. 3.–
5. **Nürnberg.** Von P. J. Rée. 3. Auflage. 260 S. mit 181 Abbildungen. M. 4.–
6. **Paris.** Von G. Riat. 204 S. mit 177 Abbildungen. M. 4.–
7. **Brügge und Ypern.** Von H. Hymans. 116 S. mit 114 Abbildungen. M. 3.–
8. **Prag.** Von J. Neuwirth. 141 S. mit 119 Abbildungen. M. 4.–
9. **Siena.** Von L. M. Richter. 188 S. mit 152 Abbildungen. M. 4.–
10. **Ravenna.** Von W. Goetz. 136 S. mit 139 Abbildungen. M. 3.–
11. **Konstantinopel.** Von H. Barth. 201 S. mit 103 Abbildungen. M. 4.–
12. **Moskau.** Von E. Zabel. 123 S. mit 80 Abbildungen. M. 3.–
13. **Cordoba und Granada.** Von K. E. Schmidt. 131 S. mit 97 Abbildungen. M. 3.–
14. **Gent und Tournai.** Von H. Hymans. 140 S. mit 120 Abbildungen. M. 4.–
15. **Sevilla.** Von K. E. Schmidt. 141 S. mit 111 Abbildungen. M. 3.–
16. **Pifa.** Von P. Schubring. 182 S. mit 140 Abbildungen. M. 4.–
17. **Bologna.** Von L. Weber. 156 S. mit 120 Abbildungen. M. 3.–
18. **Straßburg.** Von F. F. Leitfchuh. 176 S. mit 139 Abbildungen. M. 4.–
19. **Danzig.** Von A. Lindner. 112 S. mit 101 Abbildung. M. 3.–
20. **Florenz.** Von A. Philippi. 2. Auflage. 260 S. mit 222 Abbildungen. M. 4.–
21. **Kairo.** Von Franz Pafcha. 160 S. mit 139 Abbildungen. M. 4.–

Berühmte Kunststätten:

22. **Augsburg.** Von B. Riehl. 148 S. mit 103 Abbildungen. M. 3.—
23. **Verona.** Von G. Biermann. 190 S. mit 125 Abbildungen. M. 3.—
24. **Sizilien I.** Von M. G. Zimmermann. Die Griechenstädte und die Städte der Elymer. 126 S. mit 103 Abbildungen. M. 3.—
25. **Sizilien II.** Von M. G. Zimmermann. Palermo. 164 S. mit 117 Abbildungen. M. 3.—
26. **Padua.** Von L. Volkmann. 138 S. mit 100 Abbildungen. M. 3.—
27. **Mailand.** Von A. Gofche. 222 S. mit 148 Abbildungen. M. 4.—
28. **Hildesheim und Goslar.** Von O. Gerland. 12 S. mit 80 Abbildungen. M. 3.—
29. **Neapel I.** Von W. Rolfs. Die alte Kunst. 177 S. mit 140 Abbildungen. M. 3.—
30. **Neapel II.** Von W. Rolfs. Baukunst und Bildnerei im Mittelalter und in der Neuzeit. 227 S. mit 145 Abbildungen. M. 4.—
31. **Braunschweig.** Von O. Doering. 136 S. mit 118 Abbildungen. M. 3.—
32. **St. Petersburg.** Von E. Zabel. 126 S. mit 105 Abbildungen. M. 3.—
33. **Genua.** Von W. Suida. 205 S. mit 143 Abbildungen. M. 4.—
34. **Verfailles.** Von A. Pératé. 152 S. mit 126 Abbildungen. M. 3.—
35. **München.** Von A. Weefe. Eine Anregung zum Sehen. 248 S. mit 160 Abbildungen. M. 4.—
36. **Krakau.** Von L. Lepszy. 142 S. mit 120 Abbildungen. M. 3.—
37. **Mantua.** Von S. Brinton. 184 S. mit 85 Abbildungen. M. 4.—
38. **Köln.** Von E. Renard. 216 S. mit 188 Abbildungen. M. 4.—

Neue Serie im Taschenformat 12×18 cm.

1. **Athen.** Von E. Peterfen. 256 S. m. 122 Abb. M. 4.—
2. **Riga und Reval.** Von W. Neumann. M. 120 Abb. M. 3.—
3. **Berlin.** Von M. Osborn. Mit 179 Abbildungen. M. 4.—
4. **Affifi.** Von W. Goetz. 162 S. mit 118 Abbildungen. M. 3.—
5. **Soest.** Von H. Schmitz. 143 S. mit 114 Abbildungen. M. 3.—

S-98



Biblioteka Politechniki Krakowskiej



I-301811

Kdn. 524. 13. IX. 54

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000294420