

Digitales Brandenburg

hosted by **Universitätsbibliothek Potsdam**

Landeskunde der Provinz Brandenburg

in 5 Bänden

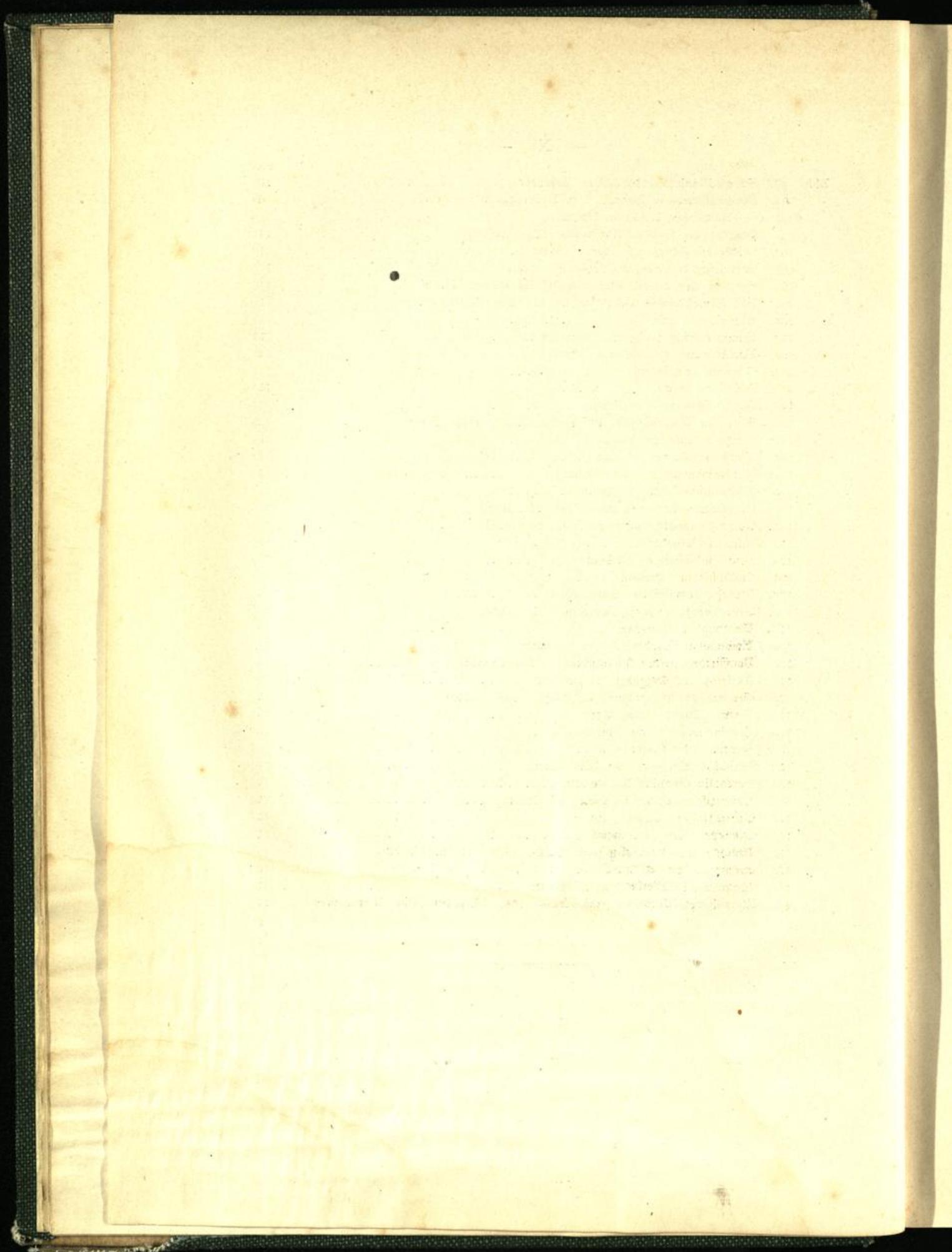
Die Kultur

Mielke, Robert

Berlin, 1916

Die Kunstgeschichte

urn:nbn:de:kobv:517-vlib-5373



Einleitung.

Aufgabe und Umfang einer brandenburgischen Kunstgeschichte.

Die Kunstgeschichte eines kleinen Landgebietes hat ein doppeltes Gesicht. Der größeren Landesgeschichte, der sie entkeimt ist, und der sie manche starke Anregung gebracht hat, gehört sie nur zum Teile an; denn unabhängig von dieser Entwicklung hat sie auch ihre eigenen Wurzeln, ihre Landessonderheit, ihr von der Bevölkerung bestimmtes Ausdrucksleben, das freilich in dem Maße mit dem stärkeren der allgemeinen Kunstgeschichte verwächst, indem sich aus der landschaftlich beschränkten Stammeskunst eine weltliche deutsche Nationalkunst entwickelte. Eine brandenburgische Kunst gibt es daher lediglich — und auch das nach der verhältnismäßig spät einsetzenden deutschen Kultur nur bedingt — in der Vergangenheit, in der sie mit geringen Mitteln arbeitete, aber in dieser Beschränkung trotzdem recht bemerkenswerte Ergebnisse erreichte. Sobald diese immer breiter in den Strom der großen Kunstgeschichte einmünden, verlieren sie den engeren volklichen Untergrund; sie lösen sich von der beschränkten heimatlischen Scholle und nehmen in steigenderem Maße europäische Anregungen auf. Das beginnt besonders mit der Entstehung des modernen Staates sichtbar zu werden, der für unsere Heimat mit dem Anfang der Hohenzollernherrschaft einsetzt. Sie schweißte die einzelnen, volklich und landschaftlich gesonderten Landesgebiete zu einem einheitlichen Ganzen zusammen; sie schnitt die Beziehungen zu den benachbarten Landgebieten ab, die zumeist von älteren kirchlichen Einrichtungen getragen wurden; sie schuf in Folge der vielseitigen gewerblichen und künstlerischen Bedürfnisse des Hofes eine starke gemeinsame Strömung, die sich in den kleinen und größeren städtischen Mittelpunkten zunächst zu einer zünftigen und vielfach eigenartigen, aber in langer Entwicklung immer mehr vereinheitlichten Kunstanschauung verdichtete und schließlich durch die Aufnahme hervorragender landfremder Kräfte den Anschluß an die allgemeine Kunstrichtung Europas fand. Indem sich die brandenburgische Kunst auf diesem Entwicklungswege gewissermaßen europäisierte, eroberte sie sich zunächst Boden in den oberen Kreisen und durchsetzte durch den kurfürstlichen und später königlichen Hof das öffentliche Leben immer stärker mit politischen und humanistischen Gedanken, die dann von den höfischen Beamten, dem Adel und den größeren Landbesitzern auf die einflussreichen Stadtgeschlechter und auf die Vertreter der wissenschaftlichen Kultur übertragen wurden und nun langsam und in immer breiter werdendem Flusse nach unten gelangten, die aber erst in den Tagen der Romantik und des Biedermeiertums den Anlauf zu einer einheitlichen, alle Kreise umfassenden künstlerischen Form machte.

Von dem Ausgange der Gotik an — rund gerechnet also etwa vom Jahre 1500 — ging diese Entwicklung vor sich, die bis zu ihrem Schlusse den wechselnden Lauf von drei Jahrhunderten durchfloß, um dann — ein tragisches Geschick! — völlig im Sande zu versickern, als ob sie ihre Kräfte vorzeitig verbraucht hätte. Es begann eine Zeit des Suchens und Tastens, kühnen Wollens und Hoffens, um schließlich die Erkenntnis zu buchen, daß man im Gebiete der bildenden Kunst nur die Entwicklung einer älteren Zeit noch einmal zu durchleben versucht habe.

Anaufhaltfam, wenn auch sehr langsam, erfolgte das Einschmelzen der ehemals engen landschaftlichen brandenburgischen Kunst in die mächtige Woge, die — von der Renaissance getragen — in das Land strömte, die ältere Anschauungen unterminierte und mit ganz neuem geistigen Inhalt füllte, während die körperliche Struktur der künstlerischen Entwicklung, die besonders in den Bauten stark konservativ blieb, noch lange Zeit die Formen einer älteren Zeit nicht verlieren konnte. Das hatte seinen Hauptgrund in der langsam einsetzenden Scheidung der Bevölkerung in eine bewegliche städtische und höfische, kulturbegehrende Schicht und eine auf dem offenen Lande und in den Kleinstädten sitzende unbewegliche Bauernbevölkerung. Diese konnte und mochte nicht den Strömungen der ersteren zu folgen, da ihr weder der Erwerb vieler Kulturgüter, weder die wirtschaftliche Freiheit, noch auch die Möglichkeit zu einem handwerklichen Einpassen in den gewerblichen Betrieb der größeren Städte offenstanden. Die bäuerliche Bevölkerung blieb daher notgedrungen bei ihrer alten hauskünstlerischen Betriebsform und bewahrte insolgedessen Reste eines älteren Kunstempfindens, das um so starrer, entwicklungsloser wurde, je mehr jener im 17. und 18. Jahrhundert der Anschluß an die städtischen Zunftgewerbe verschlossen wurde. Ja, es erfolgten zuzeiten wirtschaftlichen Niederganges in den Städten sogar Rückfälle und eine Annäherung an die konservative Kunst des Landes, die anscheinend einen Ausgleich zwischen beiden ständischen Kunstanschauungen (so darf man sie wohl nennen) herbeiführte, die in Wirklichkeit jedoch das absterbende Alte nur vorübergehend mit neuer Lebenskraft füllte und es dem Aufnehmen neuer Gedanken verschloß.

So sehen wir zum Beispiel in den Jahren nach dem Dreißigjährigen Kriege eine altbrandenburgische Reaktion einsetzen und damit einen großen Zwiespalt zwischen volklicher und höfischer Kunst entstehen, der immer größer wurde. Während auf der einen Seite fremde Künstler, die zuerst aus den Nachbarstaaten, dann aus Holland, Italien und Frankreich stammten und die Kunst jener Länder überraschend schnell einbürgerten, immer mehr Einfluß gewannen, lebte hinter und unter dieser Wandlung die ältere brandenburgische Kunst weiter und zog stellenweise sogar jene wieder auf ihren Gestaltungshorizont herab. In ähnlicher Weise wurde die Entwicklung trotz aller Unterstützung unter Friedrich I. und unter Friedrich dem Großen wieder der Landeskunst angenähert. Seit ungefähr drei Jahrhunderten haben wir in Brandenburg einen Kampf der Anschauungen zwischen enger brandenburgischer und weiter europäischer Kunst vor Augen, der schließlich die Kräfte beider, soweit sie im Lande lebensfähig waren, aufzehrte und mit einem künstlerischen Zusammenbruch endete.

Eine Kunstgeschichte Brandenburgs muß daher auch beiden Kunstanschauungen gerecht zu werden suchen, die, wie wir sehen werden, zugleich Trägerinnen ganz verschiedener Wirtschaftsgrundsätze sind; aber sie wird, falls sie eine Entwicklung und keines-

wegs nur eine Charakteristik geben will, weniger bei den Trägern der Kunst verweilen müssen, als daß sie die leitenden Gedanken des wechselvollen Kampfes zu schildern hat. Sie wird ferner zunächst den Beginn der künstlerischen Tätigkeit ins Auge zu fassen haben, der in Brandenburg infolge der gewaltigen Tat der neuen Deutschkolonisation sich zeitlich einschränkt, der aber durch den Einfluß dieser Großtat alles vernichtete, was vorher vorhanden war; sie muß dann weiter die stammesartige künstlerische Nüchternheit der Kolonisten, ihr Temperament und ihre Neigung darstellen, um an der Hand der geschichtlichen Ereignisse die Wandlungen der künstlerischen Anschauung auf dem Lande, in den Städten, in den Klöstern und an den Höfen zu betrachten; denn auch das bürgerliche Element schiebt sich stellenweise mit besonderer Kraft in dieses künstlerische Werden ein. Eine Entwicklung der brandenburgischen Kunst zeigt daher von Anfang an ein eigenartiges Leben, das durchaus nicht ohne Interesse und ohne Besonderheit ist und eine landschaftliche Eigenart von großer Energie darstellt — freilich auch mit stellenweisem Versinken und Versickern der künstlerischen Gedanken. Aber brandenburgisch und erdgeboren blieb diese Kunst immerhalb der angedeuteten Vorgänge, bis erst im 19. Jahrhundert die letzten Widerstände auf beiden Seiten erloschen und damit auch die letzten Regungen eines besonderen brandenburgischen Kunstgefühls untergingen in dem Ringen um eine neuzeitliche, nationalstarke Kunst überhaupt.

Die völkischen Grundlagen der märkischen Kunst.

Als die deutsche Kolonisation im 12. Jahrhundert einsetzte, fand sie wohl kaum eine besondere starke Kultur vor. Doch waren die Reste eines älteren Kulturschaffens schwerlich ganz ausgerottet, wenn sie auch wenig Anwartschaft für eine Weiterentwicklung in sich trugen; denn, keinesfalls konnte die altgermanische, hauptsächlich von den Semnonen getragene Kultur vollständig verschüttet gewesen sein, da, wie mit Sicherheit anzunehmen ist, Reste dieses Volksstammes zurückgeblieben sind, von der die wendische Oberschicht viele Züge ihrer Kultur übernommen hatte. Aber auch sie hatte, als sie in der Zeit zwischen dem 3. und 5. Jahrhundert unserer Zeitrechnung von ihrem Ursitze zwischen Karpathen und Theiß aufgebrochen war, nach langer Wanderung und manchem wechselvollen Schicksal den geringen Bestand ihrer eigenen Volkskultur schon auf dem Wege nach der Mark mit ostgermanischen Einflüssen durchsetzt. So haben die eingewanderten Stämme wohl sicher erst in Brandenburg einen höheren Haustypus und eine feste, systematische Ortsanlage erworben, vielleicht auch ihre angestammte landwirtschaftliche Beschränkung auf Viehzucht zu einer mehr systematischen Feldbebauung erweitert und mit der Dörrwirtschaft in eine bestimmte Betriebsform geleitet. Freilich war gerade infolge dieser Durchsetzung das vorhandene Kulturgut in seiner Entwicklung aufgehalten und derart geschwächt, daß es der stärkeren Zufuhr der späteren christlich-deutschen Kultur fast restlos erlag. Weder die vorgeschichtlich vorhandenen Kleinkünste, die in den Grabbeigaben heute ans Licht treten, noch auch die gewaltigen Volksburgen und Fürstensitze, von denen in der sogenannten Römerschanze bei Potsdam zugleich ein Beispiel für das Sinken der Kultur durch die Slawen vorhanden ist, haben sichtbare

Zeugnisse hinterlassen. Selbst die vermutlich gleichfalls durch altgermanische Überlebsel gestärkte Tempelkunst zu Brandenburg a. H., Havelberg, Jüterbog u. a. minder hervorragenden Kultorten ist, ohne eine Spur zu hinterlassen, reslos dem Ansturm der neuen Einwanderer erlegen. Nur in dem sogenannten Vorhallenhaus, das seine eigentliche Heimat östlich der Elbe hat, scheint sich ein vorchristliches Denkmal vollstümlicher Baukunst erhalten zu haben, das sogar noch bis in das 19. Jahrhundert die schon in der mittleren Bronzezeit bekannte Bauart fortgepflanzt hat (siehe Band III S. 393). Anzunehmen ist auch, daß in dem vollen Jahrtausend, das zwischen dem Eindringen der provincial-römischen Kultur und dem Rückstrom deutscher Bevölkerung liegt, in Brandenburg noch manch anderer Einfluß zur Geltung gekommen sein dürfte, aber keineswegs in der Mächtigkeit, um den Kulturwirkungen der deutschen Rückwanderer einen Widerstand entgegenzusetzen. Neben dem überlieferten Hausleis der Slawen, der nicht — wie bei den Deutschen — im Sinne einer Güterverwertung arbeitete, haben einzelne Berufsgewerbe wie Fischerei, Imkerey u. a., die freilich den sogenannten landwirtschaftlichen Urgewerben zuzurechnen und daher keineswegs national beschränkt sind, einen wesentlichen Teil der vordeutschen Kultur gebildet; aber ihr Einfluß auf die spätere Zeit ist auf die Erhaltung sprachlicher Beziehungen und einzelner Geräte beschränkt geblieben.

Fassen wir alle Zeugnisse zusammen, dann wird man die künstlerische Kultur der vordeutschen Bevölkerung nicht allzu hoch einschätzen dürfen. Die Empfänglichkeit für künstlerische Arbeit, über die die sogenannten Hack Silberfunde (siehe Band III S. 450) insofern ein negatives Bild geben, als diese orientalischen Schmucksachen ohne Sinn- und Überlegung erbarmungslos zerschnitten und vernichtet worden sind, um sie in roher Weise nur nach ihrem Materialwert einzuschätzen, ist kaum vorhanden gewesen. Andererseits aber gibt die Tatsache, daß einzelne slawische Fürsten — von dem zweifelhaften märkischen Jaczko ganz abgesehen — sich Münzen nach deutscher Art haben schlagen lassen (und nicht ohne künstlerischen Wert!) einen Hinweis auf das Eindringen deutscher Kunst schon vor der Kolonisationszeit, die wohl kaum auf diesen Zweig beschränkt geblieben ist.

Wir müssen also den Anfang einer brandenburgischen Kunst unbedingt in die Zeit der deutschen Rückeroberung zurückschieben, aber auch hier sind bemerkenswerte Zeugnisse erst in der zweiten Periode der Germanisierung vorhanden. Das ist insofern von Bedeutung gewesen, als eine Übergangszeit in der christlichen Kunst oder eine friedliche Durchdringung slawischer und germanischer Kunstgedanken ausgeschlossen wurde. Es tritt die Kunst in Brandenburg also in wesentlich anderer Geschlossenheit auf als in Gebieten mit einer einheitlichen und von gleichen Wünschen durchsetzten Bevölkerung. Sie rang sich nicht in langsamer Entwicklung von unten her zu einer festen Geschlossenheit auf, die die Bruchstücke ihres Werdens noch Jahrhunderte als Wachstumsmarken mit sich schleppte, sondern sie gelangte mit der deutschen Besiedlung als eine bereits ausgebildete Kunst ins Land, die hier unter dem Zwange einer unvollkommenen Technik wohl manches einfacher gestaltet, vieles aufgibt, die aber im ganzen doch eine feste Gesinnung bekundet. Aus den Werdetagen der deutschen Kunst, in der sich auf der Grundlage einer alten Hauskunst und im Anschlusse an die technische Gewandtheit nach-römischer Handwerker eine lediglich agrarisch-kirchliche Kunstanschauung bilden konnte, ist in der Mark Brandenburg wenig zu finden, und auch dieses wenige bekundet sich als

Rückbildung und Vereinfachung. Vielleicht ist mit der Politik der sächsischen Kaiser eine Kunst wenigstens stellenweise in Brandenburg heimisch geworden, die den Bildungsprozeß des 10. Jahrhunderts in die Mark verpflanzte; aber sie ist dann in den späteren Wendenaufständen wieder vernichtet und auf zwei Jahrhunderte zum Stillstand gebracht worden. Wenigstens an einer Stelle läßt sich dies mutmaßen. Auf dem heutigen Boden der sagenberühmten Havelburgerstadt Brandenburg wurde nämlich 949 ein Stift des Apostels Petrus eingerichtet. An der Stelle des Gerowittempels in Havelberg, den noch der Pommernapostel Adalbert von Bamberg sah, war 946 ein der Jungfrau Maria geweihtes Bistum gegründet, während in dem südlichen lausitzischen Grenzlande der eiserne Markgraf Gero eine nicht unerhebliche städtische Siedlung, Jarina oder Gerostadt, anlegte. Nichts ist davon auf unsere Tage gekommen, falls man nicht die spärlichen Reste auf dem Grünen Berge bei Gehren, unweit Luckau, als die Reste jener Anlage Geros ansehen will.¹⁾

Alle diese Zeugen aus dem Frührot unserer märkischen Kunst sind von den unruhigen Ereignissen einer späteren Zeit hinweggespült worden, in einem Völkerringen, das — reich an tapferen Kämpfen wie an grausamen Taten — die slawische Macht wieder auf zwei Jahrhunderte befestigte. Was namentlich in der Nachbarschaft der älteren Siedlungen oder der deutschen Burganlagen entstanden war, ist untergegangen. Selbst die Domkirche in Brandenburg dürfte kaum aus anderem Stoffe erbaut worden sein als Holz, wenn noch in Süddeutschland zur selben Zeit Burgen und Dome aus diesem vergänglichen Materiale errichtet wurden.

Erst mit der Kolonisation Albrechts des Bären beginnt in Brandenburg ein stärkeres künstlerisches Leben einzusetzen. Hinter den Kriegern folgten der deutsche Bauer mit seiner Pflugchar, der Bürger mit Handel und Gewerbe und der Priester mit dem Gerüst der hierarchischen Ordnung, die für die einzelnen Siedlungen und Zwecke ganz bestimmte Bauforderungen mitbrachten. Sie sind ausschlaggebend für die nächsten Jahrzehnte gewesen, die noch im Banne der romanischen Tradition standen, bis sie von der Gotik, dieser prächtigsten Blüte der mittelalterlichen Kultur, abgelöst wurde. Aber innerhalb der romanischen Zeitkunst schichtete sich das künstlerische Empfinden je nach der Art der ständischen Gliederung, deren Bedürfnisse und deren Arbeitsmöglichkeiten bestimmend blieben.

Die Bauern, die dem Rufe der Fürsten folgten, standen noch völlig im Banne einer urwüchsigen, je nach ihrer Heimat schon örtlich gefärbten Hauskunst, aber diese war beengt durch die Schranken, die der Arbeit selbst eine Grenze setzten. Was jenseits der für den Lebenskampf notwendigen Tätigkeit lag, konnte kaum von nennenswertem Umfange sein. Wir wissen freilich im einzelnen zu wenig von dieser bäuerlichen Kunst, die sich nach Analogie mit jeder anderen deutschen Volkskunst wohl hauptsächlich auf die einfache bäuerliche Hütte, auf die Kleidung und auf wenige Werkzeuge erstreckt haben dürfte. Das ist, von dem Umfange künstlerischer Arbeit späterer Zeit betrachtet, sehr wenig; dieses wenige kommt aber für diese Zeit um so mehr in Betracht, als jede Arbeitsleistung schon kunstfeinschließend war und, obwohl die Energie dieser Kunstleistungen auch

¹⁾ Arens, Gero der Große. Markgraf in Ostachsen, Herzog in Brandenburg. Luckau 1912. Entlantnersche Buchdruckerei. — Mielfke, Zeitschrift für Ethnologie. Berlin 1902, S. 38.

schwankend war, doch feste Beziehungen zu der künstlerischen Gesamtstimmung jener Frühzeit herstellen konnte. Jedenfalls lag in der Beschränkung auf den Hausfleiß eine Sicherheit und Stetigkeit der Kunst selbst, die nicht so leicht zu erschüttern war, und die, wie im nachfolgenden gezeigt werden soll, noch Jahrhunderte nachwirkte. Auf einem Gebiete können wir jedoch ein bestimmteres Bild erkennen: in dem Wohnhause. Ein Teil der Einwohner kam ja von Niedersachsen und brachte von hier das Altsachsenhaus mit, das wohl bedürfnisloser war, das aber sicher schon die Hauptmerkmale des späteren Haustypus zeigte. Mitteldeutsche Einwanderer dagegen blieben bei einem anders gestalteten Hause, dessen Form uns zurzeit noch fremd ist,¹⁾ das aber höchstwahrscheinlich ein im Innern wenig gegliedertes Einhaus war. Dazu kam noch ein slawischer Typus, der dem vorgenannten sehr ähnlich gewesen sein muß und schon stark durch germanische Einflüsse verändert war, und schließlich noch der Rest eines ostgermanischen, namentlich östlich der Elbe erhaltenen Vorhallenhauses. Schon aus dieser Vielheit der Erscheinungen können wir auf künstlerische Grundlagen ganz verschiedener Art schließen.

Auch das Bürgerthum stand bei seiner Festsitzung in Brandenburg noch der bäuerlichen Kunstüberlieferung nahe, wandte sich aber bald und gerade infolge der anhaltischen Landespolitik von dieser Grundlage ab, um sie in ein Berufsgewerbe überzuleiten. Wenn dabei auch viele alte Elemente beibehalten wurden, so eröffnete doch die gewerbliche Herstellung einzelner Waren und Gegenstände den Weg für das Eindringen fremder Formelemente. Es scheint überdies sicher zu sein, daß die städtischen Kolonisten schon von Jünglingen aus den verschiedensten gewerbereichen Westländern durchsetzt, daß sie also auch darin vielseitiger und gewandter waren und leicht den Anschluß an den Zeitgeschmack finden konnten. Schon um 1500 begegnen wir in der Mark einer lebhaften gewerblichen Tätigkeit, die in den meisten Zweigen wohl der in süddeutschen Städten vorhandenen zurückstand, die jedoch eine gute Schulung war für eine spätere einheimische Kunst. Und wenn auch viele unserer alten Kirchen- und Rathauschätze aus dem 15. Jahrhundert eingeführte Waren sind, so bezeugen sie doch ein lebhaftes Verlangen nach höher stehender Kunst, das schließlich auch die Wege und Mittel fand, im eigenen Schoße befriedigt zu werden.

Am stärksten wirkte jedoch in dieser Frühzeit die Kirche, deren künstlerischer Einfluß weit über die kurze Frist einzelner Generationen hinauswirkte. Sie hat vorwiegend die Elemente des künstlerischen Schaffens, die im Westen und Süden Deutschlands bereits auf handwerklicher Grundlage stark entwickelt waren, in Brandenburg heimisch gemacht; sie brauchte zudem nicht von unten aufzubauen, um einen Ausdruck ihrer Zeit und ihres Interessenskreises zu werden; sie verfügte über eine sichere Kunstüberlieferung und vielfach über geschulte Kräfte, um sie weiterzuführen. Sie war auch das einigende Band, das die örtlich gefärbte Haus- und Gewerbekunst einheitlich im Sinne einer größeren Zeitkunst — in unserem Falle des Romanismus! — zusammenhielt. Vom Rhein, von Magdeburg, dessen Erzbistum die ersten gewerblichfertigen Mönche ins Land sandte; von der Altmark, wo niedersächsisches Stadtleben zuerst festen Fuß faßte, kamen westliche

¹⁾ Das von Dr. Kiehebusch in Band III, S. 455 und Tafel XIX dargestellte Niedergörsdorfer Haus kann ich als ein bäuerliches nicht anerkennen. Näheres darüber in Zeitschrift für Ethnologie 1912, S. 398 i. f.

Einflüsse nach Brandenburg; von Meissen aus sächsische, vielleicht ursprünglich regensburgerische Anregungen. Zwischen diese kompakten kirchlichen Einflüsse schoben sich starke Kunstkräfte, die mit den Benediktinern, den Prämonstratensern und schließlich auch den Zisterziensern ins Land geleitet wurden. Diese geistliche Kunst steht in der Mitte zwischen bäuerlicher und bürgerlicher Anschauung. Von beiden hatte sie etwas, da ja in den Reihen der kirchlichen Kulturträger sowohl bürgerliche wie bäuerliche Abkömmlinge standen. Aus allem geht mindestens hervor, daß die Anfänge der bildenden Kunst in Brandenburg keineswegs gleichartig waren, sondern in jeder Weise wechselnd und unsicher, bis zum Schluß des 12. Jahrhunderts sich siegreich die landesgeborene Baukunst emporrang und schließlich auch die anderen Künste ihrem Einflusse unterwarf. Aber noch Jahrhunderte hat es gewährt, ehe durch den Einfluß einer höheren Kunstanschauung — der höfischen — jene alte, teils bäuerliche, teils bürgerliche Kunst zurückgedrängt wurde.

Der Aufschwung in Kunst und Gewerbe schloß sich eng an die Festigung der anhaltischen Staaten; er ist aber durch den Umstand außerordentlich begünstigt worden, daß Brandenburg zur Zeit Albrechts des Bären bereits von allen Seiten von christlichen Gebieten umgeben war, die wohl schon vor der Besitznahme durch die askanischen Fürsten viel deutsches Kulturgut ins Land geführt hatten. Niederdeutsches Leben drang von Nordwesten vor; mitteldeutsche Einflüsse zogen von Westen und Süden heran, und schließlich kam auch christlich-slawische Kultur von Pommern und Posen und schlesische von Trebnitz aus in die Brandenburger Marken. Die Ereignisse folgten sich daher auch rasch; denn das Land fiel wie eine reife Frucht den Deutschen in den Schoß. Albrecht der Bär nahm die Zauche und das Havelland in Besitz und gab der alten Stadt Brandenburg eine bedeutende Vormachtstellung, die nicht ohne Einfluß auf die außerordentlich hohe Kunstblüte in dieser Stadt war.

Brandenburg a. d. H. hatte indessen schon vorher eine bedeutende Stellung in der Mark innegehabt. Auf dem Harlungerberge erhob sich der Triglavtempel; ein wendischer Fürst hatte auf der wasserumgebenen späteren Dominsel eine feste Burg angelegt; slawische Einwohner hatten wohl auch schon eine größere Siedlung geschaffen und nach mehreren Seiten ausgebaut, bevor König Heinrich I. 928 als Sieger einzog und sein Sohn Otto I. 948 das Bistum Brandenburg einrichtete. Was geschaffen wurde — allzuviel dürfte es in den unruhigen Zeiten nicht gewesen sein! — sank bald wieder in Trümmer. Ein zweihundertjähriger Stillstand lähmte die Entwicklung des Gemeinwesens. Da die Slawen 983 die Leiche des drei Jahre vorher verstorbenen Bischofs Dodilo aus seinem Grabe rissen, muß wohl eine Grabkirche, eine Vorläuferin des späteren Domes, vorhanden gewesen sein. In Unruhe und Unsicherheit setzte die spätere christliche Zeit ein, die Pribislaw-Heinrich außerordentlich befördert hatte. Er starb 1150 und wurde in seiner Burgkapelle begraben, die also bereits vor der Besitznahme des Havellandes durch Albrecht den Bären vorhanden war.

Wenn also eine umfangreiche künstlerische Tätigkeit der slawischen Vorbewohner nicht anzunehmen ist, so ist das wenige, das wir aus dem heutigen Bestande erschließen können, ethnographisch schon vom Deutschtum durchsetzt. Daß wir solche Reste überhaupt noch nachweisen können, ist schließlich weniger eine Folge starker völkischer Selbst-

ständigkeit und Abschließung als der Macht wirtschaftlicher Verhältnisse, die in weiten Gebieten Brandenburg auf die Erhaltung einer bäuerlichen Hauskunst drang; denn die drei Stufen unserer künstlerischen Entwicklung, die Hand in Hand gehen mit der Gliederung der Bevölkerung, hat in Brandenburg besonders stark schichtend gewirkt.

Deutschlands Kultur, um dies vorwegzunehmen, läßt sich im großen und ganzen als eine dreifache Aufeinanderfolge von Schichtungen erkennen, die man als dörfliche, städtische und staatliche bezeichnen kann, und die in eine gemeinsame künstlerische Übereinstimmung wenigstens in den ersten Jahrhunderten durch den verbindenden Einfluß der Kirche gelangten. Die Elemente dieser Schichtungen sind hauptsächlich von den wirtschaftlichen Betriebsformen abhängig, ihre Beziehungen zum Kunstschaffen aber erkennbar als Hauskunst, als Berufsgewerbe und als industrieller Großbetrieb. Alle begünstigten und hielten besondere Kunstformen fest, von denen die urtümlichste, die Hauskunst, früh schon abstarb, nicht ohne indessen die künstlerische Eigenart dieser Kunstschichtungen bis in das 19. Jahrhundert hinein zu bewahren. Der Prozeß der allgemeinen künstlerischen Wandlung ist im wesentlichen nur bestimmt worden von dem Abfließen einzelner Formen aus dem Großbetrieb in die anderen Kreise — zumeist als höfischer Import — von denen sich indessen die bäuerliche Kunst am ablehnendsten verhielt. Es wird sich empfehlen, die Kunst im Zusammenhange mit diesen Interessenskreisen zu betrachten, als deren erster zu behandeln ist:

Die Kunst der vorhohenzollernschen Zeit.

Von dem Romanismus bis zur Hochgotik.

Die Hauskunst.

In dem Hausgewerbe wirken noch unmittelbar Beziehungen nach, die den landwirtschaftlichen Urgewerben, vor allem dem Ackerbau anhaften. Dieser ist volkswirtschaftlich recht wenig beweglich. Was geschaffen wird, soll dem eigenen Gebrauche dienen, soll handlich und dauerhaft sein und erst in letzter Linie künstlerisch wirken. Dadurch gewinnt ein Kunstwerk, bei dem jede Verkaufsabsicht ausgeschlossen ist, für das zudem bei der Vorherrschaft der städtischen Innungsgewerbe auch die Möglichkeit dazu bis in das 19. Jahrhundert ausgeschlossen war, eine Form, die jahrhundertlang unbeweglich blieb, die aus altüberkommenen, stets wieder angewandten Techniken neu gestärkt wurde und dadurch uralte Formen festhielt bis in die Gegenwart. Eine innere künstlerische Entwicklung, die als Niederschlag geistiger Bewegung Form und Technik ändert und auf die Höhe trägt, erfolgt nur spärlich und langsam, indem sie unmerklich fremde Elemente den altüberkommenen beimischt. Die Grundlage dieser Formen ist die Plastik, weil mit Ausnahme von Weberei und Wirkerei die vorwiegend körperliche Gestalt der Wohngegenstände dazu drängt. Da die Bedürfnisse fast überall dieselben sind, so treten auch die ethnographischen Unterscheidungen zurück — wenigstens in Brandenburg, wo ein größerer Unterschied nur zwischen dem deutschen und slawischen Volkstum besteht.

Das slawische Können war, wie wir gesehen haben, wenig entwickelt; immerhin haben sich Reste einer volklichen Eigenart auch in der Kunst erhalten. Die Vorgeschichte über-

mittelt uns eine besondere Vorliebe für das Wellenornament, das dem weichen Ton der slawischen Töpfe mit einem mehrzinkigen Geräte eingegraben wurde (siehe Band III S. 443). Wenn auch dieses Ornament bis zu einem bestimmten Grade zum Kennzeichen der slawischen Keramik überhaupt geworden ist, so hat es seine Lebensfähigkeit doch auch in der geschichtlichen Zeit noch bei anderen Stoffen, wie Holz oder bei Lehmwänden bewiesen. Fraglich ist es, ob in Brandenburg sich eine besondere Silberarbeit entwickelt hat, auf die der weit verbreitete slawische Schläfenring schließen lassen könnte, wenn hier nicht besser eine Einfuhr aus den östlichen Gebieten anzunehmen wäre. Das Vernichten arabischen Silberschmucks, das bereits erwähnt ist (S. 4), läßt mindestens auf eine geringe Schätzung künstlerischer Silberarbeit schließen. Zweifelloser steht man der slawischen Überlieferung in der Kleidung gegenüber, die eine besondere Vorliebe für Rot und Grün, überhaupt für auffallende Farbenzusammenstellung zeigt, was freilich auch anderen slawischen Stämmen eigen und in Brandenburg durch die städtische Industrie besonders gefördert worden ist.



Abb. 1. Wendisches Blockhaus bei Senftenberg.



Abb. 2. Altertümliche bäuerliche Schmiedearbeit an der Kirche in Preußnitz bei Belzig.

S. 66, 73) einen engen Anschluß an die temperamentvolle oder sentimentale Grundstimmung des slawischen Volkscharakters. Es ist das dieselbe Neigung, die Schränke und Truhen bunt und blumenreich bemalen ließ, während die deutschen Bewohner mehr eine ruhigere und klarere Gesamtstimmung bevorzugten. Diese

reine Freude an der Gestaltung, die nicht am Materiale spart, sondern zu einer fast übermütigen Formfülle treibt, ist wenig geeignet für die strenge konstruktive Richtung der deutschen Handwerker; sie malt Blumen auf Blumen auf den Schrank, sticht sie verschwenderisch auf den Stoff oder sucht durch überreiches Leistenwerk Schrank oder Türen zu verzieren. Selbst das Blockhaus, wohl der ständige Begleiter des Slawentums, findet in dem konstruktiv selten berechtigten, aus deutscher Handwerkskunst entstandenen Ständerwerke ein Motiv, das dieser Neigung zum Überflusse entsprach und sich selbst die Innenräume eroberte (Abb. 1).

Das deutsche Volkstum war von Hause aus weniger einheitlich als das wendische; aber die stammesartigen Besonderheiten waren zum Teil schon durch das Christentum verwischt, zum Teil wurden sie es durch die Natur, durch die Lebens- und Wohnweise

der neuen Heimat. Wir haben kein Zeugnis über das Bauernhaus des 13. Jahrhunderts und über die Kleidung der Einwanderer; wir dürfen höchstens annehmen, daß gewisse Eigenarten der alten Heimat auch nach Brandenburg wanderten. Was an Handwerkstechnik mitgebracht wurde, stand jedoch sicher noch unter dem Einflusse des Hausfleißes, der sowohl bei dem Hausbau

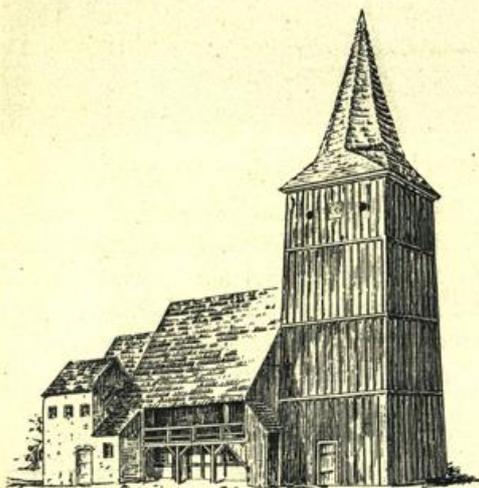


Abb. 3. Holzkirche in Alt-Klemzig bei Züllichau. Abb. 4. Bäuerliche Schmiedearbeit in Pögel.

wie in allen anderen Zweigen des wirtschaftlichen Lebens sein altes Vorrecht behauptete. Andererseits müssen aber in dieser Frühzeit auch manche Einflüsse aus dem städtischen Handwerk in das Bauernhaus gelangt sein; denn ohne solche kann man die treffliche Tischler- und Schmiedearbeit des späteren Dorfes kaum erklären (Abb. 2). Vielfach wird man Berufs- und Hauskunst kaum von einander trennen können. Es scheint selbst, als ob die für das Land liefernden städtischen Gewerbe auf die besondere Kunstneigung des Bauern Rücksicht genommen haben, wie es Zimmergeräte, keramische Erzeugnisse und Webereien nahelegen. Der kleine Dorfhandwerker, der wohl kaum eine andere Ausbildung als im Hause eines Dorfgenossen gehabt hatte, dem durch den Zwang der Innungsvorschriften selbst das Wandern verboten war, hatte keine andere künstlerische Anregung als die, die ihm die allernächste Umgebung bot. So mußte sich eine alte Formüberlieferung immer wieder aufs neue verjüngen, ohne dadurch wirklich lebensfähiger zu werden. Sie verfiel mit der Zeit einer gänzlichen Erstarrung, wenn auch der Zweck diesen Ausgang bisweilen milderte.

Schema und Gedankenlosigkeit haben vielfach das Leben auch da unterbunden, wo durch einen besonderen Zeiteinfluß (wie im Barock) die Verlockung zu einer Kunstverjüngung nahelag.

In der häuerlichen Baukunst wurden besonders die Überlieferungen des Holzbaues gewahrt; denn der Ziegelbau, der gerade in Brandenburg seine hohe künstlerische Vollendung erlebte, fand beim Wohnhaus keine Anwendung. Mit dem Fachwerk, dessen Füllungen durch Lehmstakenwerk hergestellt wurden,¹⁾ haben sicher schon früh handwerkliche Einflüsse Platz gegriffen. Wir sehen das nicht nur aus der entwickelten Konstruktion, sondern auch aus den ausgebildeten Gesimsen und Kehlbalken, die nur mit strenger handwerklicher Schulung entstanden sein können. Die Hauptwirkung liegt in der schönen Zimmermannsarbeit, die auch auf die wendischen Gebiete übergegriffen hat. Am reichsten fand diese Kunst in der Dorfkirche Anwendung, die zugleich zeigt, wie sich die in städtischer Arbeit hergestellten Kleinkunstwerke der Dorfstimmung einfügten (Abb. 3).

Im 12. Jahrhundert waren das Bandgeslecht und seine Verbindung mit tierischen Fabelwesen (Abb. 4) nicht überwunden, die für die Kunst der germanischen Stämme der



Abb. 5. Eberswalde.

Nach Aufnahme von Höfphotograph F. Albert Schwarz. Berlin NW. 87.

Urzeit charakteristisch waren. Auch das dritte Element dieser Kunst, die geometrische Verzierung, war nicht abgestoßen, sondern infolge der Anlehnung an den Holzstil zu weitester Verbreitung gelangt. Gerade in der Bauernkunst setzten sich diese Elemente fest, um bei dem Aufkommen der Gotik einem breiten, schweren Naturalismus Platz zu machen, ohne jedoch jene alten Fabelwesen gänzlich aufzugeben. In vielen alten Dorfkirchen läßt sich diese fabulierende Kunst nachweisen, die freilich oft bei der Groteske endet und dadurch nahe an die Grenze rückt, an der die Geschmacklosigkeit beginnt. Namentlich scheitert die menschliche Figur oft an dem Unvermögen der Darstellung. Andererseits verdanken wir diesem Zuge auch jene fröhlichen und naiven Schilderungen, die die Fuchspredigt in Brandenburg und die reizvollen Kapitälchen an der Pfarrkirche zu Eberswalde zeigen (Abb. 5—7). Sie stehen schon ganz im Banne der Gotik, während die steife Grandezza des Romanischen an den Krypta-Kapitälchen des Domes in Brandenburg die festen Züge eines Berufssteinmetzen verraten.

Zumeist bleibt diese Kunst von den großen Wandlungen der europäischen Kunst unberührt; sie nimmt wohl einzelne Anregungen, wie Hahn, Schaf, Löwe u. a. Sinnbilder

¹⁾ Eine solche Hauswand sah ich noch in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bei dem Abbruch eines Hauses in der Mittelstraße zu Berlin.

auf, die ihr durch den christlichen Kult übermittelt werden; aber sie bleibt ihrer alten Einienführung treu. Die Grabkreuze unserer Dorfkirchhöfe geben davon gute Beispiele (Abb. 8). Von stilistischer Befangenheit ist nur da etwas zu spüren, wo der Dorfhandwerker sich hat von dem Zeitgeschmack leiten lassen: bei Altären, Gestühl und anderen kirchlichen Ausstattungsgegenständen, die zudem auch fertig aus irgendeiner Stadt bezogen worden, also streng nicht mehr der Hauskunst zuzurechnen sind, die aber doch im Sinne



Abb. 6. Eberswalde.

Nach Aufnahme von Hofphotograph F. Albert Schwarz. Berlin NW. 87.

bäuerlichen Geschmacks hergestellt worden sind. Hier kann man von der Gotik an alle Stilformen verfolgen — bis zum Rokoko, das indessen die Entwicklung abschließt (Abb. 9). Spätere Formen sind industrieller Herkunft. Dagegen hat die Gotik sich auf dem Dorfe an den Kirchen längere Zeit erhalten als in der Stadt, wobei wieder die Beobachtung zu machen ist, daß sie bei einer veränderten Geschmacksrichtung zunächst in der Kleinkunst unterliegt, während die Baukunst sich noch bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts behauptet. Das hatte seinen Grund darin, daß ihr der Backsteinbau eine recht günstige



Abb. 7. Eberswalde.

Nach Aufnahme von Hofphotograph F. Albert Schwarz. Berlin NW. 87.

Anwendung bot, die für die ländliche Technik nicht ohne weiteres verlassen wurde. Während das Rokoko in der Stadt bereits Boden gewinnt, hängt das Dorf noch immer in dem Zwange der gotischen Überlieferung. Gestützt wurde diese Neigung wohl auch dadurch, daß die alten gotischen Kirchen und Kapellen oft die einzigen Baureste waren, die den Brandverheerungen des Dreißigjährigen Krieges ohne nennenswerte Einbuße entgangen waren, während die Innenausstattung ihnen zum Opfer fiel und immer wieder von neuem beschafft werden mußte. Es ist darum keine Willkür oder gar bewußte Planung, wenn sich in unseren märkischen Dorfkirchen gotische, renaissance, barocke oder andere Stilelemente einheitlich zusammenfinden; es beweist vielmehr dieses naive

Zusammenarbeiten die Stärke der bäuerlichen künstlerischen Kunstanschauung, die die widerstrebendsten Elemente handwerklich zusammenführte.

Sieghaft ist hier das alte ländliche Kunstgefühl über die gemessene Sprache der Berufskunst gewesen. Die bekannten Elemente des bäuerlichen Geschmacks: Durchschlingung, Fabelwesen und hinter ihnen eine starre geometrische Anordnung erhielten sich; dagegen wurden sie durch eine gewisse satte Breite in ihrer künstlerischen Entfaltung gehemmt. Sie zwingt u. a. das Akanthusblatt in die Umschlingung hinein, ersetzt indessen das Fabeltier gern durch Engelsköpfe, die befremdend aus dem schweren Geäst herauschauen, oder sie läßt, falls das gotische Gefüge stärker als die lebendigere Renaissanceranke ist, beide in recht naiver Weise durcheinanderspielen.

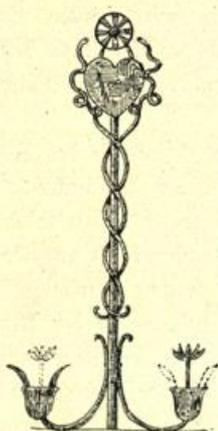


Abb. 8. Grabkrenz in Selchow (Uckermark).

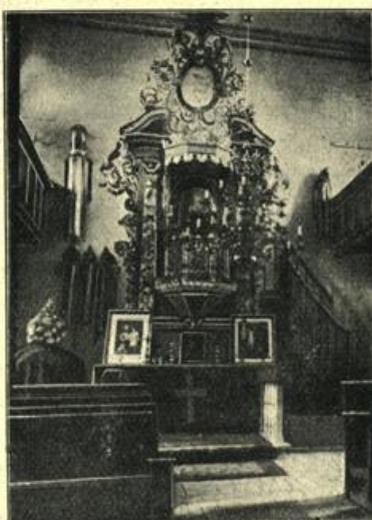


Abb. 9. Altar in der Kirche zu Lunow (Uckermark).

Es zieht sich eine barocke Stimmung durch diese Kunst, die einem wilden Naturalismus zustrebt. Indessen stand dieser in sich ungehemmten Entwicklung eines entgegen, um die anarchisistischen Neigungen der Handwerks- und Hauskunst zu zügeln und sie immer wieder von neuem auf den Boden der brandenburgischen Landesart zurückzuzwingen: das war die konservative Macht der Kirche, die zwischen bäuerlicher Haus- und bürgerlicher Berufskunst eine vermittelnde Stellung einnahm.

Die kirchliche Kunst.

Sie ist nicht wie Haus-, Berufs- und Industriekunst mit wirtschaftlichen Bewegungen verbunden; sie ist auch nur kurze Zeit unbeschränkt wirksam gewesen; aber sie hat in dieser die verschiedenen wirtschaftlichen, stammesartigen und kulturellen Richtungen zu einer einheitlichen Kunstanschauung geklärt. Zwar war sie nicht auf irgend-eine politische Begrenzung gerichtet, sondern brachte im Gegenteil Anschauungen mit, die

durchaus von den großen europäischen Kunstströmungen abhängig waren. Indessen kam dies für die Mark Brandenburg nur wenig in Betracht, da die Einheitlichkeit der christlichen Kunst im 12. Jahrhundert noch nicht erschüttert war und ihr auch von einer starken Landeskunst kein Widerstand entgegengesetzt wurde, wie beispielsweise in den nordischen Ländern. Der große Mittelpunkt kirchlicher Kunst für Nordostdeutschland war im Anfange des 12. Jahrhunderts das Stift und Erzbistum Magdeburg, von dem die märkischen Bistümer Brandenburg, Havelberg und Lebus abhängig waren. Magdeburg war aber selbst wieder nur Durchgangsort für die traditionsstarke Kunst Süd- und Westdeutschlands. Die Eigenart dieser Beziehungen ist vielfach noch erkennbar; doch gehört ihre genauere Darstellung der Baugeschichte an.

Die kirchliche Kunst arbeitete ursprünglich mit einem festen Kanon von Formen, der sich erst gegen Ausgang des 14. Jahrhunderts wesentlich lockerte und einer großen Unsicherheit Platz machte. Die Ursache ist erkennbar in dem Wandel von der romanischen zur gotischen Kunst, die weitaus weltlicher war, die mehr mit beruflichen Handwerkern als der geistlich inspirierte Romanismus arbeitete und auch ihren größten Wirkungskreis in den erstarkenden Städten fand. Die Gotik ist daher auch der eigentliche Kunstausdruck unseres märkischen Bürgertums geworden, das seine stolzen Rathäuser, Wehrbauten und Pfarrkirchen in dieser Zeit errichtete.

Zunächst freilich stand die Baukunst ganz unter dem Einflusse des Romanismus, der sich als eine Verschmelzung nachklassischer, mit christlicher Anschauung durchsetzter Formen und jenem ausgeprägt germanischen Kunstgefühl zeigte, dessen stilistische Eigenarten als Bandgeflecht und Fabelwesen wir auch in der Bauernkunst angetroffen haben. Der Mangel an einem leicht zu bearbeitenden Naturgestein bedingte allerdings in Brandenburg eine Vereinfachtheit der Formen, die sich wesentlich abhob von der Kunst der süd- und westdeutschen Berggebiete, und die erst mit der Anwendung der Ziegel etwas behoben wurde. Wo in romanischer Zeit reichere Bauglieder vorhanden sind, sind sie wie die schönen Kapitale in der Krypta des Domes zu Brandenburg a. d. H. entweder fertig bezogen oder von fernher berufenen Werkleuten bearbeitet worden. Vom Rhein, dessen alte Kapitale Köln höchstwahrscheinlich den ersten Schulzen von Berlin und sogar den Namen der Schwesterstadt hergegeben hatte, kamen Gold- und Silberschätze, die für die einheimischen Kräfte vorbildlich wurden. Bronzewecke, Glocken, Taufessel, Grabplatten weisen nach Niederdeutschland, besonders nach den Ostseestädten; sie brachten, da sie einer späteren Zeit angehören, vielfach auch eine andere Kunst ins Land. Am entschiedensten aber ist die Baukunst im Zuge der kirchlichen Abarlieferung geblieben, die um so fester war, als die führenden Kräfte in der Frühzeit wohl ausnahmslos Mönche und Priester oder doch Laien waren, die mit ihrer Kunst nur im Dienste der Kirche tätig blieben. Sobald indessen die Städte mit der Ausführung ihrer großen Bauaufgaben begannen, gaben die kirchlichen Meister die Führung an die bürgerlichen Architekten ab. Schon die Pfarrkirchen in den älteren Städten sind nicht mehr von den mönchischen Meistern, sondern von bürgerlichen geschulten Kräften gebaut worden, die zwar noch im Banne der mittelalterlichen Bauhütten standen, aber doch den Kunstbedürfnissen eines selbstbewußten und bemittelten Bürgertums nachkommen mußten. An den Steinmetzzeichen, die mit der Backsteintechnik verschwanden und hier oft von einer mehr humoristisch

gerichteten Gelegenheitsmarkierung ersetzt wurden, läßt sich im Süden der Mark noch der Einfluß der organisierten mittelalterlichen Bauhütten erkennen.

Der kirchlichen Lehrmeisterin verdanken also die bürgerlichen Gewerke die ersten strengen Grundsätze, die auch später nicht vergessen worden sind, sondern in den Zünften eine besondere Art von Pflege gefunden haben. Sie traten schon in dem frühesten Bau zutage, der in der Mark errichtet wurde und selbst in der späteren Ergänzung noch zu erkennen ist. Es ist dies die Marienkirche in Brandenburg a. d. H.

Vor der Mitte des 12. Jahrhunderts hatte der Fürst Pribislaw, der anscheinend aus innerer Überzeugung Christ geworden war, auf dem altgeweihten Harlungerberge bei Brandenburg eine, der Mutter des Heilands gewidmete und 1136 geweihte Wallfahrtskirche erbaut, die als ein weithin sichtbares Zeugnis die Glorie der siegenden Christkirche und der monumentale Ausdruck der abendländischen Baukunst sein sollte. Dieses älteste Werk war ein Zentralbau von ganz ungewöhnlicher Gestaltung insofern, als der übliche Typus die basilikale Dreischiffsanlage bevorzugte. Daß hier in dem nordischen Kampflande die zentrale Überlieferung der karolingischen Zeit wieder aufgenommen wurde und zugleich mit dem Grundriß ganz unerkennbar die Kreuzesform verband, deutet auf eine hervorragende Bauabsicht des Fürsten, verrät auch zugleich eine nicht gewöhnliche Kenntnis der zeitgenössischen Bauüberlieferung. Jedenfalls ist der ungewöhnliche Bau nicht völlig frei entstanden, sondern auf Wegen zu uns gelangt, die wir heute nur unvollkommen ahnen können.

Es war eine Zeit, in der der endgültige Sieg der Kirche über das Heidentum Antrieb wurde für die Erbauung neuer, nie erlebter Kirchengebäude. Die Mystik der früheren Jahrhunderte, die besonders in Süddeutschland das große Geheimnis der Gottheit in allerlei Rätselwerk, buntem und reichem Zierat über den Baukern ausgoß, hatte einer konstruktiv gemessenen, kraftvollen, aber auch kühnen Architektur Platz gemacht, die aus dem festen Gewölbebau der Kreuzkirche herausstrebte und die gewaltigsten Räume zu überspannen suchte. So entstanden in demselben Jahrhundert in Köln a. Rh. die St. Apostelkirche und Groß St. Martin als Zentralanlagen. Namentlich der erstgenannte Bau zeigt, daß der Gedanke, zentral nach allen vier Himmelsrichtungen auszubauen und dadurch den inneren Raumgedanken in mächtigen Chören ausklingen zu lassen, ein großes Verständnis fand. Ein mächtiger Vierungsturm und Ecktürme in den vier Zwickeln sind zwar nur teilweise zur Ausführung gelangt, aber sie lassen doch die Richtung auf die Ausbildung des Zentralbaues erkennen, die auch in der Brandenburger Kirche, wenn auch nicht in gleicher Folgerichtigkeit zur Ausführung gekommen ist.

Von dem älteren Bau des Pribislaw ist wohl kaum Wesentliches bei der Erneuerung benutzt worden, die um 1220 begonnen und 1222 durch einen päpstlichen Ablass gefördert wurde. Der Neubau machte aus der ehemaligen Grabkapelle eine großartige einheitliche Anlage, die wohl zu den hervorragendsten Baudenkmalern in Norddeutschland zu rechnen ist. Ihr Abbruch, der unter Friedrich Wilhelm I. erfolgte, ist um so mehr zu bedauern, als die erhaltenen Nach- und Abbildungen die Größe und Eigenart dieser Bauschöpfung durchaus bestätigen. In großen Formen baute sich einst die Marienkirche auf dem Harlungerberge auf, ihn künstlerisch krönend und beherrschend, ein Berg auf dem Berge, ein Symbol sieghafter Herrschaft des Christentums

über die Erde. Freilich ist dieser Gedanke baulich nicht vollständig durchgeführt worden. Die mächtige Vierungskuppel, die erst den Zentralbau künstlerisch nach außen zum Ausdruck bringen sollte, ist nur angedeutet und dann auch noch durch die vier starken Ecktürme in ihrer Wirkung beeinträchtigt worden. Trotzdem also der künstlerische Gedanke nicht völlig ausgereift ist, muß die Kirche als Berg- und Wallfahrtskirche von gewaltigem Eindruck gewesen sein, zu dem der einheitliche Umriß ebenso beitrug wie die straffe und energische Form des Außereren, die nur in den Ecktürmen ein wenig lebhafter wurde (Abb. 10).

Man wird bei der Marienkirche rheinische Einflüsse um so mehr annehmen dürfen, als auch solche anderer Art nachzuweisen sind. In den Kleinkunstwerken der

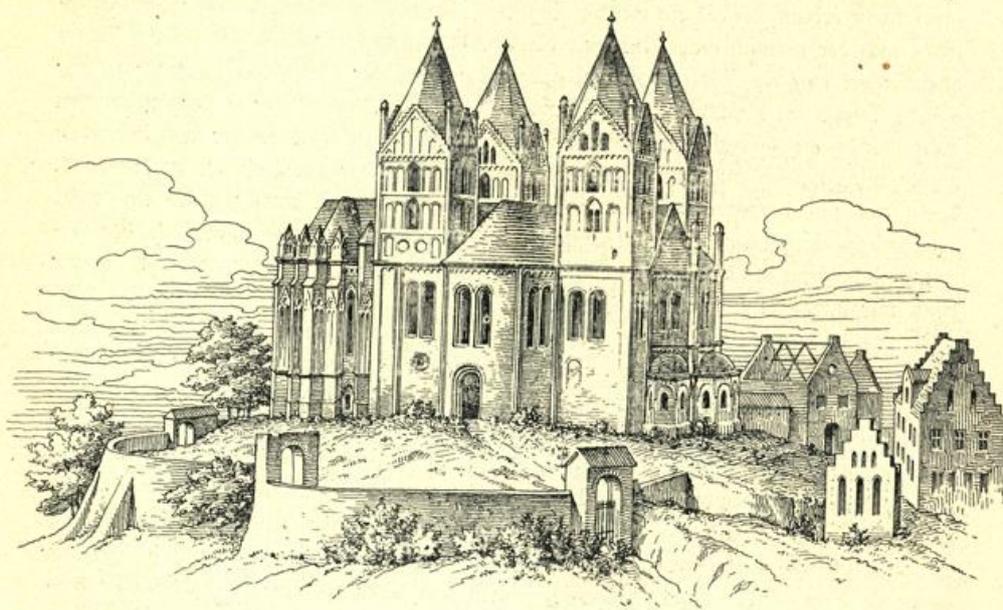


Abb. 10. Marienkirche in Brandenburg a. d. H. Rekonstruktion von Architekt Eichholz.
Aus „Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg“.

Brandenburger Kirchen, ja selbst in der Gründungsgeschichte der Schwesterstädte Berlin und Cölln, deren erstgenannte gleichfalls Kirchengüter rheinischer Herkunft einschließt, treten diese Beziehungen hervor. Sie dürften freilich nicht unmittelbar, sondern auf dem Umwege über Magdeburg in die Mark gekommen sein. Einzelheiten des Baues weisen nach Eichberg,¹⁾ nach dieser Bischofsstadt, die Gesamtanlage scheint jedoch von Köln a. Rh. direkt herzustammen.

Die großen monumentalen Gesichtspunkte, die in dieser Frühzeit die geistlich geführte Baukunst beherrschten, treten schon in der Wahl des Baustoffes zutage. Er verrät, daß die Einführung der neuen Baukunst planmäßig und von geschulten Kräften geleitet wurde. fand doch selbst der schwer zu bearbeitende, spröde Granit, der neben dem

¹⁾ Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg. II. 3. S. 121 ff.

Holze den deutschen Kolonisten zur Verfügung stand, seine höchste künstlerische Ausbildung unmittelbar nach der Einführung des Christentums, ein Hinweis darauf, daß von vornherein hervorragende technische Kräfte tätig waren. Die St. Godehardskirche zu Brandenburg (Abb. 11), die wenigstens in ihren unteren Teilen noch der Frühzeit angehört, aber auch in der späteren Fortsetzung eine einheitliche Form beibehalten hat, verkündet schon den Verzicht auf ornamentale Ausbildung und legt dar, daß man sich der Eigenart dieses



Abb. 11. Godehard in Brandenburg.



Abb. 13. Dorfkirche in Einthe bei Belgia.

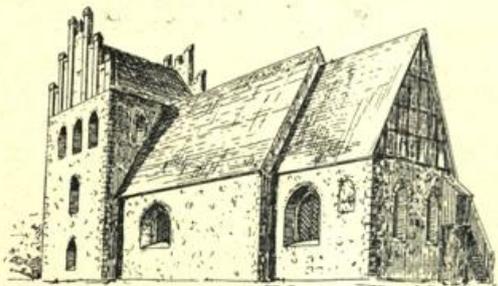


Abb. 12. Granitkirche in Warnow (Prignitz).

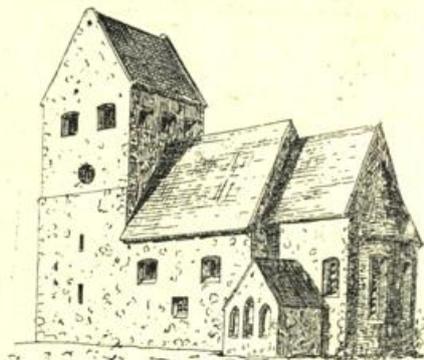


Abb. 14. Kirche in Mariensfelde bei Berlin.

Baustoffes wohl bewußt war. Es tritt an die Stelle der reichen Profilierung des Westportales, die im Westen gedoppelte birnförmige Querschnitte, in Großbauten auch reiches Skulpturenwerk zeigt, eine einfache rundliche, konvexe Abschrägung mit halbkugeligen Knöpfen, eine Verzierungsweise, die sich auch an der Dorfkirche in Herzberge (Niederbarnim) und an dem Stettiner Tor in Templin — hier aber an den Vouten des Durchgangs — findet.

Bescheidener, aber in ihrer ersten Anspruchslosigkeit doch künstlerisch wirkend, sind im allgemeinen die granitnen Dorfkirchen dieser Zeit. Anspruchslos, weil das spröde

Material es verhinderte, die Kunst in vielen Nebenformen zu verzetteln und die einheitliche Straffheit zu verlieren. Trotz dieser geringen Ausbildungsfähigkeit lassen sich doch zwei große landschaftlich gebundene Gruppen unterscheiden, die mit der Heimat der Einwanderer im Zusammenhange stehen. Der Norden Brandenburgs, die beiden Prignitz, die Ucker- und Neumark umfassend, zeigt in seinen granithen Dorfkirchen einen mächtigen breiten Westturm, kleine Fenster und abgetreppte West- und Südportale (Abb. 12). Als eine ganz seltene Ausnahme ist das reich ornamentierte Haussteinportal der Kirche in Niederfinow zu betrachten, das anscheinend dem 13. Jahrhundert angehört und wohl aus Sachsen bezogen wurde. Im Süden ist Zinna der Ausgang für eine hochentwickelte Granitbaukunst geworden, nachdem von Magdeburg aus der südwestliche Teil Brandenburgs mit Dorfkirchen versehen war, die keinen Westeingang und ursprünglich auch keinen Turm gehabt haben, deren Südportale aber einen charakteristischen Rundbogen zeigen (Abb. 13). In der Mittelmark ist eine dritte Gruppe, die unter Verzicht auf reicher gelaipte Fenster-

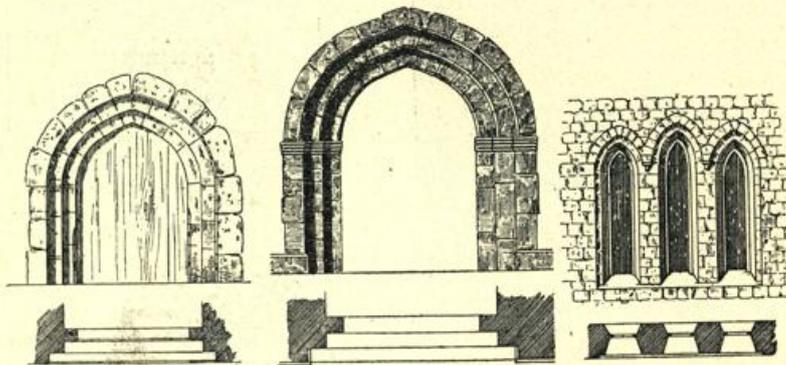


Abb. 15. Portale und Fenster aus Granit.
(Von links nach rechts: Hirschfelde, Vertikow, Vertikow.)

und Portalöffnungen eine sehr strenge und schlichte Gestaltung hat, die aber gern den ausgebildeten Grundriß mit breitem Westturm, Schiff, Chor und halbrunder Chornische zeigt (Abb. 14). Von der Altmark drang Mitte und Ende des 12. Jahrhunderts eine andere Richtung der Granitkirchen östlich bis in die Uckermark und die Neumark vor, die den breiten Westturm bevorzugt und eine besondere Neigung zu einer reicheren Gestaltung selbst des harten Granits aufweist (Abb. 15). Die dem 14. Jahrhundert angehörende, fast überreich gegliederte Kirche in Fürstenwerder gibt den Gipfelpunkt dieser Entwicklung an, läßt aber schon den beginnenden Verfall erkennen.

Ebenfalls von Magdeburg oder wenigstens von Sachsen aus ist die Backsteintechnik, die in Leitzkau und Jerichow besonders schöne Werke geschaffen hatte, in die Zauche und in das Havelland und schließlich bis über die Oder getragen worden. Am fläming stieß sie auf die von Zinna ausgestrahlte, meist turmlose Granitkirchenkunst, die sich über Jüterbog und Dahme bis in die Mittelmark verbreitet hatte, um sie in wenigen Jahrzehnten niederzuringen. Nach den Verheerungen des Dreißigjährigen Krieges kam sie noch einmal in die Höhe, aber ihre Kräfte waren versiegt, weil die gute Technik sich unter

der Herrschaft des Backsteins verloren hatte. Was jetzt noch erstand, kann keineswegs mit den reifen Werken der älteren Zeit verglichen werden.

Eines der frühesten und vollkommensten Werke der Backsteintechnik in Brandenburg, ja in ganz Norddeutschland, ist Lehnin, dessen Einfluß nicht nur auf die Entwicklung der Granitkunst bestimmend war, sondern der sich auch — nach den gleichen Formsteinen zu urteilen — über Chorin bis an die Ostsee geltend gemacht hatte. Nach der allgemeinen Annahme 1180 gestiftet und in wenigen Jahren notdürftig für die Bedürfnisse der Zisterzienser mit Bethaus, Schlaf-, Speise- und Gasträumen und einer Pfortnerwohnung versehen, wurde Anfang des 13. Jahrhunderts die Erbauung einer neuen großen Anlage begonnen, die sich nach der Baugewohnheit der Zeit bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinzog. Zwar kam die Neigung zu Pracht und Luxus, die schon dem gotischen Tochterbau in Chorin eigen ist, noch nicht zum Durchbruch; doch wandelte sich der strenge romanische Stil der östlichen Hälfte im Laufe des Jahrhunderts an dem westlichen Ausbau zu einer reicheren Gestaltung um, die an dem, von den Prämonstratensern ausgebauten Dom in Brandenburg a. d. H. um 1235 schon recht ansehnlich entwickelt war. In Lehnin war immerhin die Aderlieferung der älteren Bauanlage stark genug, die künstlerische Einheitlichkeit zu sichern.

Ob die Annahme, daß die ersten christlichen Gotteshäuser überall in Deutschland aus Holz errichtet waren, auch für Brandenburg zutreffend ist, mag dahingestellt bleiben. Es ist wahrscheinlicher, daß die ersten Kolonisten, die doch nicht ziellos in einem ihnen fremden Lande umherzogen, sondern planmäßig und im Anschluß an eine Klardurchdachte, auf die Schärfe des Schwertes gegründete Politik angesiedelt wurden, die ihnen bekannte Haussteintechnik auch in dem granitreichen Brandenburg anwandten. Für die ersten unruhigen Wochen der Landvermessung und Aufteilung genügte eine einfache Wohnhütte, wenn sie nicht vorzogen, den Gottesdienst im Freien zu erledigen. Warum sie zuerst noch einen Holzbau errichten sollten, ist nicht abzusehen, wenn auch vereinzelt einmal eine unklare Chronikstelle eine bezügliche Auslegung erlaubt. Nur im Osten, der erst verhältnismäßig spät erworben wurde, kam der Holzbau zu einer dauernden Anwendung und blieb es auch neben dem jüngeren Feldsteinbau bis in das 18. Jahrhundert hinein (Abb. 16).

Bei den ältesten Granitbauten tritt schon eine feste Tradition hervor. Von Unsicherheit ist hier keine Rede mehr; nur verschiedene Herkunft der Kolonisten läßt geringe Abweichungen in der Grundrißanlage zu. Als ein anerkanntes und fertiges Bauwesen ist die Kirche ins Land gekommen und nach festen handwerklichen Grundsätzen ausgeführt. Der breite und gedrungene Westturm mit quergelegtem Satteldach war für gefährliche Zeiten zugleich als eine Art Wehrturm eingerichtet mit hochgelegenen Eingänge und kleinen Lichtöffnungen: in Jernitz, Demertin, Hohemauien stehen klare



Abb. 16. Blockkirche in Burschen bei Zielenzig.

Zeugnisse dieses fortifikatorischen Sinnes, also in einem Gebiete, das unter Albrecht dem Bären zuerst planmäßig besiedelt worden ist, während die Kirchen in den anderen Teilen Brandenburgs nicht mehr so klar die Verteidigungsabsicht hervortreten lassen, die hier wohl nicht so nötig war.

Das Schiff dieser alten Dorfkirchen ist viereckig, fast quadratisch, mit einem gleich breiten oder etwas eingezogenen Turm, einem quadratischen Chorbau, der bisweilen mit einer halbrunden Nische abgeschlossen war. Mit Ausnahme des plumpen Kugelgewölbes der Apsis waren die Räume mit Balkendecken geschlossen. Die Fenster sind durchgehends klein und schmal, weniger aus Gründen der Verteidigung als aus solchen der Wärme-haltung; denn in dem rauhen Winterklima waren die heizungslosen Kirchen nur zu be-nutzen, wenn die Kälte in jeder Weise zurückgehalten wurde. Ein überaus hohes,

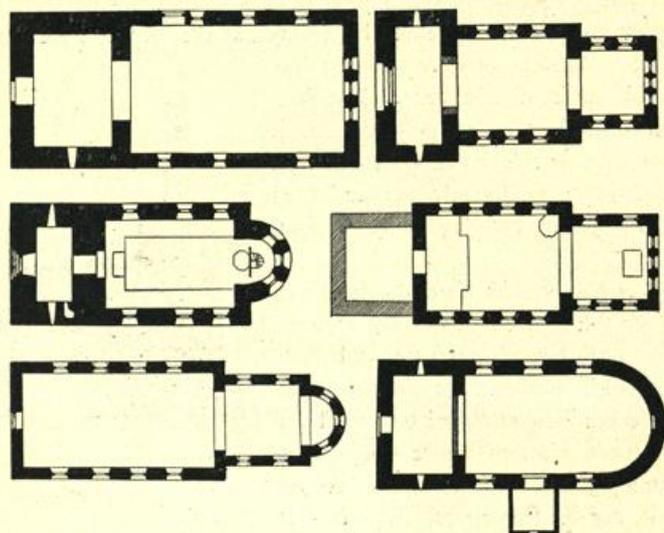


Abb. 17. Typen märkischer Dorfkirchen.

(Von links nach rechts: Holzhausen, Kuhz, Preddöhl, Gantikow, Borne, Tschow.)

stellenweise wohl mit Schindeln und Stroh gedecktes Dach nahm die Mauern in feinen Schutz. Dieser vollständige Grundriß ist jedoch nur vereinzelt anzutreffen. Bei der weitaus größten Zahl unserer älteren Kirchen tritt je nach der Art der Einflüsse eine Abschwächung durch Fortlassen der Apsis auf (Abb. 17).

Die Klosterkirchen von Sinna und Alt-Landsberg, die um 1220 erbaut wurden, sind noch vollständige Granitbauten, was in Anbetracht ihrer Größe und Bedeutung um so mehr auffällt, als die Ziegeltechnik schon 50 Jahre vorher ganz bedeutende Werke in dem damaligen Brandenburg geschaffen hatte (Jerichow, Sandow, Fischbeck, Redekin, St. Nikolai in Brandenburg, Pechüle, Bardenitz (Abb. 18). Da sich die Ziegelbauten über die ganze westliche Provinz verteilen, so ist die Tatsache, ein halbes Jahrhundert später noch vollendete Granitkirchen zu finden, befreudend und wohl nur dadurch zu erklären, daß sich gerade zur Zeit der Erbauung tüchtige Steinmetzen in der Nähe befunden

haben müssen, was durch die technisch guten Dorfkirchen der Umgebung (Herzberge, Reetz, Belzig, Jeserig, Neumarkt, Rosental usw.) gestützt wird. Völlig durchgedrungen ist der Backstein erst im 14. Jahrhundert, wenn sich auch der Granit noch als Füllstoff oder als Rest eines älteren Gebäudes oder als Sockelgesims und Tür- bzw. Fensterlaibung erhalten hat.

Neben dem Dom zu Brandenburg (1187 vollendet), St. Nikolai zu Treuenbrietzen, St. Marien und St. Andreas zu Rathenow, St. Marien zu Brandenburg, St. Maria Magdalene zu Eberswalde, Pfarrkirche zu Plaue und der Klosterkirche zu Dobrilugk u. a. tritt hier besonders die erwähnte Klosterkirche in Lehmin als ein hervorragendes Werk dieser Zeit in den Vordergrund (Abb. 19).

Die, außerordentliche Spannweiten ermöglichende Backsteintechnik erlaubte Raumwirkungen, die denen der konstruktiv beschränkteren Granitperiode weit überlegen waren. Dennoch läßt sich der zögernde Übergang zu dem licht- und raumhaltenden Backsteinsystem nicht ohne das Ausblühen der Städte erklären, die mit der Gotik erst den Ausdruck ihrer Kräfte fanden, jener Kräfte, die nicht stürmisch emporwuchsen, sondern in langsamer Erstarkung den feudalen Staat der Vergangenheit untergruben. Eines der ersten Beispiele dieser Richtung ist die Klosterkirche in Berlin, die im einzelnen noch die schlichte und kraftvolle Gemessenheit der Granitzeit bezeugt.



Abb. 19. Klosterkirche in Lehmin.
Nach Aufnahme von Dir. Fr. Goerke. Berlin.



Abb. 18. Ziegelkirche in
Bardenitz.
Aufnahme von Dr. Reichhelm-
Treuenbrietzen.

Soweit es sich an den erhaltenen Denkmälern erkennen läßt, war die kirchliche Baukunst der Kolonialzeit eine strenge und in ihren Überlieferungen durchaus gefestigte Handwerkskunst, schlicht in ihren Forderungen, klar in der Ausführung und trefflich in der Technik. Nichts ist hier von der späteren Prälatenkunst einer kirchlichen Hierarchie zu spüren, die sich im 15. Jahrhundert entwickelte und vielfach den Anregungen höfischer Kunst folgte. Jene war im Gegenteil noch voll von Erinnerungen an die Haus- und Dorfkunst, wie es schon aus der Herkunft der meist dieser Bevölkerung entstammenden geistlichen Werkleute nahelag. Ein Kompromiß mit der bürgerlichen Handwerkskunst einzugehen, war ursprünglich wohl kaum zu befürchten. Noch längere Zeit hätte sie sich selbständig weiterentwickeln können, wenn sie nicht von einer

anderen Seite eine starke Beeinflussung erlitten hätte, die sie unmittelbar in den Bannkreis der bürgerlichen Handwerkskunst getrieben hätte. In Frankreich war als Gegenströmung gegen den höfischen und literarisch hochentwickelten Benediktinerorden eine mehr demokratisch gesinnte Richtung entstanden, die in der Einfachheit des Lebens, in Arbeit und strenger Zucht die wesentlichste Grundlage mönchischer Anschauung erkannte. Das waren Gedanken, wie sie nachmals von J. J. Rousseau vertreten wurden, die indessen noch auf einem natürlichen Boden erwachsen, während dieser Denker für sie erst eine theoretische Grundlage ersann. Eine besonders französisch gerichtete Gebundenheit war der ganzen Bewegung geblieben, bis sie unter Bernhard von Clairvaux auch in anderen Ländern der abendländischen Christenheit Boden faßte und dadurch eine völkische Entwicklung nahm. Es ist ein eigentümlicher Zufall der Weltgeschichte, daß die Ausbreitungsbewegung des neuen Ordens, der sich nach seinem Ursprungsort als Zisterzienser bezeichnete, zeitlich mit der Kolonisation der ehemaligen Slawenländer zusammenfiel. So standen ihr von vornherein neben Bauern, Bürgern und Kriegeren auch arbeitgewohnte Kleriker zur Seite, die nicht nur landwirtschaftliche Lehrmeister wurden, sondern auch technisch geschulte Baumeister stellten.

In kaum einem Jahrhundert wurden auf märkischem Boden eine große Anzahl von Klöstern gegründet, die das Raumprinzip ihrer Kirchen als eine neue Offenbarung der Enge der granitnen Dorfkirche gegenüberstellten. Finna wurde 1170 gegründet. Ihm folgten 1180 Lehnin und noch später Chorin, während schon 1165 in der Lausitz Dobrilugz errichtet wurde. Ferner entstanden Neuzelle, Marienwalde, Friedland, Bernstein, Heiligengrabe, Mariensfließ, Boytzenburg, Zehdenick, Prenzlau, Seehausen, Reetz, Zehden, Guben, Jüterbog und als letzte Mönchsgründung Himmelpfort.

Dieser Fülle von Zisterziensergründungen standen nur vereinzelte Prämonstratenserklöster gegenüber: Marienberg bei Brandenburg a. d. H., Gramzow, Lindow, Parstein, das nachmals als Zisterziensergründung nach Chorin verlegt wurde. Das Übergewicht dieses Ordens wurde auch nicht durch die, ähnliche Anschauungen vertretenden, aber mehr ihr Wirkungsfeld in den Städten suchenden Augustiner erschüttert, obwohl die letzteren in den Bischöfen Anselm von Havelberg und Wigger von Brandenburg hervorragende Förderer hatten. Man wird das Überwiegen der ersteren dadurch erklären können, daß die Zisterzienser als agrarwirtschaftliche Lehrmeister eine willkommenerer Hilfe waren als die mehr städtisch gerichteten und städtisch begünstigten Prämonstratenser.

Aber immerhin spielen auch die anderen Orden in der Baukunst eine gewisse Rolle, weil sie fast allein die großen Aufgaben stellten. In den baulichen Forderungen dieser Zeit überwog naturgemäß der Profanbau, der wohl die Eigenart der Heimat der Kolonisten zeigte, aber der für eine monumentale Gestaltung noch nicht viel übrig haben konnte. Erst die in kurzer Zeit ausblühende klösterliche Kunst wies neue Wege, auf denen die bürgerliche Kunst folgen konnte, aber beide führten zu einem gemeinsamen Kunstbekenntnis. Die Zisterzienser bildeten auch darin das ausgleichende Moment, daß sie die strengen Bauüberlieferungen ihres Ursprungs treu bewahrten und in dem festen Gefüge der klösterlichen Ordnung festhielten. Für den Bau vornehmer Klöster, die durch den Einfluß der Zisterzienser überhaupt abgewirtschaftet hatten, war in der Mark kein Raum; hier paßten die demokratischen Orden besser hin, die Zisterzienser, Prämonstratenser,

Augustiner (Brandenburg, Friedeberg, Königsberg), die volkstümlichen Franziskaner (Angermünde, Berlin, Brandenburg, Gransee, Jüterbog, Cottbus, Kyritz, Crossen, Sorau), die Dominikaner mit ihren zwar höhergerichteten, aber von der Entwicklung bald in den demokratischen Strom zurückgedrückten Bestrebungen (Brandenburg a. d. H., Cölln, Luckau, Neuruppin, Strausberg).

Das System der Klosteranlagen war einfach und fast überall gleich: Das Grundviereck, das in dem gleichgelagerten Bauernhofe sein Vorbild hatte, wurde im Norden von der Klosterkirche, im Süden von dem Speisehaus (Refektorium) und auf den anderen Seiten von dem Kapitelsaale und dem Schlafhause (Dormitorium) begrenzt. Diese Baulichkeiten schlossen den Kreuzgang ein, während für den Abt oft ein besonderer Bau errichtet wurde.

Die Gründung des Klosters Zinna erfolgte 1170, aber schon neun Jahre später wurde die Anlage zerstört. Der Neubau aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts enthält nur in dem südlichen Querschiff noch das alte Tonnengewölbe, in den Seitenschiffen Reste der älteren Bemalung, während der übrige Bau spätgotische Gewölbe hat. Im allgemeinen ist die starre Gebundenheit des romanischen Stiles schon gelockert und von Einflüssen durchsetzt, die als sehr frühe Vorboten des gotischen Stiles zu betrachten sind. So weisen die dem Querschiff östlich angebauten vier runden Nischen ebenso auf die Umgänge des gotischen Kirchenbaues hin wie die merkwürdige äußerlich eckige Form der fünf Apsiden mit ihrer halbkreisförmigen Grundfläche. Immerhin steht der Bau

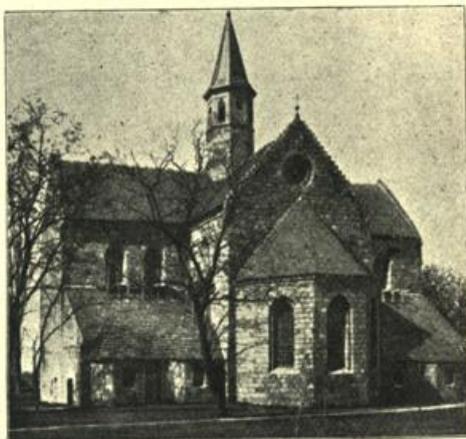


Abb. 20. Klosterkirche Zinna.
Nach Aufnahme von Hofphotograph F. Albert Schwarz.
Berlin NW. 87.

in seiner granitnen Schlichtheit als ein vollendetes Meisterstück der Zisterzienserkunst vor uns, wenn auch der obere Teil und der Dachreiter spätere Ergänzungen sind. Dagegen zeigt die breite Lagerung dieses Klosters mit seinen ehemals weit ausgedehnten Baulichkeiten innerhalb des leicht gewellten Hügelvorlandes des Fläming eine so landschaftlich fein abgestimmte Berechnung, daß sie allein Zeugnis für das Empfinden der mönchischen Baumeister ablegen kann (Abb. 20).

Auch Lehnin zeigt diese Vorzüge. Wie fast immer hat sich der Orden hier mitten im Sumpflande festgesetzt, das ihm in der Ausdehnung der Bauten keine Grenze setzte. Schon bald nach 1180 begonnen, ragt der östliche Teil noch heute fast unverändert auf. Nur die alte Balkendecke ist nach Erhöhung der Wände mit Gewölben versehen — vermutlich in der Mitte des 13. Jahrhunderts, wenn die Weihe von 1262 einen Schluß erlaubt. Als eine seltene Ausnahme wird bei Lehnin einmal im Jahre 1260 der mönchische Baumeister, der magister operis *Conradus* urkundlich genannt, der älteste Künstlername Brandenburgs! Bei der Erhöhung der Mauern im 13. Jahr-

hundert wurde eine zweite obere Fensterreihe angelegt, die indessen nur am Chor und an der Apsis völlig rundbogig ist. Es bezeugt diese Tatsache, daß die starre Überlieferung doch auch schon früh ein wenig gelockert war. Das bestätigt auch die Anlage der östlich des Querschiffes angeordneten, halbkreisförmig geschlossenen Doppelkapellen, deren obere durch die innerhalb des granitnen Mauerwerks liegenden Treppen ersteigbar ist. Diese Anlage beweist die ursprüngliche Planung; sie erinnert zugleich an die Apsiden von Zinna und an westliche Herkunft, während der 1262 vollendete Westteil schon erhebliche Annäherung an den ausgebildeten gotischen Stil aufweist. Durch Form und Konstruktion tritt



Abb. 21. Chorin. Nördliches Querschiff.
Nach Aufnahme von Hofphotograph f. Albert Schwarz.
Berlin NW. 87.

dies u. a. in den zugespitzten Entlastungsbögen zutage, die über den rundbogigen Arkaden liegen, in dem aus Ton gebrannten Fries über diesen Arkaden und manchen Detail der Ausgestaltung der Gesimse, Fenster- und Türleibung, die alle auf die Wandlung in dem Baustil deuten. Die klare Anlage des Zisterzienserklosters ist unverkennbar; aber die örtlichen Verhältnisse haben Abweichungen bedingt. So wurde, um das (übrigens späte) Abthaus mit den Konventsräumen zu verbinden, an der Westseite der Kirche ein innerer Laufgang angelegt, der wieder sein Gegenstück an rheinischen Kirchen hat, deren Vorbild uns bei der Betrachtung unserer alten Kirchen so überaus häufig entgegentritt.

Als Markgraf Johann die Mönche von Lehnin 1258 herbeirief, um das beinahe dem Untergang zustrebende Prämonstratenserkloster auf der Ziegeninsel des Parsteiner Sees wieder zu beleben, erkannten jene bald die Unhaltbarkeit der

allen Wassereinbrüchen ausgesetzten Lage. Kurz entschlossen räumten sie das Gebiet und verlegten das Kloster, das demnach als eine völlige Neugründung anzusehen ist, in das große Waldgebiet von Chorin. Das war um 1254. Schnell, wenn auch in den üblichen Teilbauten, wuchs das Kloster empor. Der westliche Teil mag bald nach der Verlegung entstanden gewesen sein, das westliche etwas später. 1310 waren die Bauten vollendet. In Lehnin und Zinna tritt uns noch die knappe Sprache des arbeitreichen Mönchsordens entgegen; in Chorin haben wir trotz aller Anlehnung an diese Vorbilder schon einen entwickelten Bauorganismus. Es ist das glänzendste Werk des Zisterzienserklosters in der Mark, ein Ergebnis langjähriger Bauschulung, gefördert offenbar durch reichliche Mittel. Die Gediegenheit der Konstruktion und der Technik legt Zeugnis ab von dem Können der Mönche, die kühne Durchbildung der Einzelformen, die manchmal schon an der Grenze

architektonischen Zulässigkeit angelangt sind, von dem künstlerischen Vermögen des Ordens. Die Choriner Klosterkirche ist wohl die schönste, kühnste und in ihren Verhältnissen wohlklingendste der Mark und weit über ihre Grenzen hinaus. Sie erinnert in ihrer gesamten Bauerscheinung an die unter gleichen Voraussetzungen, aber von ganz anderen Einflüssen getragenen Bauten der Marienburg an der Vogat. Es ist keineswegs die Überlieferung der märkischen Kunst allein, die hier nach Ausdruck gesteigerten Besitzes ringt, sondern es zeigt sich hier ein im Lande sonst nicht gewöhnliches Gefühl für die Ausbildungsmöglichkeit des Backsteins. Der Aufbau der älteren Teile ist rhythmisch vollendet, aber das Können hat freilich versagt, als die oberen Teile errichtet wurden. Besonders die erhaltenen Spitzen der Querschiffsgiebel lassen in ihrer dürftigen Form ein wahrnehmbares Erschlaffen des künstlerischen Geistes erkennen. Nicht winden sich



Abb. 22. Chorin. Schiff.

Nach Aufnahme von Hofphotograph S. Albert Schwarz. Berlin NW. 87.

Krabben lustig an den Giebelleisten in die Höhe, wie man es bei den ausgebildeten Bauwerken dieser Zeit zu sehen gewöhnt ist, noch krönen steile Fialen die Wandungen. Es ist mehr Straffheit in diesen Werkformen, die an und für sich den Zisterziensern nahe liegt, in Chorin aber mit der Weichheit der anderen Teile in Widerspruch steht. Ein verhaltener Ernst klingt auch aus dem auffallend langen Langschiff, dem heute der südliche Seitenteil fehlt, um dann in dem östlichen Chor zu einem feierlichen Akkord auszuklingen. Wohl hat die spätere Zeit dem Bau übel mitgespielt — unter anderem sind dem östlichen Querschiff große Fenster eingebrochen worden — aber noch lebt die ehemalige Schönheit ungeschwächt in dem nördlichen Chor mit seiner gebrochenen äußeren Wandung — einer seltenen Erscheinung bei Zisterzienserkirchen! — und vor allem in den knappen Ausdrücken dieser architektonischen Sprache, die fast auf das Notwendige beschränkt ist und nur in der statischen Klarheit, in der bewußten Wahrheit ihrer Funktionen wirkt (Abb. 21 u. 22).

Auch die Romantik spricht in Chorin mit, die mit der Vergänglichkeit als einer besonderen ästhetischen Funktion rechnen darf, die indessen ihre Vollendung erst in der

Mitwirkung der Natur findet. Mehr als anderswo hat sie ihren Reichtum über das Kunstwerk ausgeströmt, es liebend umfassend und tragend. Gern unterwirft sich der Mensch dieser Herrschaft, die nur bedingt mit der ursprünglichen architektonischen Gestaltung verbunden war, die aber heute wieder ausgeglichen, was die Hand eines irregeleiteten Geistes gesündigt hat. Es wäre ein verhängnisvoller Fehler, diese geschichtliche Entwicklung zu unterbrechen und der stillen Schönheit der Ruine eine Neukunst aufzupropfen. Was der stimmungsvolle Farben- und Naturton der Jahrhunderte geschaffen und mit den Gebilden bewußten Strebens vereint hat, das kann durch eine Wiederherstellung wohl verdrängt, nicht aber ersetzt werden!

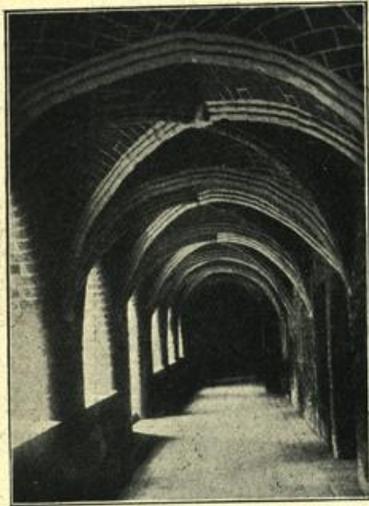


Abb. 23. Kreuzgang in Heiligengrabe.
Nach Aufnahme von Dir. Franz Goetsch.
Berlin.

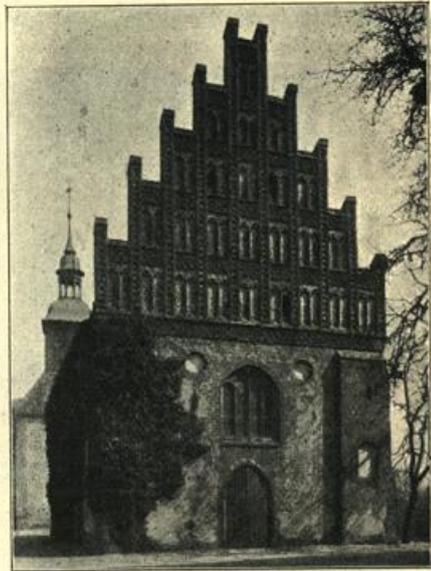


Abb. 24. Heiligengrabe. Blutkapelle.
Nach Aufnahme von Hofphotograph J. Albert Schwarz.
Berlin NW. 87.

An Chorin, das einzig ist und einzig war, reicht kein Klosterbau der Mark heran. Vielleicht haben einmal die im Einflußgebiete dieses Klosters gelegenen Klöster Gramzow mit seiner noch heute beachtenswerten Ruine, und Gransee, von dem leider nur noch ein größerer Gewölbebau erhalten ist, ähnliche Raumwirkungen ausgeübt, zu einer künstlerischen Gleichstellung fehlten die Mittel. Jedenfalls aber hatten alle Klöster in ihren Kreuzgängen ein Bauelement, das die architektonische Strenge mit der Weichheit stimmungsvoller Ruhe verband (siehe Abb. 5 Band II).

Fast am Ende dieser Zeit der Klosterbauten steht Himmelfort, das von Albrecht III. 1299 als ein Filial von Lehnin gegründet wurde. Als einer der spätesten gotischen Kirchenbauten, der kaum vor Mitte des 14. Jahrhunderts vollendet sein konnte, beweist er die feste Überlieferung der Baukunst des Ordens. Die polygonale Anlage des Chores mit seinem strengen Rhythmus entspricht ihr ebenso wie die rundbogigen Arkaden

des Mittelschiffes und die fast schweren Formen der Seitenschiffe, soweit sich diese aus den Resten mutmaßen lassen. In diesen nordischen Gebieten, die erst verhältnismäßig spät der Mark angegliedert wurden, konnten weichere Formen nicht gedeihen. Auch in den spärlicheren Klosterbauten der Neumark nicht, deren bemerkenswertester Bau, das Kloster Marienwalde bei Arnswalde, von den Markgrafen Otto IV. und Konrad 1286 gegründet, aber mit Mönchen aus dem Kloster Kolbatz besetzt wurde. Von hier aus sind wohl auch manche pommerschen Einflüsse gekommen, wie der aus sieben Seiten eines Zwölfecks bestehende, das Mittelschiff in gleicher Breite verlängernde Chor. In dem angeblichen Speicher aus dem 15. Jahrhundert treten diese pommerschen Eigentümlichkeiten auch noch an den Einteilungen der Außenwand hervor.

Im großen und ganzen kann man von Jinna aus die fortdauernde Entwicklung der Klosterbauten durch die ganze Mittelmark verfolgen. Die künstlerischen Beziehungen sind mit Ausnahme der Lausitz wohl nie ganz abgebrochen gewesen. In der Prignitz hingegen macht sich die Baukunst bereits früh selbständig, ohne indessen eine gleichwertige Höhe zu erreichen. Vielleicht hat hier die Technik des Granitbaues, die wir nur in Jinna entwickelt finden, die bei den Klosterbauten der Mittelmark bald verschwindet, es zu einer einheitlichen Bauweise nicht kommen lassen. Bei der Stiftskirche des Ende des 13. Jahrhunderts erbauten Nonnenklosters zu Heiligengrabe steht freilich auch die Granittechnik nicht mehr auf der alten Höhe. Auch sind Chor und Kanten aus Backsteinen, was vielleicht auf engere Beziehungen zu mecklenburgischen Klöstern deutet. Dagegen zeigt wieder der um ein halbes Jahrhundert jüngere Kreuzgang eine größere Reife, wenn auch seine breite Lagerung nicht so recht mit den Traditionen gleichzeitiger Zisterzienserbauten stimmen will (Abb. 25). Als ein treffliches Werk steht aber die Anfang des 15. Jahrhunderts errichtete Blutskapelle da, sowohl nach der vorzüglichen Technik wie nach den glücklichen und verhältnismäßig freien Verhältnissen. Bei dem blendenreichen Westgiebel, der vielfach bei den Dorfkirchen der Umgebung nachgeahmt worden ist (Alt-Krüßow, Falkenhagen, Wulfersdorf) ist die Gotik zu einer Entwicklung gelangt, die an Chorin erinnern läßt, wenn ihr auch die schöne Rhythmik dieses Baues fehlt (Abb. 24).

Eine gleiche Richtung läßt auch das etwa zwischen 1230 und 1240 erbaute Kloster Mariensfließ oder Stepenitz erkennen; doch scheiterte das aus ornamentalen Erwägungen hervorgegangene Gliederungsprinzip an der unüberlegten Planung der Fenster, die wahrscheinlich nach einem längeren Stillstehen des Baues von einer anderen Kraft vollendet wurden. Macht das Bauwerk daher in vielen Beziehungen einen recht guten Eindruck, so wird es doch durch diese unruhige und unorganische Weiterführung gestört.

Einen anderen Weg ging die mönchische Baukunst in der Lausitz, wo die Klosterkirche

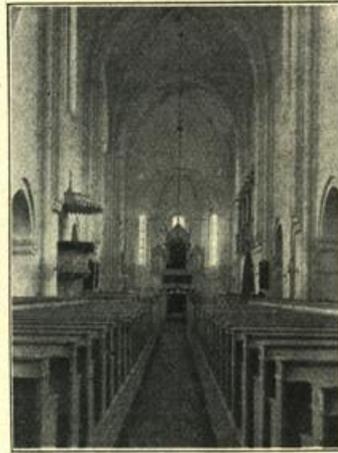


Abb. 25. Klosterkirche in Dobrilugk.
Nach Aufnahme von Dir. Fr. Goerke. Berlin.

von Dobrilugk ein beachtenswertes Denkmal der Mönchskunst ist (Abb. 25). Wahrscheinlich 1181 vom Markgrafen Dietrich III. von Meissen gestiftet, ist sie streng nach den mönchischen Regeln erbaut. Die schöne hochgewölbte Kirche mit ihren kräftigen, aber rhythmisch gut abgemessenen Pfeilern lehnt sich an die Bauten des meißnischen Landes an. Auch dürfte die befremdliche Technik, den schönen Ziegelverband mit einer Putzschicht zu verkleiden und als Quadern zu bemalen, die (nach Weber) ursprünglich ist, auf die Übertragung der Haussteintechnik auf die Backsteinbauart zurückzuführen sein. Wenigstens liegt es nahe, die Mitwirkung sächsischer Handwerker anzunehmen, die der Ziegeltechnik fremd gegenüberstanden und sich auf diese Weise mit dem ihnen ungewohnten Stoffe abfanden.

Eng verbunden mit der kirchlichen Überlieferung sind auch Malerei, Bildhauerei und Kleinkunst, soweit diese auf märkischem Boden entstanden sind. Bereits mehr-

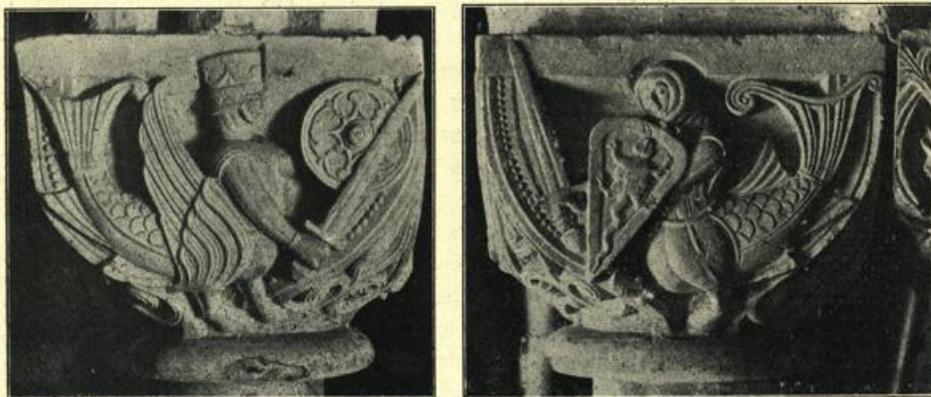


Abb. 26 u. 27. Kapitäle aus der Domkrypta in Brandenburg a. d. H.
Aus „Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg“.

fach ist darauf Bezug genommen, daß auf den Spuren der kirchlichen Werkmeister auch die Ausstattung an Edelmetallstücken aus West- und Süddeutschland zum Teil wenigstens gekommen ist. Der Kelch und die Patene der Nikolaikirche in Berlin sind zweifellos noch die wenigen Reste einer eingeführten kirchlichen Kleinkunst, die einstmals in allen größeren Kirchen zu finden war, die wohl auch in den Leuchtern, Kelchen, Bischofsstäben, Epistolarien und Buchdeckeln die Grundlage boten für eine spätere einheimische Kunst. Leider gestatten die an und für sich zahlreichen Reste dieser Kleinkunstwerke nicht, bestimmte Beziehungen zu der späteren einheimischen Pflege zu erkennen, und zwar um so weniger, als dieser Import noch bis in das 16. Jahrhundert hinein am Leben blieb.

Auch die wenigen Werke der älteren Plastik deuten auf fremden Einfluß. Zwar sind die bildnerischen Darstellungen auf den Kapitälern der Domkrypta in Brandenburg (Abb. 26 u. 27) unmittelbar den Wendenkämpfen entnommen und vielleicht eher auf einzelne Vorgänge dieser Ereignisse als auf symbolische Vorstellungen zurückzuführen;

doch wird man nicht fehlgehen, den Schöpfer im Magdeburgischen zu suchen. Daß sie im Lande selbst hergestellt seien, ist wohl völlig ausgeschlossen.



Abb. 28. Grabstein Ottos in Lehnin.

Aus R. Bergau, „Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg“.

Und doch hat sich an diese Plastik, auf einem Gebiete wenigstens, bald eine einheimische Tätigkeit angeschlossen, die sich schnell von dem fremden Import frei machte.

Das war die Grabplastik, die allerdings nur wenig in die weiteren Kreise der Bevölkerung drang. Ein günstiges Schicksal hat uns zwei Grabsteine aus fast gleicher Zeit erhalten, beide aber als Zeugnisse geistlicher und städtischer Kunstauffassung. Der Grabstein aus Sandstein des 1303 gestorbenen und in Lehnin beigesetzten Markgrafen Otto ist ein handwerklich tüchtiges, wenn auch künstlerisch etwas unfreies Werk, das in einer offenbar recht engen Überlieferung jedes Leben verloren hat. Dem Künstler — vielleicht war er selbst Mönch! — standen wohl ältere Grabdenkmäler vor Augen, die auch ohne innere Teilnahme handwerksmäßig geschaffen worden waren, die ihm aber für die Anordnung der Figur und für die Einrahmung und Schrift eine gesunde Schulung waren. Daß wir es mit einem Erzeugnis rein geschäftlicher Herkunft zu tun haben, das vermutlich auf Bestellung in den sächsischen Berggebieten geschaffen wurde, legen die schematischen Formen dar. Eine wesentlich andere Richtung verrät die Grabplatte des Berliner Ratmannes



Abb. 29. Grabstein des Ratmannes
Conrad Belitz in Berlin.
Nach Aufnahme von Dir. Fr. Goerke. Berlin.

Conrad Belitz in der Klosterkirche von 1308 (Abb. 29), bei der der Verstorbene in tiefen Linien dem Steine eingezeichnet ist. Es ist das eine Technik, die im 14. Jahrhundert im Norden Europas bei bronzenen Grabplatten sehr beliebt war, die jedoch kein einziges Denkmal von so hohem Alter bewahrt hat wie das Steinbildnis des Berliner Ratmannes. Wenn man mit Recht annimmt, daß eine solche Technik aus dem Bronzezug hervorgegangen ist, dann läßt das Berliner Denkmal auf Vorlagen schließen, die erheblich älter sein müssen als jene. Jedenfalls bezeugt es eine künstlerische Beziehung zu den nordischen Hansestädten, die schon im Anfange des 14. Jahrhunderts recht stark sein mußte.

Am zurückhaltendsten war offenbar die Malerei in diesem Zeitalter der kirchlichen Kunst. Aus begründeter Ursache. Während die Baukunst von Kräften getragen war, die entweder in einheimischer Schule herangebildet oder von auswärts kamen, während Grabdenkmäler und Kleinkunstwerke als Einfuhr in das Land gelangten und hier bald einen künstlerischen Nachwuchs hervorbrachten, war die Malerei auf einheimische Kräfte angewiesen, die an Ort und Stelle sogleich nach der Errichtung eines Baues die großen Wandflächen zu schmücken hatten. Man findet wohl Reste einer kirchlichen Ornamentierung (Lehnin, Klosterkirche in Berlin), zu eigentlichen Bildern ist man jedoch erst in der späteren, völlig gotischen Zeit gelangt.

Die Anfänge höfischer Kunst.

So stark später die Anregung und die Bedürfnisse der Landesfürsten die künstlerische Entwicklung in der Mark bestimmten, so wenig haben sie in der Frühzeit Einfluß ausgeübt. Erst nach der Mitte des 13. Jahrhunderts hatten die anhaltischen Fürsten Burgen von größerem Umfange angelegt, in denen sie nicht nur für längere Zeit

Wohnung nahmen, sondern auch eine größere Anzahl von kirchlichen und weltlichen Gefolgsleuten versammelten. Die einen standen völlig im Banne der kirchlichen Kunst, die anderen aber gingen über die notwendigsten Wohn-, Wirtschafts- und Befestigungsaufgaben um so weniger hinaus, je fester ihre Beziehungen zu dem markgräflichen Hofe waren. Jedenfalls haben die an sich ansehnlichen Nutheburgen: Trebbin, Beuthen, Neuenburg, Saarmund und die an anderer Stelle entstandenen markgräflichen und ritterschaftlichen Burgen auf die Kunst keinen Einfluß ausgeübt. Der noch erhaltene Bergfried des vom Erzbischof Wichmann von Magdeburg erbauten Schlosses Belzig, nachmals Eisenhardt genannt, und sein vielleicht gleichaltriger Genosse auf der benachbarten Bergkuppe des Raben, zeigen nur eine vollendete Handwerkstechnik. Mächtige Schlösser schirmten einst in den walddreichen Gebieten der Uckermark die Grenze gegen Pommern; sie sind bis auf spärliche Reste in Vierraden, Oderberg und am Werbellinsee verschwunden, lassen aber immerhin auf ausgedehnte Anlagen schließen. Besonders an dem letztgenannten See, an dem sich nicht weniger als drei Askanierburgen: Werbellin, Breden und Grimnitz erhoben, haben die askanischen Fürsten sich Ruhesitze geschaffen, die wohl über das Bedürfnis hinausragten und den Beginn einer höfischen Kultur in der Mark bedeuten.

Von der Fürstenburg am Grimnitzsee sind noch erhebliche Teile erhalten, die uns ein Urteil über die Anlage erlauben. Sicher vereinte sie hervorragende Wehrhaftigkeit mit einer geräumigen Hofhaltung, die wahrscheinlich in der nördlich gelegenen Vorburg untergebracht war, während das Fürstenlager innerhalb der südlichen Viereckumwallung stand, deren Bauschutt die unteren Räume über 6 m hoch überlagert hat. Hier in diesem Schlosse, das 1298 zuerst erwähnt wurde, dichtete Otto IV. mit dem Pfeile seine anmutvollen Lieder; hier fanden unter den Augen seiner Gattin Hedwig die fröhlichen Turniere statt, von denen uns die Zeitgenossen berichten. In diesen schönen Tagen kamen die angesehensten Ritter und Sänger nach Grimnitz zum fröhlichen Gelage, zum Turnier oder zur Jagd. Die äußeren Formen der Fürstenburg kennen wir einigermaßen, das innere Leben können wir zur Not uns vorstellen; die künstlerische Gestaltung wird kaum wieder vor unserem Auge erstehen, es sei denn, daß im Schutte noch manches wertvolle Zeugnis verborgen liegt, das eines Tages wieder an das Licht kommt. Aber trotzdem! Von Einfluß auf die höfischen Sitze des Kleinadels kann auch Grimnitz nicht gewesen sein. Die Aufgaben dieser Herren lagen auf einem anderen Gebiete als dem der Kunst. Und wenn selbst der eine oder der andere es dem Markgrafen nachzumachen versuchte, so sind diese Werke untergegangen in den schweren Zeiten, die nach dem Aussterben der Askanier über die Mark hereinbrachen.

Die reifste Blüte dieser mittelalterlichen märkischen Kunst konnte nach alledem nur in der Kirche gedeihen, die in den Klöstern und Städten Kathedralen von schönster Raumwirkung schuf, die aber in ihrer höchsten Entwicklung selbst wieder völlig in höfische Kunst umschlug. So schließt sich der Dom in Havelberg, der nach wiederholten Zerstörungen Ende des 12. Jahrhunderts neu erstand, in seinen hohen, lustigen Raumverhältnissen eng an die städtische Kathedralenkunst an (Abb. 30). Das ganze System der mittelalterlichen Kirche, die, im Besitze immer größerer Landgebiete, einen politischen Staat innerhalb des weltlichen Staatsverbandes bildete, trieb zur Kultivierung eines höfischen Prunkstiles be-



sonders an den Bischofsitzen und den Benediktinerklöstern. Diese Kultur paßte sich völlig der weltlichen ein, deren Streben freilich mehr auf die Dichtkunst und Musik als auf die Baukunst und ihre Schwesterkünste gerichtet war. Neben einem Sänger wie Otto IV. mit dem Pfeil, neben einem Grafen Burchard von Lindau und einem Herrn von Dahme, die als märkische Minnesänger gerühmt werden, finden wir keinen geistlichen Würdenträger als Dichter, wohl aber als fördernde Beschützer der kirchlichen Kunst, während die weltliche sich in den Städten vorzubereiten schien und an dem Hofe der askanischen Fürsten nur in Grimnitz nachweisen läßt.

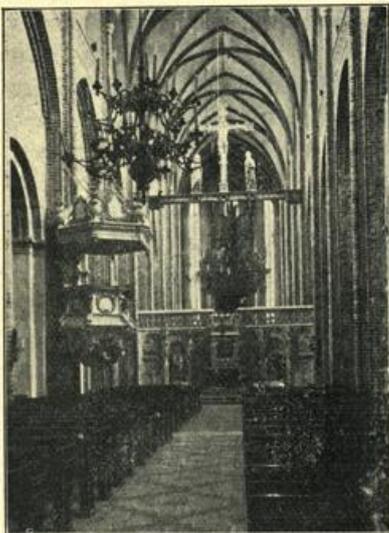


Abb. 30. Dom in Havelberg.
Nach Aufnahme von Hofphotograph F. Alb. Schwarz.
Berlin NW. 87.

An dem farbenreichen Leben, das in diesen Tagen der märkischen Entwicklung von den Askanierschlössern ausging, waren alle Stände, mit Ausnahme des Bauern, beteiligt. Auch die Frauen trugen dazu bei. Nicht nur an dem Fürstenhofe, an dem die schöne holsteinische Grafentochter Hedwig diese Bestrebungen leitete, sondern auch aus den Kemenaten der kleinen Burgen oder den Klöstern liefen Wege zur Erhöhung der künstlerischen Zeitkultur. So manche kostbare Decke oder metallene Kostbarkeit ist von der Hand der Frauen in die Kirchen gekommen, gestiftet zum Preise ihres Gottes, wie in Brandenburg, Hammelspring, Prenzlau, Zehdenick u. a. W. Nur in warmem Hauche eines vollströmenden höfischen Kunstlebens können auch die schönen und technisch überaus vollendeten seidenen und brokatenen Gewebe aus dem sara-

zenischen Süditalien in die Mark Brandenburg gelangt sein, die wir besonders zahlreich und prächtig in der alten Havelstadt selbst finden.

Bis zu dem Tode des letzten Askaniers hielt sich die Entwicklung dieser glänzenden künstlerischen Kultur, die einen Strom der reichen Ritterkultur Südfrankreichs und Süddeutschlands in die Mark leitete; dann aber brach sie, da sie sich nicht auf wirtschaftliche Kräfte stützen konnte, in Brandenburg mit dem Schwinden der markgräflichen Macht zusammen. Ihre Erben waren die Städter, die als Bauernsöhne bereits mit einem starken Kunstgefühl in die städtische Siedlung traten, die erfolgreich die geistliche Kunst hier gepflegt hatten, und die nun als die Geldaristokratie der Zeit dem künstlerischen Schaffen neue starke Wege bahnten. Die höfische Kunst aber sollte zwei Jahrhunderte später unter dem Schirm der Hohenzollern neu erblühen.

Die städtische Kunst.

Wie wir gesehen haben, trägt die bäuerliche Kunst Züge, die unverkennbar auf den Hausfleiß hinweisen; aber sie zeigt sie mehr im Sinne eines selbständigen Weiter-

wucherns auf alter Grundlage als in dem einer geschichtlichen Einengung, deren Schicksal immer Verkümmern ist; denn was jener eine große Frische sichert, sind die Handarbeit und ihre Beschränkung auf wenige Werkzeuge, zu der noch eine starke Naivetät des Gestaltens kommt. Seit sich mit dem Aufkommen der Städte eine breitere Kultur von der bäuerlichen Grundlage absonderte, was seinen Höhepunkt im 16. Jahrhundert fand, schob sich in den Kreis der älteren wirtschaftlichen Verhältnisse eine neue Ordnung ein, die der bodenständigen Ackerwirtschaft ein zum Teil gleichfalls am Boden haftendes Gewerbeleben an die Seite stellte. Gleichwohl lagerte sich diese Stadtkultur nur wie ein kleinerer konzentrischer Ring innerhalb der größeren bäuerlichen ein, mit der sie nach außen, soweit wenigstens die landwirtschaftliche Betätigung der Städte in Frage kommt, sehr innige Beziehungen hatte, während sie auf der anderen Seite starke Einflüsse von außen — besonders durch den Handel — erhielt. Das äußerte sich zunächst noch gar nicht schroff, weil der Beginn beider Richtungen von den gleichen Anschauungen ausging, die auch die ländliche Kunst durchdrangen, und weil das Einströmen fremder Einflüsse äußerst langsam vor sich ging; aber die neuen wirtschaftlichen Betriebsformen leiteten mit der Zeit doch eine Scheidung zwischen beiden Kunstanschauungen ein. Ist schon der neue Grundsatz, Kunst gegen Entschädigung auszuüben, d. h. neben der Deckung eigener Bedürfnisse bei der Gestaltung eines Gegenstandes auch die Wünsche fernstehender zu berücksichtigen, von großem Einflusse auf die Gestaltung, so ist dieser Abstand von der alten Grundlage erheblich größer geworden, seit der städtische Berufshandwerker begann, auf Vorrat zu arbeiten und damit einen Verkauf über Land einzurichten, der nun nicht mehr mit einem bestimmten Besteller rechnete, sondern auf die Geschmacksneigung einzelner Käuferkreise spekulierte, der also zum Teil unpersönliche Stimmungen in Betracht zu ziehen hatte. Ja, schließlich wurde sogar die Mitarbeit der Hand, die noch stets eine individuelle Kunst sicherstellte, zum Teil ausgeschaltet, weil derselbe Gegenstand oft in großer Anzahl hergestellt wurde. Das äußerte sich besonders bei der Anfertigung der Textilien, aber auch solcher Gegenstände, die für den täglichen Gebrauch nötig waren. Sie mußten in dem Grade wohlfeiler hergestellt werden, in dem der Gebrauch stieg, was zur oftmaligen Wiederholung des Musters führte. Eine der nachhaltigsten Wirkungen dieser Wandlung war, daß das Verhältnis zwischen Besitzer und Kunstwerk lockerer, daß dadurch aber auch der Kunstgenuß abhängig wurde von dem Besitz. Der Formenschatz der Kunst wurde dabei fraglos reicher, aber er verlor an seelischer Tiefe. Oft trat ein Wechsel des Geschmacks ein; ja er wurde geradezu herbeigesehnt als ein Weg, dem Kunstausübenden neue Aufträge zu sichern, während Gegenstände eines älteren Geschmacks in die unteren Kreise gelangten oder auf das Land abgeschoben wurden.

Wenn wir alle vorchristliche Kunst außer acht lassen, so zeigen sich also schon in der ältesten Kolonisationszeit verschiedene Wurzeln. Das Schwergewicht fiel bald den Städten zu, die sowohl aus sich heraus, d. h. aus den gewerblichen Betrieben auf die Pflege künstlerischer Interessen gewiesen wurden, als auch durch den ausgedehnten Handel, der sich nach Italien, Flandern, England, den nordischen Reichen und in schwer nachzuweisenden Linien über die östlichen Slawenländer erstreckte, stets neue Anregungen erhielten. Auch die Geldaristokratie in Berlin, Cölln, Brandenburg a. d. H., Frankfurt, Prenzlau, Perleberg, Guben u. a. beteiligte sich stark an dieser künstlerischen Pflege.

Nicht wenige der kleinen Kapellen und Siechenhäuser sind von den städtischen Patriziern begonnen worden, die in der gotischen Zeit in gleicher Schaffensfreude fortgeführt wurden; denn die Streitigkeiten zwischen den Geschlechtern und den Gewerken, die nachmals so oft die Entwicklung hemmen sollten, waren noch nicht politisch zum Durchbruch gekommen. Noch diente der wachsende Reichtum mehr humanitären als ständischen Bestrebungen, was sich in der Vorliebe für eine künstlerische Gestaltung der Stadt äußerte. Selbst der Überfluß stellte sich ein, wenn nicht anders das Gebot des Rates von Berlin aus dem 14. Jahrhundert zu deuten ist, nach dem keine Jungfrau bei festlichen Gelegenheiten sollte mehr Geschmeide, Spangen und Perlen tragen, als eine Mark Silbers an Gewicht ausmachte.

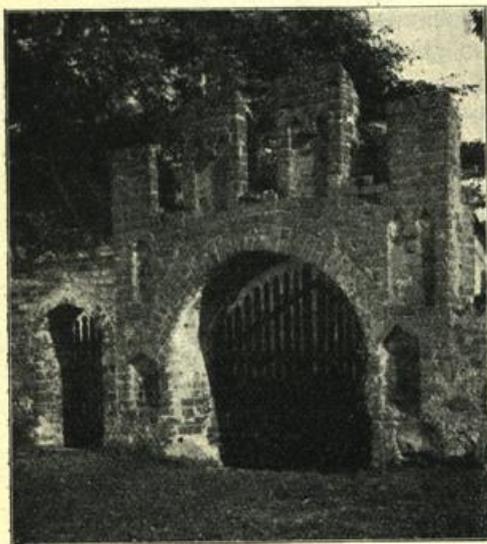


Abb. 51. Frühgotisches Kirchhofportal in Pozlow (Uckermark).

Nach Aufnahme von Hofphotograph S. Alb. Schwarz, Berlin NW. 87.

Die Bedingungen waren also günstig genug, daß sich aus dem Zusammenwirken von bäuerlichem Hausfleiß, geistlicher und höfischer Teilnahme und des bürgerlichen Handwerks schon im 13. Jahrhundert ein märkischer Provinzialstil entwickeln konnte. Das Schicksal hatte es anders bestimmt. Was sich in der anhaltischen Zeit in Brandenburg zu einer alle Volkskreise umfassenden künstlerischen Kultur zusammensand, ist bald wieder von der Strömung erfaßt worden, die sich ganz einseitig an die Handelsbeziehungen der Städte heftete und durch die aufstrebende Gotik nach einer anderen Seite trieb. Zunächst war der bäuerliche Hausfleiß auf das Dorf beschränkt, und die einigende Kraft der kirchlichen Kunstpflege der nach dem Auslande zielenden städtischen Gewerbepolitik unterworfen worden. Nur bei den großen kirchlichen

Monumentalbauten erhielten sich die Überlieferungen des häuslichen und gewerblichen Ursprungs noch längere Zeit, weil die Technik und die Konstruktion zu eng mit dem Material verknüpft waren, um die Gestaltungsgrundsätze unvermittelt in ein neues Bett zu leiten. Besonders zeigte es sich bei dem Eindringen der Gotik, daß die konstruktiven Grundsätze dieses Stiles sich erst mit dem gefügigen Backstein durchsetzen konnten, während der spröde Granit sich ihrem Einflusse lange Zeit entzog und besonders der charakteristische Spitzbogen nur langsam und fast widerwillig im Kampfe mit dem Rundbogen eindrang (Abb. 51).

Erst mit der Herrschaft der Hohenzollern vollzog sich der endgültige Umschwung zugunsten der Gotik; aber auch er erfolgte nicht mit einem Male, sondern in einer langsamen Entwicklung, die reich war an wechselnden Bildern und Staffeln. Nicht wenig

trugen dazu bei die Wirren und Unruhen des 15. Jahrhunderts selbst. Indessen war auch diese Zeit nicht ohne reichlichen Ertrag; denn die Werke der brandenburgischen Baukunst wurden nicht in wenigen Jahren geschaffen. In immer wieder erneuerten Bestrebungen setzte nach einigen Stillstandsjahren oder -jahrzehnten die Arbeit wieder ein, wenn die Ereignisse eine Ruhe erzwungen hatten. Oft war in dieser Zeit manches anders geworden; neue Handwerker hatten die alten abgelöst, modernere Kunstanschauungen die der Vorfahren überschattet; nichts aber bestätigt die gesunde Grundlage der Kunst so kräftig wie die Tatsache, daß trotz alledem die Werke in einer einheitlichen Richtung blieben, obwohl die äußeren Formen sich gewandelt hatten.

Der Kirchenbau. Das 13. Jahrhundert war schöpferisch, weil große Bauaufgaben in den Städten der Erledigung harreten; es war reich an künstlerischen Lösungen, die für jede Aufgabe eine selbständige Entwicklung zu finden wußte. Nicht die erste, aber doch die schönste gotische Kirche von Berlin, die Klosterkirche des Franziskanerordens, bestätigt dies, die schon in den Jahren zwischen 1270 und 1290 unter dem Schutze des Landesherrn und des Rates von Berlin erbaut wurde. Die Franziskaner waren nicht unbekannt mit der Kunst des Bauens; der Ursprung ihrer Kunst lag außerhalb des Landes, und ihre künstlerischen Wege waren durch die kirchliche Überlieferung vorgezeichnet. Und doch macht sich in diesem Bau — so schlicht und bedürfnislos er sich auch zeigt — eine freiere Anschauung geltend, die zur bürgerlichen Kunst hinüberleitet und die Klosterkirche eng an die älteren granitnen Teile von St. Nikolaus anschließt. Die drei Schiffe mit dem hohen schlanken Chor, auf denen sich die leichten Gewölbe spannen, stehen einzig in der Mark da in bezug auf Raumwirkung. Die schlank aufstrebenden, an sich in breiter, kräftiger Gestaltung gebildeten, in der Gliederung des Raumes jedoch von einem ruhigen Gleichgewicht zeugenden Pfeiler, die das Mittelschiff hoch über die Seitenschiffe emporheben, wachsen elastisch auf zu den nur schwach gespitzten, fast romanisch anmutenden Bögen. Die Kirche ist eines der schönsten Baudenkmäler unserer märkischen Städte, das um so stärker wirkt, als die harmonische Wirkung ohne große Mittel, fast ungesucht nach den Gesetzen der Konstruktion sich entwickelt hat, wenn auch der schöne Chor später entstanden sein dürfte.

Der Backsteinbau hatte in der Berliner Klosterkirche eines seiner frühesten und tüchtigsten Werke geschaffen, gleichsam ein Programm seiner Leistungsfähigkeit, aber er setzte seine Forderungen bald herab. In der prächtigen Katharinenkirche in Brandenburg (Abb. 32), dem im Äußeren klar durchgearbeiteten sogenannten Fürstenhause in Lehnin, bei dem wohl Brandenburger Werkleute stark beteiligt waren, ferner bei den stolzen Pfarrkirchen zu Prenzlau, Königsberg i. d. N. und Gransee (Abb. 33) entwickelt er sich — getragen von einer schon stark verweltlichten Architekturschule — zu einer sehr breiten Schmuckausführung, die den konstruktiven Ernst der älteren Kunst zu überwuchern begann. Die Städte konnten sich diese prächtigen Werke leisten, die nur insofern nicht mehr auf der künstlerischen Höhe standen, als sie kein vollendeter Ausdruck mehr der inneren Raumgedanken waren, sondern vielfach bereits aus dem konstruktiven Rahmen herausstrebten. Kaum ein Jahrhundert währte diese Zeit; denn bald drückten die schweren Zeiten den Sinn des Märkers zu einer schlichteren Auffassung zurück. Schon die Heilige-

geißkirche trägt diese Züge, die mehr noch an der ältesten Kirche von Berlin, an der St. Nikolaikirche, zum Ausdruck kommen.

Es läßt sich diese Wandlung gerade an den Berliner Kirchen gut verfolgen, deren früheste zu gleicher Zeit entstanden sind. Von den ältesten Teilen sind allerdings nur geringe Reste vorhanden. Von der um 1250 entstandenen St. Nikolaikirche stammen noch die unteren Granitgewände des Turmes, aber der schöne, etwa 130 Jahre später errichtete Chor zeigt noch dieselben Vorzüge, die der Klosterkirche eigen sind (Abb. 34).

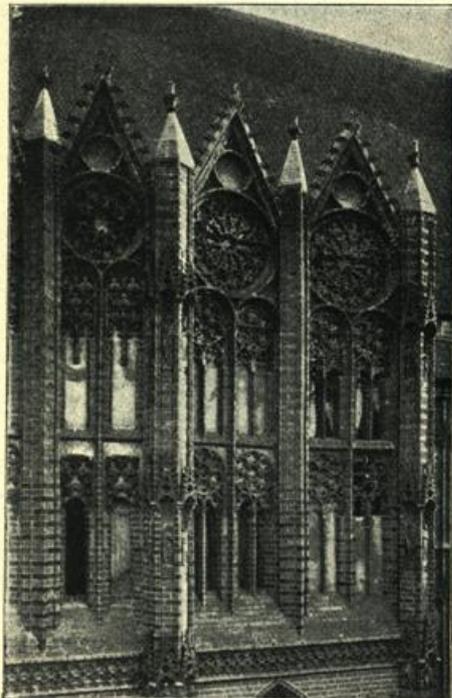


Abb. 32. Giebel der Katharinenkirche
in Brandenburg a. d. H.

Nach Aufnahme von Hofphotograph f. Alb. Schwarz.
Berlin NW. 87.

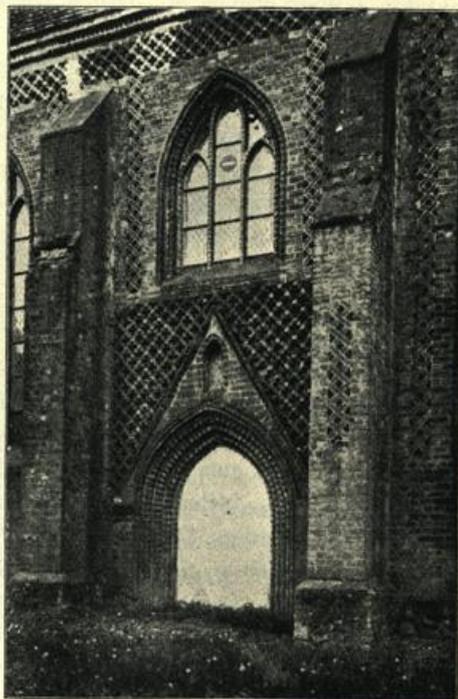


Abb. 33. Gransee. Nordportal der
Stadtkirche.

Nach Aufnahme von Hofphotograph f. Alb. Schwarz.
Berlin NW. 87.

Alter ist wohl der Chor von St. Marien, der aber bei weitem nicht so glücklich wirkt, wie jener von St. Nikolai (Abb. 35). Dagegen zeigt auch das spitzbogige Nordportal, das dem älteren Teil der Marienkirche angehört, daß der Umschwung in die gotische Formenvwelt noch nicht künstlerisch gelungen, sondern rein äußerlich geblieben ist. Von dem ältesten Berliner Dom, der demselben Jahrhundert entstammte, haben wir leider nur noch Abbildungen, die ihn indessen als einen der Nikolaikirche ebenbürtigen Bau erkennen lassen.

Nur die Hauptwerke können uns hier beschäftigen. In Berlin erstand neben der Klosterkirche das Hospital zum Heiligen Geist, dessen Kirche ihre Hauptform allerdings

erst im 15. Jahrhundert erhielt, dessen Ostgiebel indessen im wesentlichen noch alt ist. Der einschiffige Raum, mit bildnerisch geschmückten Konsolen ausgestattet, hat nicht die große feierliche Wirkung der Klosterkirche; er ist freundlicher durch die großen Fensteröffnungen, gemütlicher und anheimelnder, mit einem Wort bürgerlicher, was für die Elenden und Armen, die hier Erholung, Lebensfrieden und Erbauung finden sollten, wohl auch geeigneter war. Freilich wird man nicht übersehen dürfen, daß diese heutige Raumwirkung einstmals unter dem Einflusse einer dunkleren Wandfärbung und vieler Bilder und Kirchengerate stand, und daher wohl kaum in gleichem Maße ansprach.

Eine gute Raumwirkung ist überhaupt die Stärke der märkischen Kirchenbaukunst, sie hängt unverkennbar mit der Konstruktion des Backsteinbaues zusammen, der besonders in Brandenburg seine weitgehendste Pflege fand. Als die Bürger Frankfurts in ihrem starken Hanseatenbewußtsein zu dem Bau ihrer Pfarrkirche schritten, hatten sie wohl kaum an einen besonders umfangreichen Bau gedacht. Er zeigt die gleichen Ansätze wie die Berliner Kirchen, war wohl auch ähnlich geplant, hatte aber infolge mannigfaltiger Aus- und Umbauten bald eine besondere Ausdehnung erreicht. Das ist seiner äußeren Erscheinung nicht gerade günstig gewesen, die breit und weitläufig erscheint und zudem jeden Ansatz zu einer schlankeren Form durch viele Sandsteinbildwerke zunichte machte. Im Innern jedoch wölben sich die Pfeiler und Mauern trotz ihrer Schwerfälligkeit zu einem prächtigen, gutrhythmischen Raum, auf den die Entfernung der früher etwas bunt zusammengedrängten Bilder und Epitaphien nur gut gewirkt hat. Man erkennt an diesem Beispiel, wie auch an der Marienkirche in Angermünde (Abb. 36), daß die gute Schulung der Werkleute sich selbst da betätigte, wo äußere Hemmnisse im Wege standen, und daß sie sich mit den Verhältnissen abfinden konnten, wenn sich die ursprüngliche Planung nicht durchführen ließ. Gewiß ein Hinweis auf die kräftige Belegung des Baugewerkes durch die Städte, das sich gleichwertig neben die der geistlichen Vorepoche stellen kann.

Lag das Schwergewicht der romanischen Zeit hauptsächlich in den unmittelbar von der Geistlichkeit errichteten Bauten, so bildete sich von 1300 bis 1350 auch in den Städten eine hochentwickelte Baukunst aus, die, beweglicher als jene, in dem Bewußtsein ihrer Kraft die baulichen Zeugnisse des Bürgertums vorzugsweise in den gotischen Backsteinformen ausführen und dadurch einen weit über die Grenze ihrer Civitas sichtbaren Ausdruck stolzer Behäbigkeit erstehen ließ. Wenn man die strenge romanische Kunst der kirch-



Abb. 34. St. Nikolai in Berlin.
Nach Aufnahme von Hofphotograph f. Alb. Schwarz.
Berlin NW. 87.

lichen Zeit, die stellenweise, wie das Eichholz in seinem Denkmalinventar darlegt (Bd. 3), bewußt in eine ältere Kunstüberlieferung zurücksaß, mit der kirchlichen Baupflege in den Städten vergleicht, dann kommt es erst recht zum Bewußtsein, daß diese die gotische Form als Opposition gegen den strengen klerikalen Geist bevorzugte. Viele Stadt- und Pfarrkirchen sind teils unter Verwendung älterer Teile, teils gänzlich neu erstanden, — größer, reicher und oft in einer gänzlich unkirchlichen Form, wenigstens in einer, die kanonische Überlieferung oft durchbrechenden Art. So ist die dreischiffige Hallenkirche, bei der die Raumkunst völlig den Hemmschuh der romanischen Gewölbekonstruktion durchbrach, ein Ergebnis städtischer Baupflege. Ihr Verhängnis war, daß sie nicht Maß zu



Abb. 35. St. Marien in Berlin.
Nach Aufnahme von Hofphotograph f. Alb. Schwarz.
Berlin NW. 87.



Abb. 36. Marienkirche in Angermünde.
Nach Aufnahme von Hofphotograph
f. Alb. Schwarz. Berlin NW. 87.

halten wußte und die Schlichtheit der älteren Zeit opferte zugunsten einer starken äußeren Wirkung. Das trat freilich erst im 15. Jahrhundert hervor, wo ihr durch die Landesfürsten eine andere wirtschaftliche Bahn vorgezeichnet wurde.

In der Pfarrkirche zu Angermünde, deren älteste Teile in die Mitte des 15. Jahrhunderts zu rücken sind, stand man nach dem trefflichen Granitmauerwerk noch völlig in der kirchlichen Überlieferung, aber mit dem Wachsen der Stadt ging auch eine Änderung des Bauplans einher, die im 15. Jahrhundert — wie in gleicher Zeit die Berliner Nikolaikirche — zu einer machtvollen gotischen Hallenkirche entwickelt wurde (Abb. 36). In Beeskow wurde die Marienkirche vom 14. bis 15. Jahrhundert schon völlig als eine solche Hallenkirche geplant und durchgeführt, obwohl die Stadt niemals die selbständige

Stellung errungen hatte wie jene älteren Hansestädte. Eine ganze Reihe von märkischen Stadtkirchen folgen dem Schema des Hallenbaues schon im 14. Jahrhundert. So die Pfarrkirchen in Spandau, St. Nikolai in Jüterbog und St. Marien in Prenzlau (Abb. 37), die bereits im 14. Jahrhundert ihre heutige Gestalt im wesentlichen erhalten haben, während auch das folgende Jahrhundert mit Vorliebe diese Anlage bevorzugte (Bernau, Guben, Luckau, Pritzwalk, Wittstock, Musterhausen). Es kann bei dieser städtischen Richtung gar nicht weiter auffallen, daß die mehr dem geistlichen Einflusse unterstehenden Kirchen zu Wilsnack, Heiligengrabe, Alt-Krüssow (Wallfahrtskirchen!) und die dem Kloster Gottesnade bei Calbe unterstellte St. Marienkirche in Jüterbog eine solche Anlage nicht aufweisen, während es die Unbefangenheit des Bischofs Johann von Deher bezeugt, daß er bei dem 1446 begonnenen Dom zu Fürstenwalde diese Hallenform offensichtlich von vornherein beabsichtigt hatte.

Die Stadtanlage. Die geschichtlichen und ethnographischen Verhältnisse der märkischen Stadtanlage haben bereits im 3. Bande (S. 24 ff.) Beachtung gefunden; die künstlerische Seite verdient an dieser Stelle um so mehr Berücksichtigung, als sie jahrhundertlang nachwirkte und selbst in der Gegenwart noch Einfluß ausübt. Insofern ist das 13. Jahrhundert für die künstlerische Anlage der Stadt von Bedeutung, weil gerade in dieser Zeit die meisten der märkischen Städte ihre endgültige Gestalt erhielten, und zwar — wie es im Zuge der vorsichtigen und zögernden Politik der askanischen Fürsten lag — nach einem erprobten Schema. Jedes Schema aber bringt Einengung der zufälligen Erscheinung, bringt Gesetzmäßigkeit mit, die für die künstlerische Physiognomie einer Stadt von wesentlicher Bedeutung ist.

Eine der charakteristischen Stadtanlagen aus der Kolonialzeit ist Gransee, das hier als Beispiel dienen mag. Andere, wie Berlin, Spandau, Havelberg sind in gleicher Weise von dem Geometer der Kolonialzeit aufgeteilt worden. In Gransee ist mit Außerachtlassung etwaiger Unebenheiten des Geländes, das hier an den flachen Ufern des Jeronsees keine Schwierigkeiten bot, das Stadtgebiet in fast modern-amerikanischer Weise durch je drei rechtwinklig sich schneidende Straßen in neun geviertförmige Blöcke geteilt, deren mittlster als Markt offenblieb und die Pfarrkirche bzw. Rathaus ausnahm. Um diesen beinahe schachbrettartigen Kern sind unter Fortführung der Straßen weitere viereckige Blöcke derart angeordnet, daß sie in westöstlicher Richtung besonders lang gezogen waren, um sich der im Rechteck herum geführten Stadtmauer, deren Ecken abgerundet waren, anzupassen.



Abb. 37. St. Marien in Prenzlau.
Nach Aufnahme von Hofphotograph f. Alb. Schwarz.
Berlin NW. 87.

Obwohl wir die architektonische Wirkung dieses an und für sich keineswegs künstlerischen Aufteilungsplanes für das 13. Jahrhundert nicht kennen — kein Bürgerhaus ist aus jener Zeit unverändert auf uns gekommen! — so dürfen wir sie dennoch als künstlerisch einwandfrei voraussetzen; denn auf der einen Seite fehlt das eigenwillige Hervordrängen des einzelnen Hauses, das an den vorsorglich schmalgeschnittenen Grundriß gebunden war, auf der anderen liegt in der Steigerung von den gleichmäßig großdachigen Häusern über die Tor- und Weichbauten zu der gewaltig aufragenden Pfarrkirche eine architektonische Wirkung, die auch dann noch bestehen bleibt, wenn wir uns die Straßen selbst vielfach in ländlicher Angebundenheit vorstellen.

Es ist das freilich eine Wirkung, die von dem Städteerbauer zunächst gar nicht beabsichtigt war, sondern die sich als eine notwendige Folge der regelmäßigen Ortsanlage und der fast demokratisch nüchternen Gleichheit der städtischen Parzellierung ergab. Schon die Gewißheit, daß die Straßen unserer Altstädte wenig oder gar nichts Architektonisches in unserem modernen Sachsinne an sich haben, sollte uns abhalten, allzu viel bewußte künstlerische Planung bei der Anlage vorzusetzen. Das, was unseren Augen so oft als eine künstlerische Leistung erscheint, ist häufig erst ein Ergebnis geschichtlicher Vorgänge, die das starre Schema durchbrochen, die vor allem mit Straßenpflasterung und Straßenflucht erst die volllichen und allgemeinen Begriffe ästhetischer Architekturwirkung geschaffen haben. Selbst die vielen Herren-, Ritter- und Junkerstraßen, die wir in unseren alten märkischen Städten finden, lassen mit ihren losen Verhältnissen zur Straße, ihren Vor- und Ausbauten, den davorstehenden Bäumen und dem Hauche der entschwundenen Jahrhunderte mehr eine malerische, landschaftliche, als bewußt architektonische Wirkung erschließen, wenn auch manchmal schon eine *via lapidea* (Berlin) als Vorbote künstlerischer Absichten erscheint.

Wenn man also ästhetische Gesichtspunkte bei der Planung unserer Kolonialstädte nur in zweiter Linie voraussetzen darf, so hat die Entwicklung früh schon den Weg gewiesen, um mit diesem Schema auch die künstlerischen Eigenschaften des Stadtplanes freizumachen. Diese wurden gewissermaßen entdeckt, als man begann, die hölzernen Not- und Bedürfnisbauten durch steinerne zu ersetzen. Rathäuser, Kirchen, Kapellen und die Wehrbauten entwickelten sich zu architektonischen Stützpunkten, an die sich in einer späteren Zeit, als auch die Straße schon nach ästhetischen Grundsätzen angelegt wurde, die Wohnhäuser anlehnten.

Ihren schönsten und klarsten Ausdruck fand die bürgerliche Baukunst im 13. Jahrhundert in den prächtigen Wehrbauten. Zu Königsberg wurde die Stadt bereits im 14. Jahrhundert mit einer technisch hervorragenden Stadtmauer umzogen, aus der nicht weniger als 53 Türme und Tore hervorragten. Templin (Abb. 38), Guben, Jüterbog, Prenzlau, Brandenburg und viele Kleinstädte hatten ihre Wehrfähigkeit dadurch moralisch erhöht, daß sie ohne Rücksicht auf die Kosten besonders die Tore künstlerisch gestalteten. Bei den Mauern kam der Granit zwar noch reich zur Anwendung; doch zogen die ansehnlicheren Städte auch schon den Backstein vor, der u. a. bei den Mauern von Königsberg, Brandenburg, Frankfurt a. d. O. und Berlin vorwiegt. Aus dem 13. Jahrhundert stammen wohl nur vereinzelt (Schönfließ, Friedeberg, Gransee) und dann vorwiegend die granitnen unteren Teile, aus dem folgenden die erhaltenen Tortürme

von Schönfließ (oberer Teil), Brandenburg (Rathenower Torturm, Steintor), während die Mehrzahl unserer prächtigen Brandenburger Torbauten Erzeugnisse der Kunst des 16. Jahrhunderts sind (Abb. 50—53).

Von den reich ausgestalteten brandenburgischen Rathäusern sind nur wenige Reste aus dem 13. und 14. Jahrhundert auf uns gekommen; sie lassen aber die ganz hervorragende künstlerische Stellung innerhalb der Stadt deutlich durch die Lage erkennen, die fast durchgehends auf dem Markte war. Hier erhob sich das Kaufhaus als ein ansehnliches Gebäude, das auf dem in der Regel regelmäßig viereckigen Platze von beherrschender Wirkung gewesen sein mußte, wenn es uns auch heute nicht mehr möglich

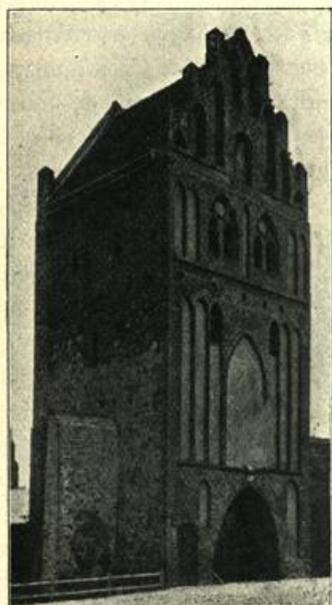


Abb. 38. Prenzlauer Tor in Templin.

Nach Aufnahme von Hofphotograph
f. Alb. Schwarz. Berlin NW. 87.

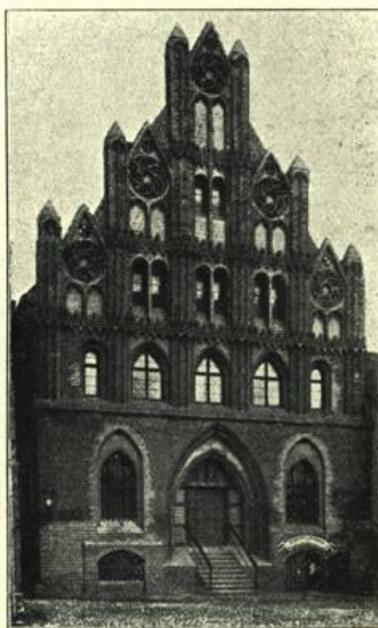


Abb. 39. Rathaus in Königsberg, N.-M.
Ostgiebel.

Nach Aufnahme von Hofphotograph
f. Alb. Schwarz. Berlin NW. 87.

ist, sie auch nur einigermaßen abzuschätzen; denn weder sind von den bürgerlichen Fachwerkbauten aus dem 13. und 14. Jahrhundert noch wesentliche Reste erhalten, noch lassen die wenigen in dieser Zeit erstandenen Rathäuser ihre ursprüngliche Gestalt erkennen. Das älteste Denkmal scheint das Berliner Rathaus gewesen zu sein, dessen allein erhaltener, jetzt im Parke von Babelsberg stehender Rest nur die offene Gerichtslaube, nicht mehr den Hauptbau darstellt. In Königsberg in der Neumark läßt aber das wohl im 14. Jahrhundert begonnene Rathaus erschließen, daß das gesamte Untergeschoß überwölbt war, auf dem sich ein weiterer Verwaltungsstock erhob. Die Giebelseiten dieses Rathauses (Abb. 39), das zugleich die Entwicklung der maßvollen älteren Ost- in die westliche Prunkfassade des 15. Jahrhunderts erkennen läßt, sind besonders reich geschmückt,

was wohl nicht allein eine Folge seiner freistehenden Lage, sondern eine aus der Giebelstellung der Bürgerhäuser herzuleitende künstlerische Überlieferung ist (Abb. 40).

Nicht immer ist der Marktplatz von regelmäßiger Gestalt. In Perleberg, wo er auf dem westlichen Ende rundlich abschließt, ist offenbar nur das nordöstliche Ende eine Schöpfung der ersten deutschen Bürger, während eine vorhandene ältere Siedlung in ihm aufging. Eine andere, für die bauliche Erscheinung unserer Kolonialstädte wichtige Erscheinung war die verhältnismäßig breite Anlage der Straßen. Borrmann¹⁾ hebt



Abb. 40. Eingang zum Altstädter Rathaus in Brandenburg a. d. H.
Nach Aufnahme von Hofphotograph S. Alb. Schwarz.
Berlin NW. 87.

dies als eine Besonderheit des alten Berlin hervor. Das trifft im allgemeinen aber bei all unseren Städten in Brandenburg zu mit der Einschränkung, daß die Straßenbreite sich nach der Peripherie zu verengert, vielleicht eine Folge der Befestigungsgrundsätze, vielleicht aber auch eine Eigenmächtigkeit der Hausbesitzer, die, ohne Widerstand zu finden, ihre Säune weit in die Straße rückten. Jedenfalls haben die Städte infolge dieser weiträumigen Anlage, die sie vorteilhaft von den westdeutschen Altstädten unterscheidet, einen für die weitere künstlerische Entwicklung recht günstigen Vorzug. Es zeigte sich dies besonders, als später die Hohenzollern künstlerischen Grundsätzen im Städtebau die Bahn brachen.

Nur recht geringe Reste aus der ersten Zeit der Stadtanlagen sind in vereinzelt Bürgerhäusern, wenn auch vielfach verstümmelt und verbaut, erhalten. Doch ist es sicher, daß schon in den ersten Jahrzehnten der Stadtgründung sich steinerne Häuser in der Nähe des Marktplatzes erhoben und einen architektonischen Anschluß nach dort

suchten. Der Name einer Berliner Familie „de domo lapidea“ deutet an, daß hier diese massive Bauart noch zu den Ausnahmen zählte wie in Brandenburg a. d. H., wo das Wohnhaus des Bürgers Ghiso ut dem Steenhuse von 1342 vielleicht in dem sogenannten Ordomanzhause noch nachweisbar ist (Abb. 41). Das später gotisch umgebaute Haus enthält noch Reste aus dem 13. Jahrhundert. Älter als dieses ist ein von Eichholz²⁾ in Neustadt Brandenburg entdecktes Patrizierhaus, das noch völlig in romanischen Anfängen steht und als das hervorragendste Werk bürgerlichen Wohnbaues in der

¹⁾ Borrmann, Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Berlin.

²⁾ Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg und Jahresberichte des Historischen Vereins zu Brandenburg a. H. 1913.

Provinz gelten darf, das auch durch die merkwürdigen Kratzputzbilder ein bedeutsames Denkmal ist (Abb. 42 u. 43). Auch das in Berlin leider jetzt verschwundene Haus der Familie Blankenfelde entstammte den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts. Ziehen wir noch einige Reste in Berlin (Heiligegeiststraße 15), Spandau und Frankfurt zu Rate, dann können wir uns ein freilich immerhin noch dürftiges Bild von der künstlerischen Erscheinung des ältesten märkischen Massivbaues machen. Dabei überrascht nicht nur die strenge architektonische Form der einzelnen Bauglieder, sondern auch die Gesamtanlage, die sich weniger, als man erwarten sollte, an das niederdeutsche Bauernhaus als an eine ältere germanische Hallenform anschließt, die aus langobardischen Gesetzen literarisch, an der Königspfalz in Goslar und dem Landgrafenhause auf der Wartburg auch durch Beispiele bezeugt ist. Daraus wird man natürlich nur folgern können, daß sich unter den Patriziern Elemente befanden, die aus höheren Schichten kamen und dement-

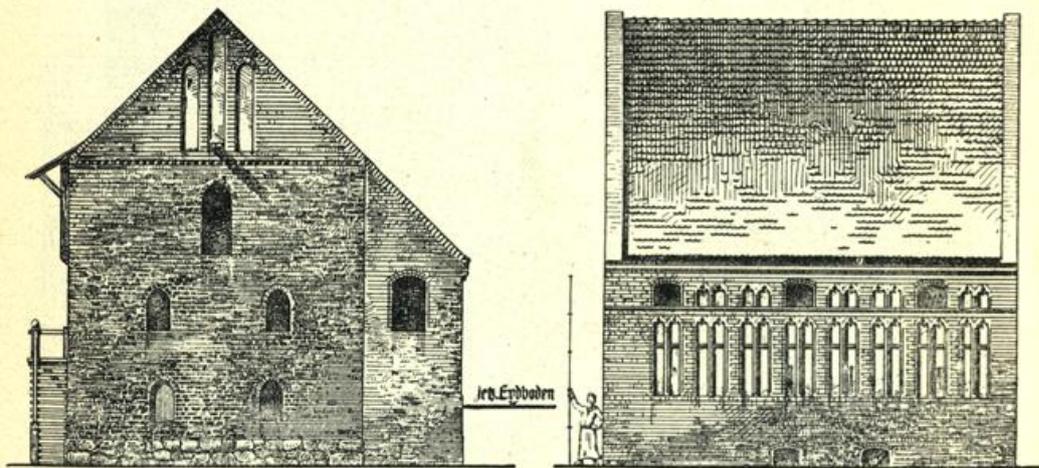
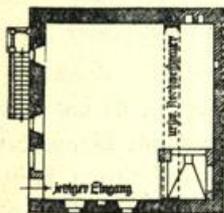


Abb. 41. Haus des Ghiso in Brandenburg a. d. H.
Aus „Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg.“



sprechend höhere Bauanforderungen stellten. Der größere Teil der Bürger begnügte sich mit Fachwerkhäusern, von denen die ältesten frühestens aus dem 15. Jahrhundert stammen. Es wird schwer festzustellen sein, ob schon die älteren Fachwerkhäuser eine besondere Ausbildung hatten, nahe genug liegt es; denn der Typus mit dem steilen vorkragenden Geschossen des Giebelhauses, den wir im 15. Jahrhundert als ein Ergebnis festumgrenzten Gewerbes sehen, der wird auf einer Überlieferung beruhen und dem niederdeutschen Bauernhause nicht fernstehen. Das ehemalige mächtige Treppenhaus, das nicht selten durch zwei Stockwerke reichte, erinnert an die niedersächsische Diele; die treffliche Zimmerarbeit bezeugt eine hoch entwickelte Technik. Sie zeigt auch in der stilistischen Gleichheit der einzelnen landschaftlichen Gebiete, daß wir es nicht mit Resten ehemaliger Bauernkunst, sondern mit einem Berufsgewerbe zu tun haben.

Die Kennzeichen der bürgerlichen Kunst sind die engen Beziehungen zu dem Ge-

werbe; es ist die einzige Betriebsform, die eine umfangreichere Betätigung zuläßt. Freilich öffnet sie auch anderen Einflüssen den Zugang, die teils durch zugewanderte Handwerker, teils auch durch die ins Land geführten Gegenstände einen nicht unbedeutenden Einfluß ausübten. Mindestens wird man in den Kunstgegenständen einen solchen annehmen müssen, die in den Kirchen sich ansammelten. Auch hier war der Westen in vielen Fällen der Ausgang, vorzugsweise in den kostbaren Edelmetallgeräten, Kelchen, Patenen, Ciborien, Büchern und Pergamenten. Im Erzguß machte man sich im Norden dagegen bald selbständig, zumeist bei den Kirchenglocken, deren älteste leider nicht auf ihren Ursprung festzustellen ist, dann aber und mit starker niederdeutscher Betonung bei den bronzenen Taufbecken (Abb. 44). Ursprünglich wohl von Sachsen aus eingeführt, zogen mit den Geräten auch Bronzegießer in die Mark, die in der Regel ihr Gewerbe im Wanderbetriebe und nur vorübergehend an einem Orte ausübten; doch

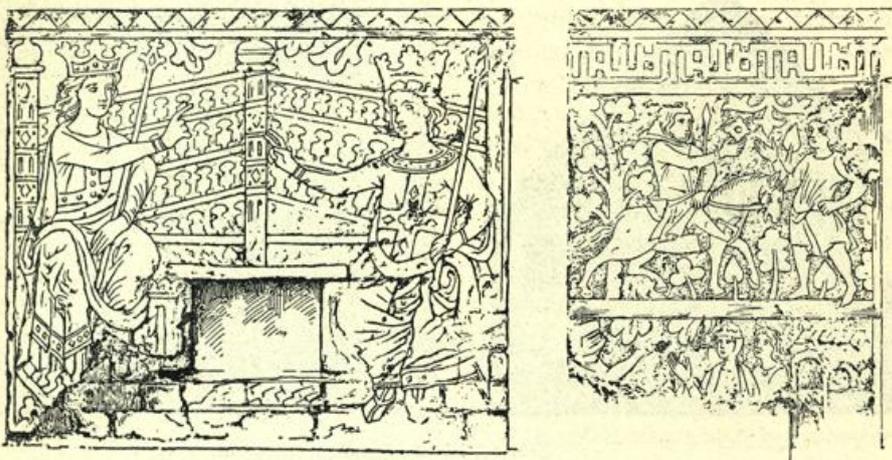


Abb. 42 u. 43. Kraatzputzgemälde aus Brandenburg a. d. H.
Aus „Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg“.

scheinen sich einzelne, wie Meister Arnold in Frankfurt, bald ansässig gemacht und auch den Glockenguß übernommen zu haben. Alle diese Werke stehen noch im Banne der romanischen Kunst, wenn auch die starre und phantastische Symbolik der älteren Stein- taufen hier aufgegeben wurde zugunsten einer stilistisch befangenen kirchlichen Figuren- plastik, die mit der Zeit immer typischer, aber auch unfreier wurde und schließlich bei der technisch geschickten, künstlerisch recht dürftigen Handwerksarbeit anlangte. Aber den Anfängen dieser Gießkunst lagert noch tiefes Dunkel. Es ist nur sicher, daß sie mit der norddeutschen Steinplastik, die in der Mark durch verhältnismäßig einfache Werke vertreten ist, nichts gemein hat, sondern auf eigenen Wurzeln steht. Wenn diese vereinzelt auch süd- und westdeutsche Einflüsse zeigt, die besonders an dem Ornament, bis- weilen aber bei der an den plastischen Schmuck des Bamberger Domes erinnernden Figurenplastik zum Vorschein kommen, so haben sie sich im 15. Jahrhundert völlig freigemacht und den Anschluß an den niederdeutschen Naturalismus gefunden.

Und in der Tat sind niederdeutsche Handelsstädte nicht unwesentlich an der Einfuhr solcher Granittausen beiligt gewesen. Da wir nur geringe Anhaltspunkte für eine eigene Gussindustrie haben, so dürfen wir uns hier nur kurz fassen und auf die Städte weisen, von denen aus nachweisbar die Gießer gekommen sind. Wir haben hier Braunschweig, Erfurt, Magdeburg und Helmstedt, vielleicht auch Kampen vertreten; anzunehmen ist jedoch, daß auch die Ostsee-Handelsstädte — Lübeck in erster Reihe — beteiligt sind. Der Meister Arnold, der 1376 die schöne Bronzetaufe in der Frankfurter Oberkirche und vielleicht auch den dort befindlichen großen siebenarmigen Leuchter gegossen hat, ist,



Abb. 44. Taufe aus St. Godehard in Brandenburg a. d. H.

Nach „Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg“.



Abb. 45. Bischof Wöpelitz in Wilsnack.

Nach Aufnahme von Hofphotograph
f. Alb. Schwarz, Berlin NW. 87.

wenn er auch längere Zeit in Brandenburg gelebt haben sollte, nach Ausweis seiner Kunst wohl von der Ostsee gekommen.

Die Steinbildhauerei konnte sich schon mangels eines geeigneten Steines nicht ausbilden. Was aus älterer Zeit erhalten ist, stammt aus fremden Werkstätten. So die erwähnten Brandenburger Kapitäle (S. 127), ein mit Tierdarstellungen geschmücktes Kapitäl vom Kreuzgang des Brandenburger Domes, die Darstellungen am Kämpfergesims des dortigen Westportales, dann ferner die Statue des Bischofs Wöpelitz von Havelberg aus übermaltem Sandstein (Abb. 45) und das Denkmal desselben Bischofs in Havelberg aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts und vor allem die späteren figurenreichen Chorschranken und mehrere Steinkandelaber in Havelberg (Abb. 46),

sind sicher Magdeburgischen Ursprungs, während der Schöpfer der halb launigen, halb ernstern Darstellungen an dem Kapitäl der Berliner Gerichtslaube schon nach der naturalistischen derben Arbeit, mehr noch aus inneren Gründen in Berlin ansässig gewesen sein kann (Abb. 47). Als Schöpfer der oft recht schönen Grabplatten mit der Darstellung des Verstorbenen, die allerdings einer jüngeren Zeit angehören, kommen auswärtige Künstler um so mehr in Betracht, als diese ganze Kunstrichtung mehr in der höfischen Entwicklung liegt, und weil hier ein, von den sächsischen Berggebieten ausgehende Industrie nachweisbar ist. Nur die Tonplastik, die einen längeren Transport nicht verträgt, dürfte von einheimischen Künstlern oder von solchen, die sich hier festhaft gemacht haben, herkommen. In ihnen kommt daher der niederdeutsche Humor ganz ungeschwächt zur Geltung; die Schmiegsamkeit des Tonés gestattet selbst den nüchternen märkischen Plastikern eine ganz überraschende Lebendigkeit der Darstellung. Dazu kommt noch, daß mit dieser Tonplastik auch die Architektur in enger Verbindung blieb; man



Abb. 46. Schranken am Chor des Havelberger Doms.

Nach Aufnahme von Hofphotograph F. Alb. Schwarz, Berlin NW. 87.

kann sie daher wohl die erste Stufe einer profanen Kunst nennen. Am Portal und an den Pfeilern der Pfarrkirche in Eberswalde (Abb. 5—7) steht diese Kunst noch in der Strenge der kirchlichen Auffassung, die hier in der Darstellung der klugen und der törichten Jungfrauen freilich gebunden war, die indessen in den Tierfabeln am Dom zu Brandenburg eine naive Sicherheit und Technik und eine Vielgestaltigkeit der Erfindung und dabei auch schlichte Ursprünglichkeit zeigt, daß sie zu den wertvollsten Bildhauerwerken der Mark zu rechnen ist (Abb. 48).

Freilich hat diese Technik, die schon ihrer ganzen Natur nach an verhältnismäßig kleine Darstellungen gebunden ist — man findet unter den vielen Grabplatten des 14. und 15. Jahrhunderts nur eine einzige bedeutende aus gebranntem Ton! — auch zu einer industriellen Gehaltlosigkeit geführt, die bei den Figuren am Siechenhausportal in Neu-Ruppin noch zu ertragen ist, die aber bei den vielen ornamentalen Wiederholungen recht trocken und starr werden kann wie an St. Katharinen zu Brandenburg, wo die Trockenheit des vielgliedrigen Skulpturenwerkes nur gemildert wird durch den üppigen Architekturgedanken, der die Leblosigkeit im einzelnen wieder aufhebt durch den Reichtum der Details.

Dagegen aber haben wir in den Altären noch einen Zweig der Plastik, der sowohl in die vorhohenzollerische Zeit zurückgeht, als auch den Weg zu einer märkischen Provinzialkunst eingeschlagen hat. Und zwar aus guten Gründen. Denn diese Plastik, von einem Jahrhunderte hindurch gefühlten lebhaften Bedürfnisse getragen, war eine künstlerische Tätigkeit, die sich innerhalb der städtischen Gewerbe gut entwickeln konnte. Spätere Bronzetaufen sind wahrscheinlich schon dem einheimischen Kunsthandwerke zuzu-



Abb. 47. Fries von der Berliner Gerichtslaube.
Aus den „Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins“.

weisen (Abb. 49). Freilich gehört sie nach den erhaltenen Denkmälern erst dem 15. Jahrhundert an. Dagegen reichen die Reste einzelner hölzerner Kreuzigungsdarstellungen im Dom zu Brandenburg noch in die romanische Zeit zurück, während die gotischen Sakramentshäuschen, zumeist tüchtige Steinmetzarbeiten, erst Ende des 14. Jahrhunderts (Brandenburger Dom) einsetzen und wohl kaum als einheimische Arbeiten aufzufassen sind.

Es unterliegt wohl kaum einem Zweifel, daß diese Zeit der Plastik im allge-

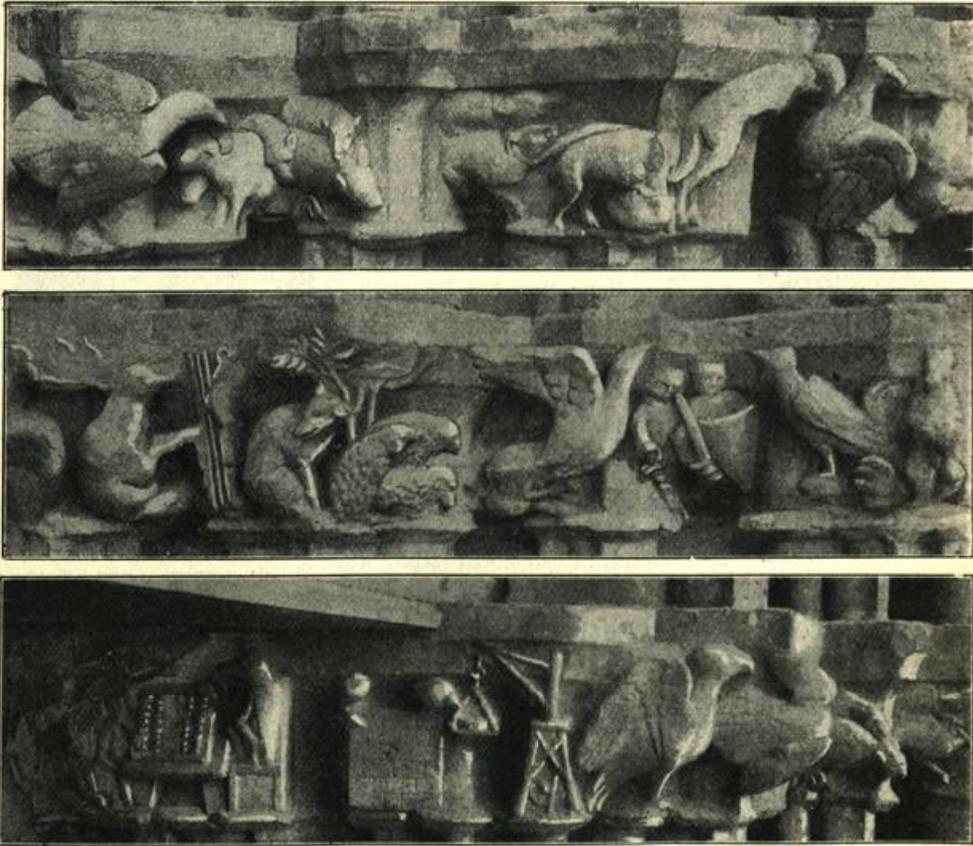


Abb. 48. Fuchspredigt am Dom zu Brandenburg a. d. H.
Aus „Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg“.

meinen nicht günstig war. Woran lag das, wenn sie doch zu gleicher Zeit in Westen und Süden Deutschlands außerordentlich blühte? Die Ursachen sind wohl darin zu suchen, daß man in der Gestaltung der Kirchen des 13. und 14. Jahrhunderts die kultische Bedeutung der Plastik nicht erkannt hatte, sondern die Malerei bevorzugte. Besaßen doch, nach den erhaltenen Denkmälern zu urteilen, selbst die bescheidensten Dorfkirchen farbige Schilderungen aus der Bibel an ihren Wänden! Zunächst pflegten wohl die Klöster (Lehnin, Chorin, Berlin) diesen Kunstzweig, der aber bald in die städtischen Pfarrkirchen drang (Dom zu Brandenburg, St. Nikolai



Abb. 49. Taufe in St. Katharinen in Brandenburg a. H. Nach Aufnahme von Hofphotograph f. U. Schwarz. Berlin NW. 87.

zu Jüterbog, Pfarrkirchen zu Eberswalde, Wilsnack, Perleberg, Königsberg u. a.) und schließlich auch die Dorfkirchen in seinen Bereich zog (Riedebeck, Tempelhof, Mahlow, Niederwerbig, Preußnitz, Dahlem). In der Dahlemer Kirche sind besonders wertvolle, aus dem 14. Jahrhundert stammende Temperamaleien entdeckt worden.¹⁾ Hier überwiegt die Richtung auf das Natürliche, Ungezwungene und Genrehafte, im Gegensatz zu den kirchlichen Kloster- und Kathedralgemälden, bei denen die rhythmische Komposition und die Abhängigkeit der Darstellung von der Architektur das Weiterleben klerikaler Kunstauffassung bezeugen.

Obwohl die umfangreicheren Glasgemälde aus älterer Zeit nur unter dem Schutze der Bischöfe entstanden sein können — so in Brandenburg (Dominikanerkirche, St. Jakob, Dom), in Havelberg (Abb. 50), Zinna und Jüterbog —, so ist diese

Kunst doch schon sehr früh auf das Land gedrungen. Besitzt doch eine kleine Dorfkirche der Prignitz (Kuhsdorf) einen der ältesten Reste märkischer Glasgemälde überhaupt, dem Ende des 13. Jahrhunderts zuzuweisenden romanischen Bildfenster des Konrad von Quitow und seiner Gattin Margarethe. Es ist noch in der alten Technik angefertigt, in der die farbigen Glasstücke und ihre Bleifassung die Zeichnung ergaben und einige Schwarzlotlinien die



Abb. 50. Glasfenster im Havelberger Dom.

Nach Aufnahme von Hofphotograph f. Alb. Schwarz. Berlin NW. 87.

¹⁾ Georg Voss, Die Wandgemälde der Kirche zu Dahlem bei Berlin. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen. Berlin 1894, Heft 4. — Bluth, Monatshefte der Gesellschaft für Heimatkunde der Provinz Brandenburg III, 1894/95, S. 281.

Modellierung vollenden. Im 16. Jahrhundert war die Sitte, zum Andenken persönlicher Art kleine Glasgemälde für die Kirchen zu stiften, so allgemein, daß wir noch heute viele Erzeugnisse, die freilich selten über 20 cm hinausgehen, in unseren Kirchen finden (Helle).

Die Kunst unter den Hohenzollern.

Das Ausleben der Gotik.

(Von Burggraf Friedrich VI. bis zum Tode Joachims I. 1439.)

Das Auflösen der Landeshoheit im 14. Jahrhundert hatte die unter den Askaniern so kräftig einsetzenden fürstlichen Kunstbestrebungen auf recht bescheidene Leistungen kleiner Dynasten eingeschränkt. Das belebende Beispiel großer Machthaber, die persönlich Künstler und Gewerbetreibende aus ganz Deutschland herbeizogen, fehlte; die hohe Geistlichkeit, die in den Bischofsstädten es den prunkliebenden Markgrafen und den reichen Stadtpatriziern nachzumachen verstanden, hatte andere Sorgen, als neue Kathedralen und stattliche Paläste aufzuführen. Nur in Wittstock erstand eine hervorragende, 1305 bis 1309 gebaute Burg, in der noch Ende des Jahrhunderts die Bischöfe eine prächtige Kapelle hinzufügten; was aber im 15. und 16. Jahrhundert erbaut wurde — das Fürstenhaus und die Abtei in Zinna, das sogenannte Königshaus in Lehnin — das stand schon im Banne städtischer Baupflege. Nur in den reichen Sakramentshäuschen, die unter dem Einflusse eines wirtschaftlich behäbigen Episkopats im 15. Jahrhundert nach dem Beispiel von Brandenburg in Jüterbog, Fürstenwalde, Frankfurt a. O. entstanden, wallte noch einmal die kirchliche Überlieferung ungeschwächt auf; aber diese lebensvolle steinerne Gotik ist, wie das von Meister Michel 1507 in Jüterbog aufgestellte Sakramentshäuschen von auswärtigen Künstlern geschaffen und wahrscheinlich auch fertig in das Land gebracht.

Die kleinen Dynastenhäuser hatten wohl die Mittel, nicht aber den Ehrgeiz, künstlerisch führend zu werden. Zwar zeigt das alte, im Anfange des 13. Jahrhunderts erbaute und im 15. und 16. Jahrhundert von den Bibersteinern fortgesetzte Schloß Sorau, daß diese Dynasten die markgräflichen Überlieferungen weiter zu pflegen suchten; indessen beweist gerade dieser Bau, daß eine provinzielle Kunst, abseits vom Wege der großen Entwicklung, zur Erstarrung führen mußte. Die Absicht, aus vier aneinandergebauten Flügeln einen inneren Schloßhof mit Anlehnung an süddeutsche Vorbilder in der Mark künstlerisch zur Geltung zu bringen, mißlang, weil der Schwerpunkt dieser Bauart, der innere, von mehrstöckigen Arkaden umzogene Hof, an dem kleinen Maßstabe scheiterte. Auf diese Weise sind die schweren Arkaden nicht der Schmuck eines offenen Hofes geworden, sondern sie verstärken nur den Eindruck des engen Lichtschachtes, indem sie die hellen Wände in dunkle Schatten auflösten. Für die Entwicklung dynastischer Kunst ist dieses älteste erhaltene Schloß ohne Folgen geblieben. Erst mit dem sieghaften Vordringen der Renaissance gewann diese örtliche Dynastenkunst später eine größere Bedeutung, aber mit starker Anlehnung an sächsische und kurfürstlich brandenburgische, vorwiegend von Berlin aus beeinflusste Vorbilder.



Abb. 51. Kapitelsaal der Klosterkirche in Berlin.
Von Magister Bernhard.

darf, der Grabstein des Ritters Kraft von Leutersheim und die Votivtafel Johannis von Hohenlohe in der Klosterkirche sind wahrscheinlich in Franken entstanden. Des Fürsten Aufenthalt in Brandenburg war zu beschränkt und mit anderen Sorgen belastet, als daß er sein Augenmerk auf die künstlerische Entwicklung richten konnte, obwohl er dafür ein großes Interesse hatte. Auch sein Sohn, Friedrich II., der ihn bereits seit 1426 ständig vertrat, war wenig in der Lage, die Überlieferungen der Markgrafenzeit aufzunehmen. Ein baugeschichtliches Ereignis war es wohl, daß er in Cöln ein umfangreiches Schloß aufführen ließ und damit eine ständige Residenz erwarb, aber von ihr sind doch zu wenige Mauerzüge erhalten, als daß man über ihre künstlerische Einwirkung auf die Märker ein Urteil gewinnen könnte. Vielleicht, daß durch diesen Bau auch der alte Berliner (eigentlich Cöllnische) Dom, dessen Anfänge als Klosterkirche der Dominikaner wohl im 13. Jahrhundert zu suchen sind, architektonisch beeinflusst worden ist. Wenigstens hat diese ansehnliche Hallenkirche, die im 17. Jahrhundert verschwunden ist, als Hofkirche lange Zeit gedient. Es ist also der Schluß nicht allzu kühn, daß das Bauwerk, das vom 16. Jahrhundert an die Hohenzollerische Fürstengruft aufnahm, schon bei dem Schloßbau berücksichtigt wurde.

Mit größerer Sicherheit ist die Baubewegung der ersten Hohenzollernzeit an der Nikolaikirche in Berlin zu verfolgen, von der nur der Chor und der granitene untere Teil des Turmes alt sind, während das dreischiffige Langhaus mit seinen

Es waren also nur bescheidene Kunstregungen, die der erste Hohenzollernfürst in Brandenburg vorfand. Er kam aus Franken, wo bereits die Renaissance ganz bedeutende Leistungen geschaffen hatte, wo das Kunsthandwerk Nürnbergs alle anderen Städte zu überflügeln begann. Die einzigen Werke, die man mit Sicherheit dem Kurfürsten Friedrich zuschreiben



Abb. 52. Schwedter Tor in Königsberg
(N.M.).

Nach Aufnahme von Hofphotograph J. A. Schwarz.
Berlin NW. 87.

Kapellen unter Friedrich II. erbaut worden ist. Sein Küchenmeister Ulrich Zeuschel errichtete 1452 die schöne Marienkapelle an der Südseite des Turmes. Sie ist gotisch, aber doch bereits mit einem starken weltlichen Einschlage, der auf die städtische Baupflege zurückzuführen sein dürfte. Die klare und rhythmische Wirkung der inneren Nikolaikirche steht noch im Zusammenhange mit der straffen konstruktiven Richtung, die wir in den städtischen Pfarrkirchen kennen gelernt haben; die Zeuschelsche Kapelle dagegen ist freier, reicher und trotz aller konstruktiven Strassheit lebendiger. Zwei Jahrzehnte später erstand in Berlin 1571 der zweigeschossige gotische Hallenbau an der Nordseite der Klosterkirche, der nach der noch erhaltenen Bauinschrift von Magister Bernhard erbaut worden ist. In schlichten, aber recht schönen Verhältnissen schließt sich dieses Sterngewölbe der uns bekannten kirchlichen Raumkunst an. Man erkennt, daß die einheimische Überlieferung noch nicht von fremden Einflüssen gekreuzt ist (Abb. 51).

Es ist im allgemeinen eine etwas dürftige Zeit; nicht etwa, weil die künstlerische Kraft ermattet war, sondern weil sie große Aufgaben nicht mehr stellte. Die auf Jahrhunderte hinaus erbauten Kirchen waren vorhanden oder so weit vorgeschritten, daß die Baukunst nur in den Einwölbungen, mehr noch in dem Anbau von Kapellen dankenswerte Aufgaben fand. Die Städte hatten sich mit Ringmauern umgürtet, hatten auch im 14. Jahrhundert umfangreiche Torbauten errichtet; was im folgenden Jahrhundert erstand, war ein matter Nachklang der älteren kräftigen bürgerlichen Gotik, der die Flügel von vornherein durch das Aufkommen der großen Geschütze und der ihnen angepaßten neueren Befestigungsart beschnitten waren. Von der älteren Art, die noch den festen energischen Torturm mit einem mittleren breiten Durchgang kennt, sind das Schwedter (Abb. 52) und Börnicker Tor in Königsberg und das Ruppiner Tor in Gransee vielleicht noch in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erbaut. In seinen schlanken Spitzbogenblenden weist das letztere schon als Vorläufer auf die folgende Zeit hin, aus der das Mühlsdorfer Tor in Brandenburg a. H. (Abb. 53) ein technisch wie künstlerisch gleich vollendetes Werk ist, das nach der Bauinschrift 1411 von dem Stettiner Nikolaus Kraft er-

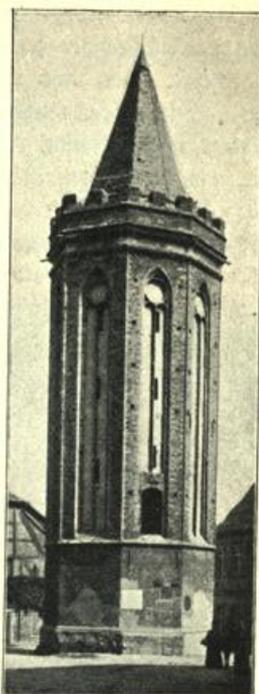


Abb. 53. Mühlsdorfer Tor in Brandenburg a. d. H. Nach Aufnahme von Hofphotograph f. Alb. Schwarz. Berlin NW. 87.

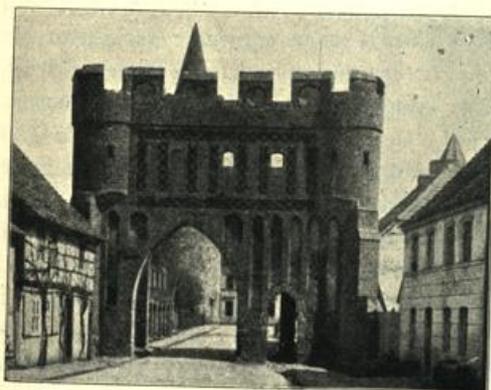


Abb. 54. Dammtor in Jüterbog. Nach Aufnahme von Hofphotograph f. Alb. Schwarz. Berlin NW. 87.

festigungsart beschnitten waren. Von der älteren Art, die noch den festen energischen Torturm mit einem mittleren breiten Durchgang kennt, sind das Schwedter (Abb. 52) und Börnicker Tor in Königsberg und das Ruppiner Tor in Gransee vielleicht noch in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erbaut. In seinen schlanken Spitzbogenblenden weist das letztere schon als Vorläufer auf die folgende Zeit hin, aus der das Mühlsdorfer Tor in Brandenburg a. H. (Abb. 53) ein technisch wie künstlerisch gleich vollendetes Werk ist, das nach der Bauinschrift 1411 von dem Stettiner Nikolaus Kraft er-

richtet wurde. Späterhin ging man zur Anlage breiter und niedriger Tore über, die aber den behäbigen Reichtum der Bürger mehr zum Ausdruck brachten als die älteren Hochtore. Das Danmtor in Jüterbog (Abb. 54) ist ein ausgezeichnetes Beispiel, wenn es auch hinter den reicheren des Nordens, beispielsweise Wismars und Neubrandenburgs, erheblich zurückbleibt. Bei ihm kreuzen sich brandenburgische und sächsische Einflüsse; jene in der leichten Backsteinornamentierung, diese in dem Grundriß. Da urkundlich der Erzbischof Ernst von Magdeburg um 1480 den Bau dieser Tore veranlaßt hatte, so überrascht eine solche Beeinflussung nicht weiter; aber sie weist wieder — ähnlich wie der Bronzezug — darauf hin, wie stark noch im 15. Jahrhundert der machtvolle Einfluß Sachsens sich zur Geltung zu bringen wußte. Ein in seiner Art ganz eigenartiges Bauwerk, das der Mitte des 15. Jahrhunderts zuzusprechen sein dürfte, ist der Mittel-
 turm in Prenzlau (Abb. 55). So reich es in seiner äußeren Form ist, so wenig hat der unbekannte Erbauer die Wege der sachlichen Gestaltung verlassen. Hier ist jede Form ein Ergebnis kühler Überlegung, das Ganze jedoch so rein persönlich und wohlklingend, daß man diesen Turm getrost als eines der besten Werke bürgerlicher Wehrarchitektur der Zeit nennen darf.



Abb. 55. Mittelorturm in Prenzlau.
 Nach Aufnahme von Hofphotograph
 f. Alb. Schwarzg. Berlin NW. 87.

Im ganzen ist das 15. Jahrhundert eine Zeit ruhiger Entwicklung, die nicht von außen durch Eindringen anderer Gestaltungsgrundsätze gestört wurde. Ja, die stürmische Art der Gotik, die bei den Bauwerken des vorangehenden Jahrhunderts zwar in einem rhythmischeren Wohlklang, aber auch oft mit einer gar zu emstigen Sucht auf die äußere Wirkung strebte, ist offenbar durch den Mangel innerer Kräfte in eine ruhigere Bahn gedrängt. Es fehlte neben den großen Aufgaben auch ein technisches Vorwärtsgen, weil wir es hier in den meisten Fällen mit dem stillen Weiterwachsen aller Formen zu tun haben, in die weder eine stürmische religiöse Wärme eingriff, noch auch eine technische Umwandlung. Es ist darum nicht immer leicht, die einzelnen Daten an dem Werke selbst zu erkennen. Vollends versagt hier — falls nicht eine Jahreszahl eine deutliche Spur weist — das Wissen bei den Kleinkunstwerken, die sich in den Kirchen ansammelten. Nur der große Zug der Ermüdung, der in der langen Jahrhundertsentwicklung von der Mitte des 14. bis Ende des 15. Jahrhunderts nicht zu übersehen ist, kündigt das alte Gesetz vom Nachlassen der künstlerischen Kraft. Freilich läßt uns sein zweiter Teil, der in der Regel auf ein üppiges Überfließen der Formen drängt, wieder in Stich, da die eigenartige politische Lage der Mark eine solche Richtung auf enge Grenzen beschränkte. Weniger durch seine Kunst als durch die Tatsache, daß uns der Name des Baumeisters überliefert ist, kann hier noch der Turm der Berliner Marienkirche erwähnt werden, der 1418 von Michael von Görlich nach einem Einsturz wieder erbaut oder

wenigstens begonnen wurde. Denn 1460 finden wir hier Steffen von Borthede als Baumeister; noch dreißig Jahre später bewilligte der Bischof von Brandenburg einen Ablass, um den Schlußausbau des Turmes zu beenden.

Das wichtigste Ereignis war aber der Schloßbau Friedrichs II., den er nach dem verunglückten Aufstande von 1448 in Cölln, unweit des alten Domes, auführen ließ. Der Kurfürst selbst schrieb 1451 nach Vollendung des Baues: „Wir haben unserer Herrschaft und dem ganzen Lande zur Zierung, Ehren, Frommen und Nutzen ein neues Schloß mit mancherlei Kosten und Arbeit gebauet und mit Hülfe des Allmächtigen Gottes vollbracht.“ Nur ein Turm und die Ostseite der Erasmuskapelle ragen noch hart an der Spree auf, der letzte Rest dieses Schloßbaues, der sich zwar kaum über das Niveau der gleichzeitigen Backsteingotik erhoben haben wird, der aber als ständige Residenz des Fürsten nicht ganz unbedeutend gewesen sein kann. Wenigstens spricht die Erhebung der eben erwähnten Schloßkapelle 1469 in ein Domstift dafür, daß der Fürst mit dem Schloßbau auch eine große Kunstleistung verband. Wenn er freilich annahm, daß dieses Schloß gleich den bescheidenen Wohnsitzen seiner Ritterschaft — auch den Bedürfnissen eines Fürstenhauses dienen würde, denn hatte er sich, wie sich unter seinen Nachfolgern zeigen sollte, geirrt.

Wenn wir die vielen Stiftungen von Altären in Betracht ziehen, die gerade unter der Regierung des zweiten Hohenzollern von den märkischen Gewerken errichtet worden sind, dann muß auch für die Plastik jetzt eine bessere Zeit angebrochen sein als in dem vorangehenden Jahrhundert. Erst jetzt kam das Holz, dieser Hauptstoff unserer mittelalterlichen Bildnerei, zu seinem Recht. Auch in Italien vollzog sich ein Umschwung, bei dem sich die Plastik von den Fesseln der Antike frei machte und sich zu einem starken Naturalismus durchrang. Ihre Materialien waren indessen der Stein und das Erz, das wohl auch auf die Industrie der älteren norddeutschen Taufbecken nicht ohne Einfluß war. In der Mark gewann das Holz als nationaler Träger des Kunstgedankens aber erst Bedeutung, als sich in den Städten eine berufliche Organisation gebildet hatte. In dem Stoffe schufen die Bildschnitzer großartige Altarwerke, die für das Volk



Abb. 56. Altar in Frankfurt. Von Pistoricci.
Nach „Stille Winkel der Mark Brandenburg“. Vita-Verlag.
Berlin-Charlottenburg.

eine Quelle religiöser Erbauung und künstlerischer Anregung wurden. Leider wissen wir auch von diesen märkischen Meistern nur wenig; ihre Namen sind verschollen oder kommen erst verhältnismäßig spät an bescheidener Stelle zur Geltung. Der doppel-flügelige Altar in der St. Marienkirche zu Prenzlau deutet in seiner Inschrift „Anno dominy MCCCCC und XII. do wart gemaket desse taffele to lüb“ einen nord-deutschen Ursprung an, der vielfach — aber keineswegs immer — bei manchem der schönen dörflichen Altäre in Brandenburg anzunehmen ist.

Ein beachtenswertes Kunstdenkmal ist der große Altar in der Oberkirche zu Frankfurt, angeblich von dem Meister Pistoricci 1419 geschaffen, der sich inschriftlich bezeugt (Abb. 56). Wenn dieser als Verfertiger des Altars und nicht einzelner Bilder oder gar nur als Renovator gelten darf, dann würde er der erste Vertreter italienischer Kunst in Brandenburg sein, die erst nach einem Jahrhundert zahlreicher auftreten.



Abb. 57. Altar in Brandenburg a. d. H. Von Gerhard Weger.
Nach „Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg“.

Freilich verrät der Altar nichts Italienisches; er dürfte auch in Frankfurt selbst entstanden sein. Für eine solche Annahme sprechen wenigstens die örtlichen Beziehungen der dargestellten Heiligen zur Stadt: der heiligen Mutter Gottes, des heiligen Adalbert und der heiligen Hedwig, der Stifterin des Mutterklosters des ganzen Landes Lebus-Trebnitz. Das mit dem Altar verbundene Votivgemälde einer Himmelfahrt der Maria von 1517 gehört zu den schönsten seiner Art. Angesichts dieser, im einzelnen trotz realistischer Darstellung hochpoetischen Arbeit, der trefflichen Malerei und der kühnen, hoch in die Gewölbe aufsteigenden gotischen Ranken, Fialen und Krabben muß man der Bürgerschaft der Stadt ein großes künstlerisches Interesse nachrühmen, das übrigens auch in anderen Werken zum Ausdruck kommt.

Der Dom in Brandenburg a. H. ist besonders reich an schönen Altären, von denen einige durch Inschriften datiert sind. Sie stammen aus den Jahren 1465, 1476 und 1518. Alter dürfte eine bemalte Holzstatue in St. Gotthard ebenda sein, der letzte

Rest eines hervorragenden Werkes. Gerhard Weger schuf 1474 einen, durch reiche Schmuckformen ausgezeichneten Altar in der Brandenburger Katharinenkirche (Abb. 57). Ist er ein Brandenburger? Wir wissen es nicht, haben aber keinen Grund, ihn als Brandenburger abzulehnen, da in dieser Stadt ein reges Kunstleben herrschte. Daß er ein tüchtiger Künstler war, geht aus den erhaltenen Resten hervor, die heute leider aus dem Zusammenhang gerissen und an verschiedenen Stellen aufgebaut worden sind. Die Darstellung des Mittelbildes (die Seiten entstammen einem anderen gleichzeitigen Werke) ist realistisch, aber mit großem Geschick in den Raum hinein komponiert, wenn auch derb. Derselben Zeit gehören die Altäre in Klemzig bei Züllichau und in der St. Johanniskapelle in Königsberg an, deren Schöpfer gleichfalls unbekannt sind. Vorzüglich ist in seiner Art der in seinen wesentlichen Bestandteilen erhaltene Altar zu Zielenzig aus dem 15. Jahrhundert.

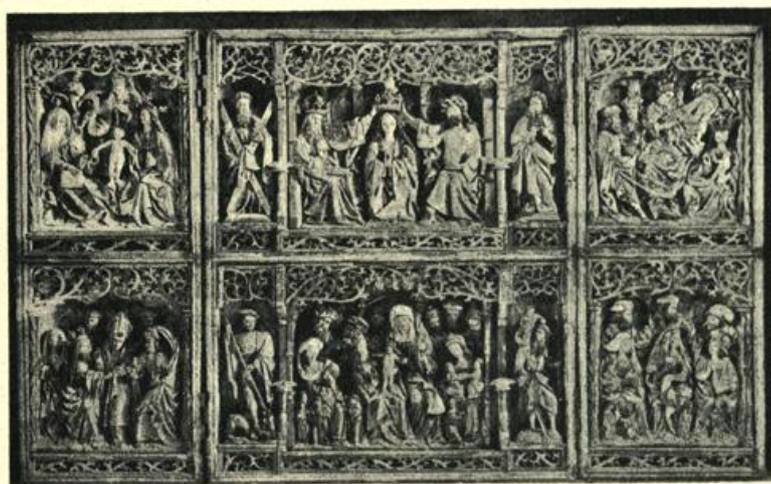


Abb. 58. Altar in Alt-Krüßow.
Nach „Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg“.

Eine, offenbar von der sächsischen Malerschule beeinflusste weitere Entwicklung zeigen die noch erhaltenen Teile des Strausberger Altars. Die Einzelheiten sind recht tüchtige Leistungen; aber auch nur diese, denn es flattert die Komposition unruhig auseinander, als ob der Künstler von verschiedenen Vorbildern abhängig gewesen wäre. Die Jungfrau, von der Strahlenglorie umgeben, steht auf der Mondichel, die der Künstler durch ein Menschenhaupt näher zu charakterisieren geglaubt hat, ein barocker Gedanke, der sich auch auf dem Altar in Wilsnack wiederholt findet. Engel mit Marterwerkzeugen umgeben sie, stehen jedoch nur in losem Zusammenhange mit der eigentlichen Darstellung. Dagegen erscheinen die Seitenflügel, die vielleicht von einer anderen Hand sind, weit sicherer und sind den besten Holzschnittarbeiten der Provinz zuzurechnen. Die geschickte Anordnung gibt auch den Altären in dem benachbarten Wilmersdorf, in Bertikow (Uckermark), in Schlalach bei Brück und Wartenberg bei Berlin eine große künstlerische Wirkung.

Der handwerkerliche Einschlag ist bei den meisten Altarwerken nicht zu leugnen,



Abb. 59. Aus dem Totentanz in der Marienkirche zu Berlin.
Nach „Vermischte Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins“.

obwohl in den weitaus meisten Fällen nicht eine Massenerzeugung, sondern Streben nach individueller Wirkung zu erkennen ist, das aber von den Holzschnitten und Malereien abhängig blieb. Es entspricht dieser Sachlage, daß an die Stelle flüssiger Rundung oft eine unbehelfliche Eckigkeit und eine breite Gruppierung treten, die gern zahlreiche Figuren in einen kleinen Raum zu zwängen sucht. Als ein Beispiel für diese Richtung sei der Flügelaltar aus Alt-Krüssow angeführt (Abb. 58). Der Mittelschrein bringt in dem oberen Teile die Krönung der Maria zur Darstellung, im unteren Jesus im Tempel. Beide sind von Heiligen umgeben, von denen sich St. Georg und St. Chrysostomus nicht gerade durch glückliche Verhältnisse auszeichnen. Besser sind die Bildwerke auf den Flügeln aus dem Leben der heiligen Anna und der heiligen Maria gelungen. Ähnlich sind die Altäre in Feldberg bei Fehrbellin und in Bernau, traditionell die Berliner aus der Geist-, Gertrauden-, Marien-, Kloster- und Nikolaiirche.

Diese ganze Holzplastik gehört dem 15. Jahrhundert an; sie konnte sich nur infolge der städtischen Kunstpflege entwickeln. Doch ist sie nicht bei dieser stehen geblieben, sondern hat später eine völlig andere Richtung eingeschlagen, die aber erst im Zusammenhange mit der höfischen Kunst zu betrachten sein wird. Eigentümlich ist es aber dennoch, daß wir von einer Vorepoche nichts wissen. Auch wenn man eine solche in den benachbarten Gebieten sucht, ist dieser Umstand dadurch noch keineswegs ausreichend erklärt.

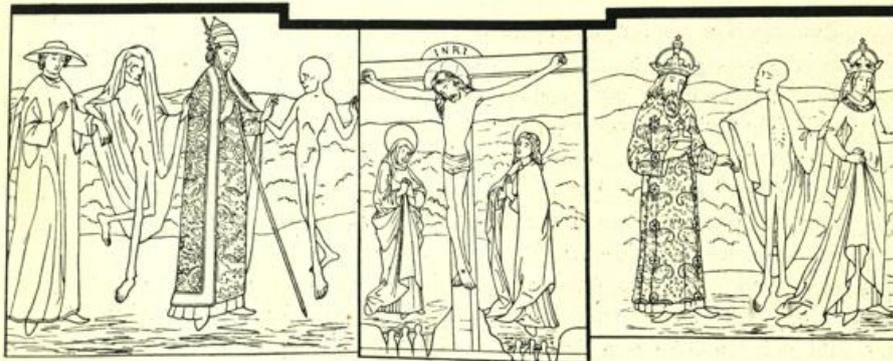


Abb. 60. Aus dem Totentanz in der Marienkirche zu Berlin.
Nach „Vermischte Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins“.

Man wird wohl nicht falsch deuten, wenn man in dieser ganzen Kunstrichtung noch ein Nachleben klösterlicher, aber völlig von dem Handwerk übernommener Anschauungen sieht. Ist es doch gerade die Kirche, die auf eine solche Kunstpflege drängte! Nicht nur in der Plastik, sondern auch in der Malerei. Nicht immer sind die Bilder mit besonderem Geschick entworfen, aber der tiefe Gehalt der christlichen Weltanschauung hat neben den überlieferten Darstellungen aus der christlichen Legende auch hier einen breiten Raum beansprucht. Das Weltgerichtsbild in St. Nikolai von etwa 1450, in dem Christus, als Weltenrichter auf dem Regenbogen stehend, das Mittelbild der drei Zonen einnimmt, ist als Fresko behandelt. Nur ein kleiner Teil ist auf uns gekommen, spricht von dem ernsten Sinn unserer Vorfahren wie auch der Totentanz in St. Marien (Abb. 59 u. 60).

Seine Abhängigkeit von niederdeutschen Vorbildern verrät die Sprache. Obwohl der einige Jahre früher in der Marienkirche zu Lübeck erstandene Totentanz dem Berliner Künstler nicht unbekannt gewesen sein kann, bei dem ebenfalls die Überlieferung stark hervortritt, so bekundet er doch in der feierlichen Großartigkeit der gesamten Komposition einen Ernst und eine Auffassung, die dieses Freskogemälde zu einem der ergreifendsten Denkmäler der älteren märkischen Kunst machen. Es wird vor 1470 entstanden sein und bedeckt in etwa 2 m Höhe einen Teil der westlichen und nördlichen inneren Turmwand. Leider hat die in den 60er Jahren stattgefundene Erneuerung des Kaseingemäldes der Verwitterung nicht völlig standgehalten; immerhin vermag es noch heute seine eindrucksvolle Wirkung auf den Beobachter auszuüben.

Wenn wir die vielen Stiftungen von Altären zugrunde legen, die gerade während der Regierung des zweiten Hohenzollern von den märkischen Gewerken errichtet worden sind, dann muß auch das Handwerk eine gute Zeit gehabt haben. Dem entsprechen auch die Denkmale, allen voran der eben erwähnte Totentanz in St. Marien, und der wohl aus Anlaß der Pest von 1451 entstanden ist. Aus dieser lebhaften Gewerbezeit stammt auch die Stiftung des schönen bronzenen Taufsteins in St. Marien und eines ähnlichen, aber bei dem Brande 1734 untergegangenen, in der Peterskirche. In diesen Jahren ist ferner das schöne Mönchsgestühl entstanden, das sich in dem Chöre der Franziskanerkirche befindet und ein schönes Erzeugnis des Berliner

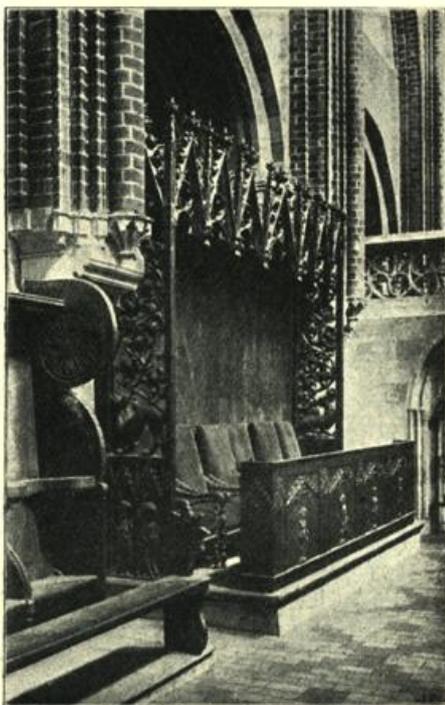


Abb. 61. Gestühl im Dom zu Havelberg.
Nach Aufnahme von Hosphotograph f. Alb. Schwarz.
Berlin NW. 87.

Kunsthandwerks ist, und ein reicheres in Havelberg (Abb. 61). Im übrigen aber störte nichts den ruhigen Gang der brandenburgischen Kunst, die nach dem Wegzuge des alternden Kurfürsten 1470, noch weniger aber unter seinem Nachfolger Albrecht Achill, der nur selten nach der Mark kam, der die Regierung in den Händen seines Sohnes Johann ließ und ihm nach seinem Tode 1486 als Kurfürst folgte. Wenn ihm auch persönlich die Mittel fehlten, die Kunst Brandenburgs zu beeinflussen, so kam unter seiner Regierung bei den reichen Stadtgeschlechtern, die vordem nur in politischen

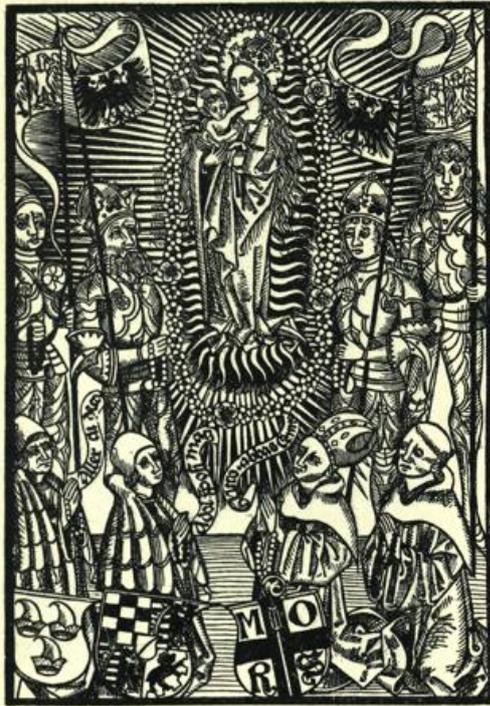


Abb. 62. Aus dem Marienpsalter von Lehnin.

Händeln ein Wirkungsfeld gefunden hatten, die Erkenntnis zum Durchbruch, daß sie auch künstlerisch ihren Einfluß zur Geltung bringen konnten. Ein Joachim Ryke war es, der 1488 auf seine Kosten das zwei Jahre vorher abgebrannte Berliner Rathaus wieder aufbaute. Manches Bürgerhaus erstand aus Stein in der nunmehrigen Residenz; selbst ein bürgerlicher Mäzen, der Apotheker Tempelhoff, wurde von Johann nach Berlin gezogen, der den Grund zu einer nicht unbedeutenden, später in die Nikolaikirche gelangten Gemäldesammlung legte.

Je schwerer es dem Kurfürsten Johann aus wirtschaftlichen Gründen wurde, große baukünstlerische Aufgaben in Angriff zu nehmen, desto mehr entfaltete sich ein lebhaftes künstlerisches Leben in den Kleingewerben. Schon 1483 war aus einer Berliner Offizin ein Druckwerk hervorgegangen, das sogenannte Pestregiment des kurfürstlichen Rates Schwestermüller, das die neue Erfindung auch künstlerisch zu gestalten suchte. Wahrscheinlich ging mit dieser neuen Kunst eine

regere Tätigkeit auch in anderen märkischen Städten einher, mindestens wird der früheste Frankfurter Druck von 1502 kaum ohne Vorgänger entstanden sein. Der 1493 in Lehnin geschaffene Marienpsalter (Abb. 62) mit seinen beinahe 500 zählenden Holzschnitten zeugt von den künstlerischen Hoffnungen, die sich an die Erfindung des Buchdrucks knüpften. Die Zeichnungen stehen noch ganz in der stilistischen Befangenheit der gotischen Tafelmalerei, sie überragen aber die gleichzeitigen Kleinmalereien an Frische der Erfindung und an seelischem Inhalt ganz bedeutend. Die nicht zu übersehende Starrheit der Ausführung wird gemildert durch die sichere und klare Kompo-

sition. Jedenfalls ist dieses Druckwerk ein ganz hervorragendes Denkmal der brandenburgischen Kunst.¹⁾

Es ist, wenn man die künstlerischen Taten des 15. Jahrhunderts überfieht, lediglich eine Zeit stiller Entwicklung, weder gestört durch größere politische Ereignisse, noch gefördert durch stärkere geistige Regungen. Aber unter dieser Ruhe zog doch schon eine frische Brise herauf, die im folgenden Jahrhundert sich frei entfalten konnte. Zunächst hatte freilich der Nachfolger Johans, der Kurfürst Joachim I., noch kein Verständnis für die neue Zeit in der Kunst, deren literarische Würdigung ihm dagegen nicht fremd war und nicht fremd bleiben konnte bei seinen engen Beziehungen zu den großen Humanisten seiner Zeit, zu Johann Trithem, zu Bischof Dietrich von Bülow von Lebus u. a. Eine schöpferische Initiative zu einer umfangreichen Kunstpflege lag ihm aber fern. Sein Leben war der Verwaltung seines Landes mehr gewidmet als der Kunst. Wenn es ihm an Gelegenheit für die Ausführung künstlerischer Arbeiten gebrach, dann wird man wohl auch den Mangel größerer Aufgaben dafür haftbar machen müssen, wie vielleicht auch das Fehlen geeigneter Künstler an seinem Hofe. Wenn man dagegen die engen Beziehungen seines Bruders, des Kardinals Albrecht von Mainz, zu Lukas Cranach dem Älteren im Auge behält, die schließlich in der Aufgabe gipfelten, ein, heute noch in Bayreuth²⁾ aufbewahrtes Porträt Joachims zu malen, wenn man weiter an die Herstellung des schönen Grabmals seines Vaters durch den älteren Peter Vischer denkt, dann wird man ihm Interesslosigkeit nicht absprechen. Freilich hatten diese Kunstleistungen keinen Einfluß auf den Joachimischen Kreis; nur in Havelberg, wo der kunstsinnige Bischof Johann von Wöpelitz bis 1501 lebte, da hat sich eine eigene Kunst herausgebildet, die allein bezeugt, daß bei genügenden Aufgaben es auch an Künstlern nicht fehlen konnte.

Die Aufstellung des Grabmales seines Vaters ist allein ein ehrendes Zeugnis für das künstlerische Verständnis des ersten Joachim, auch wenn der Hauptteil auf seinen Bruder Albrecht von Mainz fällt. Ursprünglich ließ der Kurfürst ein Bronzedenkmal setzen, das von keinem geringeren als dem hochberühmten Peter Vischer in Nürnberg geschaffen wurde. Erst später erstand auf Einwirken Albrechts der Plan, ein monumentaleres Denkmal zu schaffen, das Peter Vischer begann, das aber nach seinem Tode von seinem Sohne Johann 1530 vollendet wurde. Spricht nicht diese Tat allein für den Wunsch des Kurfürsten, wirklich große Kunst zu pflegen? Wenn freilich die Patrizierfamilien in Berlin und Frankfurt es unternahmen, hervorragende Epitaphien ihrer verstorbenen Familienmitglieder malen zu lassen, dann konnte der Fürst nicht zurückbleiben und gleichfalls die Kunst in den Dienst gedankenvoller Andacht zu stellen. Aus der Fülle dieser gemalten Gedächtnistafeln seien nur die Grablegung des Claus Grieben in der Nikolaikirche von 1510, die Grabtafel des in Berlin verstorbenen Großkomturs vom deutschen Ritterorden Clas von Bach in der Klosterkirche von 1521 genannt, die über den Durchschnitt gleichzeitiger Bilder weit hinausragen. Es mag ja sein, daß die unbekannteren Künstler nicht in der Mark saßen, der Zug der Zeit ist doch be-

¹⁾ Siehe Berliner Kalender 1905 und Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 1913, S. 124.

²⁾ Hohenzollern-Jahrbuch III, S. 255.

merkenswert, der eine solche künstlerische Weihe der Verstorbenen für notwendig hielt. Freilich liegt kein zwingender Grund vor, die märkische Urheberschaft abzulehnen. Haben wir doch selbst an Hofe Joachims I. schon besoldete Maler! Ein Italiener, Johann Battista, der zugleich in festen Beziehungen zu dem pommerischen Fürstenhofe stand, malte das Bildnis der Markgräfin Katharina von Cüstrin, ein Werk, dessen künstlerische Qualitäten freilich nicht so hoch sind, wie die dafür geforderte Summe von 110 Talern, die allerdings infolge von Verhandlungen stark ermäßigt wurde. Auch eine in Lehnin aufbewahrte Darstellung der Ermordung des Abtes Sibold zeigt ein nicht gewöhnliches Können.

Vergegenwärtigen wir uns die Lage beim Tode Joachims I. noch einmal kurz, dann sehen wir eine langsame, aber durch außergewöhnliche Taten nicht unterbrochene Festigung der künstlerischen Bestrebungen, die vor dem Eintritt der Hohenzollern mehr und mehr durch das Erstarken und Eintreten der Städte aus dem geistlichen Kreise herausgetreten und verweltlicht wurden. Es macht sich dabei eine entschiedene Wandlung dahin bemerkbar, die künstlerischen Elemente der Gotik durch einen gewerblichen Betrieb festzuhalten und zum Gemeingut mindestens der städtischen Bevölkerung zu machen. Wenn auf der einen Seite ein handwerklicher Betrieb auch durch Einfügen fremder Volkselemente in den Stadtkörper gewisse NeufORMen annahm, dann blieb die Formtradition der Gotik auf der anderen Seite um so fester gewahrt, als die handwerkliche Einengung auf das Beharren innerhalb dieses Formkreises drang — so stark, daß er später bei dem unvermeidlichen Abfließen auf das Land noch lange Zeit in den Dörfern am Leben blieb. Dann vollzog sich indessen aber auch darin eine Wandlung, daß infolge des Einwachsens des Herrscherhauses in die Mark, das besonders seit Johann und dem 1. Joachim sich vollzieht, das Übergewicht eines Stadtwesens, Berlins, vorzubereiten begann. Nicht etwa demonstrativ, wie es früher trotz aller bescheidenen Anfänge an den Fürstenthronen der anhaltischen Fürsten der Fall war, sondern zögernd, fast ungewollt, drängte sich die Kunstausübung in Berlin zusammen, begünstigt von der müden Tatenlosigkeit an anderen Dynastienstädten und selbst in Städten, wie Brandenburg und Frankfurt, die in ihrer Bevölkerung doch gewiß Kräfte für einen Wettbewerb mit Berlin hatten. Was aber schließlich den Ausschlag für Berlin-Cölln gab, war das selbstverständliche Zusammendrängen einer gutsituierten Beamtenbevölkerung am Hofe, das die Notwendigkeit für viele größere Bauaufgaben mit sich brachte. Diese an sich ruhige und wohl auch bescheidene Tatsache gab aber dem gesamten künstlerischen Leben einen Auftrieb, als von außen her eine Wandlung des künstlerischen Lebens eintrat.

Die Renaissance Joachims II.

Was seit einem Jahrtausend nur das geistige Besitztum einzelner gewesen war: Die Erkenntnis, daß auch außerhalb der fast hermetisch abgeschlossenen kirchlichen Überlieferung mit ihren einseitigen Grundsätzen, Ausblicken und Dogmen, sich eine alte, allgemein menschliche Geisteskultur gestaltet hatte, wurde seit der Erfindung der Buchdruckerkunst zu einem Gemeingut der abendländischen Völker. Nicht die Ursache dieser

Wandlung, die ebensowohl in der menschlichen Entwicklungslinie lag, wie sie durch politische, dem kirchlichen Universalgedanken entgegenwirkende Bewegung getragen wurde, sondern zur Trägerin ist die Erfindung des Gutenberg und seiner Kunstgenossen geworden. Langsam pflanzte sich innerhalb eines Jahrhunderts diese Renaissance des Geistes durch Europa fort, überall mit ihrer Frische auf neue Bahnen der Kunst weisend. Schon das äußerliche politische Gestalten von den selbstbewußten Städterepubliken zu den größeren Landesgebilden gibt dieser Zeit neue Anregungen, die ihre künstlerische Wurzel in der gewerblichen Blüte der Städte hatte, die ihre Richtung jedoch durch die in Kampf und Politik angeregte dynastische Willenskundgebungen der Herrscher hatte und weite weltliche Gebiete der Kunst öffnete. Wenn wir den eisernen Friedrich im Kampfe mit der Selbstherrlichkeit seiner Städte sehen, dann ist dies nicht allein eine durch die neuen Landesaufgaben gebotene Politik, sondern sie steht im innigsten Zusammenhange mit der Öffnung der Landesgrenzen für den Import südlicher Kulturanschauungen. Nur langsam wurde der Norden davon ergriffen und mit hineingezogen in den Strudel dieser aufbrausenden Neuformierung von Geist und Kultur. Der haushälterische Sinn Johans konnte unmöglich die letzten Folgerungen dieser Wandlung übersehen, wohl aber verstehen, daß sich hier seinem Lande Offenbarungen zeigten, die eine Pflege bedingten. Und wenn sich Joachim I. offiziell der Reformation in den Weg stellte, wofür auch politische Erwägungen nicht unbedeutend maßgebend waren, dann hat er persönlich — wohl als Erziehungsergebnis seines Vaters und aus geistiger Beanlagung heraus — die ungeheure Wertschätzung dieser Richtungen für die Kultur seinerzeit richtig erkannt. Freilich war er auf der anderen Seite nicht Mäzenatennatur genug, um die Folgerungen auch künstlerisch in neue Bahnen zu leiten. Das Denkmal seines Vaters, in dem schon der Realismus einer neuen Zeit sich ankündigte, stand, so hoch es auch bildnerisch zu bewerten ist, doch noch zu sehr im Banne der Vergangenheit, um ihn die neue Richtung völlig überblicken zu lassen. Das war erst der impulsiven und mehr weltlich angelegten Natur Joachims II. vorbehalten.

Der eigentliche Vater der brandenburgischen Renaissance ist also Joachim II., wenn auch sein Vater, wie wir gesehen haben, ihm insofern tüchtig vorgearbeitet hatte, als er neben seinen eigenen humanistischen Bestrebungen auch Verbindungen nach Sachsen, Franken, ja selbst nach Italien pflegte, die den erwähnten Battista an seinen Hof führten; die auch für Kleinkunst gewiß manche Anregung mit sich brachten. Schon der Grabstein des Berliner Apothekers Johann Zehnder im Turm von St. Nikolai zeigt die neue Richtung sowohl in seiner architektonischen Grundgestalt wie in dem überreich angewandten, anscheinend nach der Vorlage eines der damals zeitgenössischen Ornamentarlisten gefertigten, verzierenden Beiwerk. Interessant ist dieser Grabstein, weil er den naheliegenden Widerstand der überkommenen Aelterlieferung deutlich erkennen läßt, den diese frühe Bekanntschaft mit der neuen Auffassung fand. Der Reichtum des schmückenden Beiwerks, verbunden mit der Unbehilflichkeit des Aufbaues, der breiten Anlage und der, noch aus dem gotischen Bestande übernommenen schweren Bekrönung zeigen, daß die Schöpfung dieses Werkes einem Kreise von Künstlern angehört, die technisch geschickt und auf der veränderten Geschmacksrichtung fußend, doch nicht meisternd auf ihre eigene Empfindung einwirken konnten. Es ist noch sehr viel

Bauernkunst vorhanden — aber verknöchert und maniert infolge der handwerklichen Betriebsamkeit.

Voller strömte die Renaissancebewegung erst in der zweiten Hälfte der Regierungszeit Joachims ins Land. Besonders die Baukunst Sachsens ist hier vielfach Ausgang geworden, die in Wittenberg, Torgau und Dresden größere Aufgaben zu lösen hatte, ferner aber auch die Werke der Malerei, deren Hauptvertreterin, die Cranachschule in Wittenberg, nach Berlin einen ständigen Absatzweg fand, während sie ihren Einfluß nach Süden bald an der einflußreicheren Wirksamkeit der Dürer und Holbein eine Schranke fand; ja, sie drang über die märkischen Städte in die hanseatischen Küstengebiete der Ostsee und gefährdete hier sogar die ältere Macht der Holländer. Wir stark der Import Cranachscher Bilder gerade nach Berlin war, bezeugt die große Anzahl von Bildern, die noch heute an verschiedenen Stellen der Reichshauptstadt vorhanden sind. In St. Nikolai, dem Campo Santo Altberlins nach Bornmann, finden wir eine Beweinung Christi, in der Klosterkirche eine Kreuzabnahme, eine Darstellung des Abschiedes Christi von den Frauen von 1521, eine Anzahl von Passionsbildern im Königlichen Schloß und im Alten Museum.

Joachim II. setzte diese Begünstigung der Malerei fort; ja er vermehrte die Zeugnisse dieses Interesses noch durch eine Sammlung von Kunstgegenständen und Raritäten, eine Kunstauserung, für die er in dem Wirken des oben genannten Tempelhoff ein Vorbild hatte. Energischer war indessen seine Betätigung bei der Ausstattung des Domes, der Berliner Hofkirche, die 1536 in einer, wenn man gleichzeitigen Berichten Glauben schenken darf, geradezu glänzenden Weise erfolgte. Leutinger erzählt von goldenen Statuen Christi und der Jungfrau Maria, von silbernen Aposteln, kostbaren Teppichen, Gefäßen und anderen, dem Kultus dienenden Kunstgegenständen. In solcher Weise konnte sich nur ein Fürst betätigen, der mit wahrhaft vorurteilslosem Geiste seine Kraft in den Dienst der Kunst stellte, der aus innerem Antriebe und energischem Willen auch dieser prunkenden Kunst in weitestem Maße eine Stätte in seiner Residenz bereiten wollte. Das ist allein eine Tatsache, die die ferne Wirkung der, auf italienischem Boden erwachsenen, durch die Reformation nordisch geglühten Renaissancebewegung in vollster Wirkung zeigt.

Seine Haupttätigkeit setzte aber erst ein, als er das Schloß in Cölln umbaute, das noch aus den Tagen Friedrichs II., des Eisenzahn, als eine Zwingburg den trotzigsten Berlinern vor das Tor gesetzt worden war, das wohl kaum besonderen Anforderungen an Behaglichkeit und künstlerischer Ausbildung entsprach, wenn es auch, nach dem trefflichen Mauerwerk zu urteilen, gewiß technisch auf der Höhe seiner Zeit stand. Von der ältesten Anlage des Schlosses ist nichts bekannt; wir dürfen aber annehmen, daß es nach der Gewohnheit der Zeit eine viereckige Grundgestalt hatte, dessen vier Seiten allerdings kaum alle ausgebaut gewesen sind. Joachims Umbau geht auf sächsische Vorbilder zurück. In Dresden wurde 1530 der Georgsbau und in Torgau zwei Jahre später das prächtige Schloß Hartenfels erbaut, deren Einzelheiten auf enge Beziehungen zu dem Neubau des Berliner Schlosses hinweisen. Eine altes Gemälde in dem Schlosse Tamsel (Abb. 63) gestattet uns einen Vergleich mit diesen beiden hervorragenden Renaissancebauten. Als Leiter des Baues wurde Caspar T h e i ß berufen, dessen Herkunft zwar noch nicht

ermittelt ist, der aber sicher aus Sachsen gekommen ist, da sowohl sein Mitarbeiter, der Bild- und Steinhauer Hans Sch neuzlich, um 1540 aus Schneeberg berufen wurde, als auch später die Künstler fast durchgehends aus dem Nachbarlande kamen. Auch der andere Gehilfe des Theiß, der Baumeister Kunz Bunt schuh, dessen erste Gattin aus Leipzig war, dürfte aus Sachsen stammen.

Es war keine ganz selbständige Schöpfung, die der dem Kurfürsten offenbar persönlich recht nahe stehende Theiß aus der alten Trutzburg in den Jahren 1540—1550 schuf; aber sie läßt doch in dem malerischen, aber architektonisch streng gegliederten Aufbau mit dem hübschen Erker, den Dachgiebeln und Türmen erkennen, daß der Künstler seiner Aufgabe völlig gewachsen war. Die Fassade war dem Schloßplatze zu-

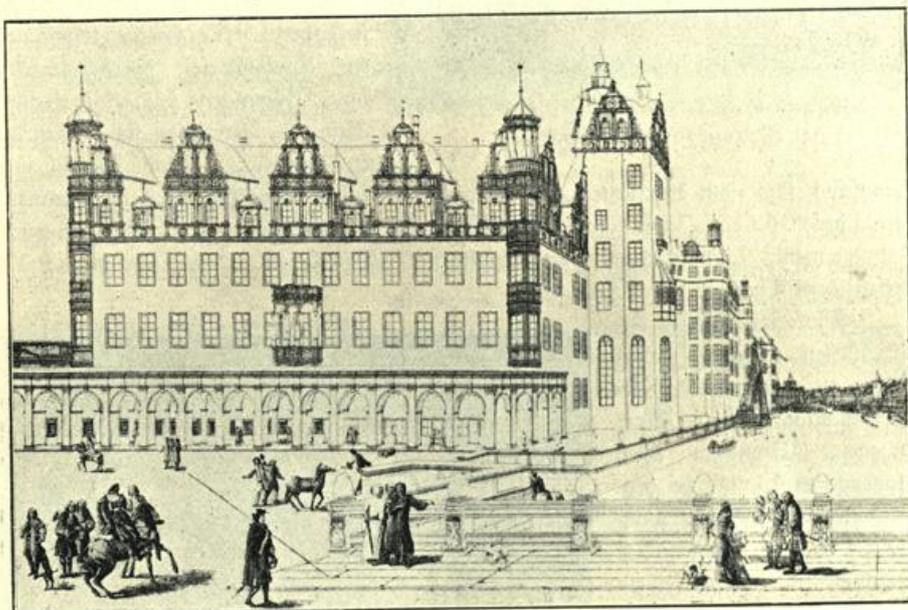


Abb. 63. Schloß in Berlin. Von Caspar Theiß.
Nach einem Gemälde in Tamsel.

gekehrt, den sie im Verein mit dem an der Brücke stehenden Häusern der Hofbeamten architektonisch recht wirkungsvoll abschloß. Ist Theiß als ein hervorragender Baukünstler anzuerkennen, so wird diese Bewertung keineswegs eingeschränkt, wenn die Einzelformen enge Beziehungen zu den sächsischen Bauwerken aufweisen. Die Giebel erinnern lebhaft an Schloß Ortenburg bei Bautzen, die schwächlichen Säulen an das Rathaus in Wittenberg, die Verteilung der Tür- und Fensteröffnungen und die Verhältnisse an Schloß Hartenfels bei Torgau. Es kann das nicht weiter überraschen; denn Sachsen war für den Norden der Mittelpunkt der Kunst im 16. Jahrhundert, der seinen Einfluß auch in anderen Orten der Mark ausübte. Auch der Oberbau der Berliner Gerichtshalle und das Jagdschloß Grunewald sind von Theiß und Buntschuh gemeinsam erbaut worden, wie es das scherzhafte Relief im Flure des letzteren sagt.

Mit dem bogengeschmückten Hofe und den Galerien des mittleren Teiles der Ostseite bildete der Joachimsche Schloßbau die bedeutendste Schöpfung der brandenburgischen Frührenaissance. Gleichwohl war noch manche Unausgeglichenheit in der Architektur, die da verrät, wie zögernd sich die in einer konstruktiven Formalistik der gotischen Zeit



Abb. 64. Eingang zur Festung Spandau.
Im Hintergrund der Juliusturm.

befangenen Künstler einem ganz anders gearteten Bausystem zuwandten. Die runden Erker und die ohne Beziehung zur Fassade aufgesetzten Dachgiebel zeigen, daß Theiß noch nicht völlig Herr der Aufgabe geworden ist, während die Auflösung der Wand in Fensterreihen mit zwischengespannten breiten Rankenfriesen durchaus selbständige Bildungen sind, die freilich an kleineren Aufgaben sich entwickelt haben werden. Denn Theiß und

Buntschuh sind vom Kurfürsten auch an anderen Stellen beschäftigt worden. Gemeinsam schufen sie das Jadschloß Grunewald, daß allerdings in seiner schlichten Zurückhaltung wenig Ähnlichkeit mit dem Schlosse hat. Das Hauptverdienst scheint auch bei diesem dem Theiß zuzusprechen sein.

Die Beziehungen des Kurfürsten nach Italien haben auch noch andere Renaissancekünstler in die Mark gezogen. Wenn man einen italienischen Einfluß bei dem Erbauer der Festung Spandau (Abb. 64), Römer (Romanus), nur aus seinem Namen mutmaßen darf, so steht dies bei seinen Nachfolgern im Festungsbau, Francesco Chiaramella da Gandino und Rochus Guerini von Lynar fest. Von dem Wirken des ersteren, der die Bauleitung 1568 an Chiaramella abgab, wissen wir



Abb. 65. Spätgotisches Gewölbe in der Kirche zu Kl.-Machnow.
Nach Aufnahme von Hofphotograph F. Alb. Schwarz. Berlin NW. 87.

wenig. Gandino hat auch sonst in Deutschland einiges geschaffen; näher steht uns aber Lynar, dessen Hauptwerke allerdings wohl einer späteren Periode angehören und mit dieser zu besprechen sind.

In dieser Zeit der Frührenaissance sehen wir auch an anderen Stellen der Mark eine verhältnismäßig rege Bautätigkeit, die den Beginn einer neuen tatensfrohen Zeit

auch künstlerisch ankündigt. Dem Beispiel des Fürsten folgten die Großen, ohne aber mit den künstlerischen Kräften des Hofes in nähere Berührung zu kommen. Auch auf den Dörfern begann eine städtische Baukunst zu erblühen, die freilich mehr konstruktiv als künstlerisch von Einfluß war (Abb. 65). Jeder Standesherr holte sich seine Baumeister, wo er sie fand. Da wir freilich nur selten über sie unterrichtet sind, so wissen wir nicht, wie weit sie aus der Fremde, wie weit sie aus dem Lande selbst stammten. Als ein bedeutenderes Werk dynastischer Kunst ragt noch heute das alte, Ende des 16. Jahrhunderts durch den Grafen Otto von Solms vergrößerte Schloß in Sonnewalde auf (Abb. 66). Der Ort gehörte noch nicht zu Brandenburg, sondern zu Sachsen, was die natürliche Anlehnung an die sächsische Kunstüberlieferung ohne weiteres erklärt, die besonders in den Architekturformen hervortritt. Andererseits verraten aber der Haupteingang und die Anlagen der Treppen wieder Ähnlichkeiten mit dem alten Berliner Schloß des Caspar Theiß. Es ist nicht unmöglich, daß auch der Erbauer dieses Teiles, der Oberburg, mit dem Berliner Meister in Beziehungen stand, obwohl dieser bereits um 1550 gestorben war. Demselben Architekturkreise gehören die Schlösser Finsterwalde, fürstl. Drehna und Sallgast an.



Abb. 66. Schloß Sonnewalde.
Nach Aufnahme von Dir. Fr. Goetze. Berlin.

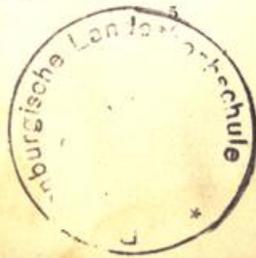


Abb. 67. Schloß Lübben.
Aufnahme von Magnus Brandhorst in Lübben.

Auch das Schloß in Lübben steht innerhalb des sächsischen Architekturkreises, der den Süden Brandenburgs bis in das 18. Jahrhundert hinein beherrschte. Während aber die Frührenaissance sich im allgemeinen einer recht knappen und spärlichen Ausdrucksweise bediente, bevorzugte der Schöpfer dieses, im 14. Jahrhundert schon entstandenen Schlosses, Jakob von Salza, eine reichere Ausdrucksweise, die auch an dem, wenige Jahrzehnte nach Salzas Umbau 1582 hinzugefügten Portalbau nicht zu verkennen ist (Abb. 67). Von dem Schlosse Wiesenburg sind trotz mehrfacher Zerstörungen noch Reste genug vorhanden, die eine fast süddeutsch anmutende Kunststrichtung bezeugen (Abb. 68).

In wesentlich verschiedener Gestalt tritt uns die Frührenaissance im Norden entgegen, wo in der Mitte des 16. Jahrhunderts das schöne Schloß der Herren von Rohr,

Brandenburgische Landeskunde. Bd. IV.



Freienstein, erbaut wurde. Das rege Kunstleben in Sachsen hatte in wenigen Jahrzehnten die sämtlichen kursächsischen Gebiete ergriffen und war mit seinen Wellen über das südliche Brandenburg bis über Berlin hinausgedrungen. Was hier die Züge der Renaissance trägt, steht im Zusammenhange unter sich und mit den sächsischen Gebieten. In der Prignitz jedoch sehen wir vereinzelte Bauten, die außerhalb der bisher betrachteten brandenburgischen Renaissance stehen, und die der älteren Verbindung mit den baltischen Küstenstädten auch in der neuen Zeit treu bleiben. So deutet das reizvolle Freiensteiner Schloß mit seinen Terrakotten-Verzierungen auf die fürstlichen Bauten des benachbarten Mecklenburg, wo Herzog Johann Albrecht 1553—1554 das ähnlich geschmückte Fürstenhaus in Wismar und das Schloß in Schwerin hatte aufführen lassen, wo auch



Abb. 68. Brunnen im Schloß Wiesenburg.
Nach Aufnahme von Hofphotograph F. Alb. Schwarz.
Berlin NW. 87.



Abb. 69. Schloß Freienstein.
Nach Aufnahme von Dir. Fr. Goerke.
Berlin.

in Gadebusch 1570/71 das Schloß und der Ulrich von Malzahn'sche Sitz Ulrichshausen in gleicher Weise geschmückt waren. Von Lübeck ist diese Kunst ausgegangen; von hier aus oder von Mecklenburg dürfte auch Freienstein (Abb. 69) und das ihm in der Ausgestaltung verwandte Schloß Horst der Herren von Blumenthal, sowie das bescheidenere in Meyenburg beeinflusst worden sein. Von der Joachimschen Renaissance unterscheiden sich diese Bauwerke, die übrigens keine Entwicklung gefunden hatten, vor allem in der graziösen leichten Einienführung.

Im engen Zusammenhange mit der Renaissancebewegung Joachims II. stand auch die Malerei, die den engen kirchlichen Darstellungskreis nicht nur sprengte, sondern auch dadurch technisch erweiterte, daß sie die Tafelmalerei begünstigte. Die Berufung des schon mehrfach erwähnten Italieners Johann Battista beginnt die Reihe der späteren kurfürstlichen Hofmaler einzuleiten, die bei dem Mangel an künstlerischen Lehrkräften für die Mark die Bedeutung einer unmittelbaren Kunstschule hatten. Von

größeren Einflusse aber für die künstlerische Entwicklung war die Richtung und Anlehnung der neuen Malerei an die italienische Renaissance, die zunächst in klassischen Motiven und in der lehrhaften, wenn auch stilistisch wohl abgewogenen Darstellung sich äußerte — ganz im Gegensatz zu der derben Realistik der sächsischen Maler mit ihrem engen, aber doch auch wiederum volkstümlichen Horizont. Man wird diese Entwicklung bedauern müssen; denn sie unterband einer echt volkstümlichen, durch die Entwicklung und durch die ethnographischen wie landschaftlichen Beziehungen emporgewachsenen Kunst das Leben zugunsten einer Fremdkultur, die nur in den oberen Schichten Boden faßte. Auch wenn man die Belebung der Kunst durch diese italienische Beeinflussung hoch einschätzt, ist die Einbuße gerade in dieser Zeit, in der die Kunst eben in Deutschland volkstümlich wurde, bedauerlich. Wie hätte sich die Malerei auf brandenburgischem Boden entwickeln können, wenn sie, durch die Städte und das Fürstenhaus vereint unterstützt, hätte in nationalem Geiste erstarken können! Wie wenig fremde Einwirkungen auf den Volksgeist zu wirken vermochten, zeigt die Tatsache, daß die Tafelmalerei zwar in der Porträtkunst und in den zahlreichen jetzt besonders von den Hofbeamten und den Bürgern gepflegten Motivbildern, Epitaphien und zahlreichen Altarbildern ein reiches Anwendungsgebiet fand, wie einzelne Denkmäler besonders in der Berliner Nikolaikirche (Erweckung des Lazarus 1552, Himmelfahrt 1554) bezeugen, daß aber die imposante Größe der Auffassung, die an den älteren Wandmalereien zum Ausdruck kam, verloren ging zugunsten einer handwerklichen und schematischen Darstellung, die mit dem fast naturnotwendigen allegorischen Beiwerk oft genug die Einheitlichkeit und künstlerische Unmittelbarkeit erdrückte. Möglichst viel sollte ein solches Bildwerk dem Zuschauer sagen, möglichst kräftig und eindringlich auch den Unterschied weltlichen und himmlischen Lebens künden. Tod und Auferstehungsgedanken, die durch den Protestantismus zwar vor der Fessel antikisierender Auffassung gesichert blieben, die aber doch nicht die Tiefe der alten Mysterienschilderung erreichten, sondern auf die Stufe qualvoller Tendenzschilderung zurücksaßen, beherrschten die Kunst und hielten sie fest in engem, dumpfem, in realistischen Kleinzügen noch gesteigertem Geistesbann. Wenn auch vereinzelt sich ein Kunstwerk aus diesem Bann zu befreien sucht, wie in dem Christus mit der Siegesfahne in St. Nikolai zu Berlin, so war eine Abkehr um so weniger möglich, als diese Richtung anderthalb Jahrhunderte später in dem Pietismus eine geistesverwandte Fortsetzung fand.

Der Gedankenkreis dieser Kunst ist klein, wie bereits Vormann hervorhebt; er beschränkt sich im wesentlichen auf die Anlehnung und Auslegung der Stellen des Alten Testaments, die von der Erlösung des Menschen handeln und die oft als Text beigefügt werden, aber er vermeidet es fast ängstlich, auch die Offenbarungen des Neuen Testaments, wie es die protestantische Lehre eigentlich voraussetzen sollte, in den Darstellungskreis zu ziehen. Von der Renaissance wurde diese Malerei durch einen zunächst noch verständlichen, später immer mehr allegorisch umkleideten kirchlichen Schematismus bereichert, aus der gotischen Vergangenheit aber durch eine üppige Phantasie dem Verständnis weiter Kreise nahegerückt. Es mischen sich Gläubigkeit und Weltlichkeit, ein oberflächlicher Formalismus mit einer tieferen Gedankenwelt, wie es das Epitaphium des Bürgermeisters Thomas Matthias von 1576 (?) bezeugt, auf dem der symbolische

und allegorische Inhalt fast jede Natürlichkeit erdrückt hat. Mit vollster Unbefangtheit, indessen nicht mit überzeugender Klarheit stehen an der Darstellung des Kötteritzschen Denkmals in St. Nikolai die Gleichnisse der Apokalyphe unmittelbar neben mythologischen Szenen, zu denen auch Wappen, Tierdarstellungen und Masken mit allerlei Fruchtgehängen und Engelsköpfen treten. Demgegenüber ist das Denkmal des Kurfürstlichen Rates Bagius in der Marienkirche zu Berlin, das vielleicht von dem erwähnten Schneeberger Bildhauer Schneuzlich stammt, in seiner gemessenen Ruhe und Überzeugung noch ein Fortschritt.

Auch in der Altarkunst läßt sich die neue Richtung nicht zurückdrängen, obwohl gerade hier die kirchliche Überlieferung noch stark widerstrebt. Während der oben erwähnte Altar in Alt-Krüssow von etwa 1550 noch völlig in der gotischen Gedankenwelt befangen ist, strebt die von den Hofbeamten geförderte neue Altarkunst aus diesem Rahmen heraus, ja sie sucht durch Bevorzugung der Steinplastik eine ganz veränderte Richtung auch äußerlich festzuhalten. Der an den Flügeln bewegliche Altarschrein wurde unbeweglich und dadurch die ganze Anordnung verändert. Ein von den Brüdern Reiche in St. Nikolai zu Berlin gestifteter Marmoraltar von 1559 beginnt diese Entwicklung, die mit dem berühmten, 1582 von dem Grafen Rochus von Lynar in Spandau gestifteten Monumentaltar ihren künstlerischen Höhepunkt erreicht. Die Pedrella verschwindet, da es ja keine Reliquien mehr zu bewahren gibt, fast ganz; der Altar wird zum prunkenden Zeugnis für die Donatoren, deren Wappen und bildliche Darstellungen die biblischen Szenen immer mehr verdrängen. Noch ist freilich die bildnerische Kunst nicht aus der gewohnten Eingliederung gelöst, wie es wenige Jahrzehnte später eintrat; aber schon das stärkere Betonen der weltlichen Stifter gibt die Richtung für eine gänzlich veränderte Auffassung an, die durch den Protestantismus nicht angeregt, sondern nur beschleunigt wurde.

In der Grenzstellung zwischen gläubigem Christentum und humanistischer Weltlichkeit, zwischen der landgeborenen Überlieferung und der höfischen, durch das Bürgertum wenigstens gewerblich unterstützten Richtung, lagen die Keime späteren Stillstandes. Es war von vornherein ein Verhängnis, daß die ehemalige Gläubigkeit mit dem Inhalt der bildnerischen Darstellung in einen Gegensatz geriet und schließlich durch die humanistische Allegorie dem christlichen Kunstwerk entfremdet wurde, wenn auch die Wirkung der realistischen Kleinschilderung diese Entfremdung zunächst noch nicht offenbar werden ließ. Aus der klaren Gliederung der Komposition meldet sich aber schon die puritanische Strenge des bilderfeindlichen Frühprotestantismus an, mehr wenigstens als das Erbe der Gotik, die — wenn sie allein auf dem Handwerksboden geblieben wäre — vermutlich nur die Form, nicht den eingekapselten Gedankeninhalt gewechselt, und in dem seltsamen gelehrten Nummenschanz der Renaissance nur eine vorübergehende allegorische Stütze gefunden hätte.

Das gewerbliche Handwerk ist aber im Gefolge der Joachimschen Kunstbestrebungen selbst innerlich durch neue Anregungen aus seiner Bahn gedrängt worden. Die Stufenleiter aus dem biblischen Kreis zu einer mythologisch bereicherten Darstellung drang aus den Schlössern und den Kirchen auch in die Privatwohnungen, weniger durch die Möbel als durch Metallwaren, durch die Anregungen infolge der Buchdruckerkunst, die in der Weißschen Offizin in Berlin einen hervorragenden Vertreter hatte, und am

dauerndsten vielleicht durch die gußeisernen Ofenplatten, die mit weltlichen oder wenigstens realistischen Darstellungen zugleich eine Steigerung der Wohnlichkeit mit sich brachten, die freilich aber schwerlich in der Mark hergestellt worden sind. Die Bronzetaufe in St. Nikolai von Stephan Eichtenhagen aus Schneeberg und andere (Abb. 70) in der Provinz stehen diesem gewerblichen Hochdruck nahe, der in den nächsten Jahr-

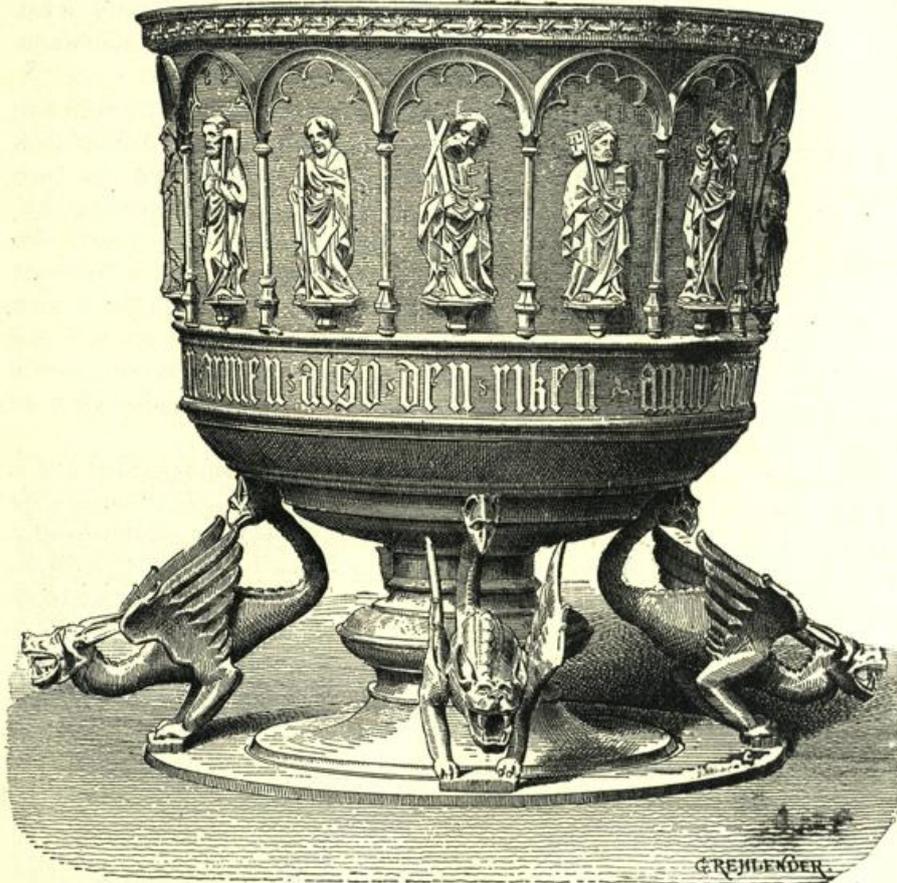


Abb. 70. Taufe in St. Marien zu Berlin.

Aus Bornmann, „Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin“.

zehnten die märkische Kleinkunst zwar bereicherte, freilich auch das öffentliche Leben aus seiner alten schlichten Bahn drängte. Gewisse Ausßerlichkeiten, wie Turniere, von denen das erste 1410 in Neuruppin veranstaltet wurde und weit über Brandenburgs Grenzen hinaus Aufsehen erregte, weiter Tanz und öffentliche Spiele hatten auch im bürgerlichen Leben Entgegenkommen gefunden. Die Namen einer Reihe von Berliner Kunsthandwerkern überliefert uns Friedrich Nicolai.¹⁾ Andere, darunter der spanische

¹⁾ Nachrichten von den Baumeistern, Bildhauern, Kupferstechern usw. Berlin und Stettin 1786.

Goldschmied Diego Martin, sind 1580 hier tätig, kurz, es herrschte ein recht lebhaftes künstlerisches Gewerbeleben unter Joachims Regierung, das keineswegs auf Berlin beschränkt blieb, sondern auch in Frankfurt, Guben, Brandenburg, Havelberg u. a. blühte. Manches ist freilich später zugrunde gegangen, vieles auch erst ein Jahrhundert später zur Reife gelangt; wenn man aber die weitere Entwicklung verfolgt, dann zeigt sich der große belebende Einfluß, der von Joachim II. auf die Kunst der Märker ausgegangen ist. Sein wesentliches Verdienst ist ferner, daß nicht nur fremde Künstler in das Land kamen, sondern daß diese auch durch ihre Tätigkeit auf die einheimischen Kräfte zurückwirkten.

Weniger einflußreich war die Regierungszeit Johans von Cüstrin, der nach dem Tode Joachims I. die Neumark mit den Herrschaften Sternberg, Cottbus, Croßen, Peitz erhalten hatte. Seiner haushälterischen und sparsamen Natur widerstrebte es, für künstlerische Aufgaben größere Aufwendungen zu machen. Immerhin zeigt auch das wenige, was er in Cüstrin geschaffen hatte, einen völligen Bruch mit der Vergangenheit. Die Portale des Schlosses aus der Mitte des Jahrhunderts lassen einen sicheren Geschmack erkennen, der wohl kaum im Lande erwachsen war, sondern wie die Berliner Bauten auch auf sächsische Vorbilder zurückzuführen sein dürfte. Vielleicht hat auch hier Caspar Theiß tätig eingegriffen. Der im Stile des Rübelschen Altars in Spandau errichtete Altar in der Schloßkirche zu Cüstrin scheint nach den Berichten allein ein Zeugnis größerer Prunkliebe dieses Herrschers gewesen zu sein.

Aberblicken wir noch einmal die Periode des Kurfürsten Joachim II., dann zeigt sie eine rege Tätigkeit auf allen künstlerischen Gebieten. Sie bildet eine Wende, in der sich das Mittelalter scharf von der neueren Zeit scheidet. Die Künstler und Handwerker, die vor ihm noch im Banne der Gotik schufen, wandten sich der aufblühenden Renaissance zu. Indessen hatte mehr als diese äußerliche Wandlung zu bedeuten, daß die Künfte begannen, sich von den örtlichen Umständen zu befreien, daß sie in der ganzen Provinz (mit Ausnahme der südlichen Gebiete) ihre Richtung von der Hauptstadt erhielten, zum Teil von Künstlern, die selbst Fremde im Lande waren. Freilich nur die Anregungen. Im letzten Grunde zogen sich doch die Künstler bald wieder auf ihren engen Umkreis zurück, wenn sie auch die eingeschlagenen Renaissancebahnen nicht wieder verließen. In Abhängigkeit von Berlin und dem Hofe kamen sie erst ein Jahrhundert später von neuem, dann aber dauernder.

Die Kunst vom Beginn der Frührenaissance bis zum Zusammenbruch unter dem Kurfürsten Georg Wilhelm. 1571—1640.

Noch war Brandenburg ein kleines Land mit engen Interessen und Berlin eine Stadt von wenigen tausend Einwohnern, als der lebensfrohe Joachim die Augen schloß. Obwohl die Künstler, die er an seinen Hof zog, vielfach aus der Fremde kamen und in Brandenburg in leitender Stellung wirkten, so blieb das Gros der Bevölkerung doch in seinen alten Anschauungen, denn noch entschied der Handwerker in vielen Fragen der Kunst; noch waren künstlerische und handwerkliche Tätigkeit vielfach dieselben; noch

gelangte, selbst in den neuen Renaissanceformen, der Geist der alten Hauskunst zum Durchbruch. Aber schon kamen in den großen Fragen die Einflüsse des Hofes in Betracht. Die kurfürstlichen Berater waren nicht nur in den Städten Berlin und Cölln tätig, sondern sie suchten auch in anderen Orten ein Wirkungsfeld. Langsam und unmerklich fand die Renaissance auf dem Lande Eingang, wo sie teils durch die Schloßbauten des Adels, teils durch Beamte des Kurfürsten, teils auch durch einzelne Gewerbe Wurzel faßte.

Die mittelalterliche Stadt hatte noch in nichts ihren Charakter abgestreift, es sei denn, daß steinerne Häuser jetzt wenigstens im Mittelpunkt vorherrschten. Im einzelnen aber zog auch hier ein neuer Geist ein. Hatten doch die Perleberger schon 1559 ihren Roland in ein

für die Zeit recht modernes Gewand gekleidet! Wohnhäuser mit prächtigen Renaissanceportalen waren in allen Städten entstanden, deren Jahreszahlen eine steigende Bautätigkeit für das Ende des 16. Jahrhunderts belegen. Was wir aber an künstlerischen Formen sehen, weist auf Sachsen zurück, das seit Joachim I. Maurer, Steinmetzen, Zimmerer und leitende Architekten in die brandenburgische Mark gesandt hatte (Abb. 71 u. 72).

1571 folgte Johann Georg seinem heimgegangenen Vater auf den Kurthron Brandenburgs. Für die glänzende Hofhaltung seines Vaters hatte er nicht viel übrig; er entließ nicht nur viele Beamte, sondern ließ einige, die nach seiner Meinung die Gutmütigkeit seines Vorgängers gar zu sehr ausgenutzt hatten, verfolgen. Wenn er auch haushälterischer war, so hatte er doch für die ernstesten Seiten der Landesverwaltung genügendes Verständnis, um Handwerk und Kunst nach jeder Seite hin zu unterstützen. Ihm lag es am Herzen, auch die Kräfte des Landes, die nicht unmittelbar dem Hofe zugute kamen, volkswirtschaftlich zu stärken. So gründete er Papier- und Pulvermühlen, Salpetersiedereien, Teppichwebereien, Glashütten, aus denen die berühmten Thurneyßerschen Rubingläser hervorgingen, Kohlengruben, Eisengießereien, begünstigte den Buchdruck in einer Weise, daß Berlin damals in der vordersten Reihe stand. Ihm war nicht das Ergebnis an sich die Hauptsache, sondern die volkswirtschaftlichen Kräfte, die



Abb. 71. Renaissanceportal in Belgien.



Abb. 72. Portal in Schloß Boyßenburg, U.-M. (renoviert).

Nach Aufnahme von Hofphotograph
5. Ab. Schwarzg. Berlin NW. 87.

es hervorbrachten, und die er in jeder Weise stützte. Während seine Vorgänger die einzelnen Künstler ins Land zogen, um ihnen ganz bestimmte Aufgaben zu stellen, richtete sich der Blick Johann Georgs auf die Gesamtheit, die er durch Einwanderer zu heben trachtete. Eine große Anzahl Niederländer folgte seiner Einladung und ließ sich in Brandenburg nieder.

Der Schloßbau wurde erheblich erweitert. Nach einzelnen kleineren Arbeiten, die von den sonst unbekanntem Hans Räspel und Paul Hüber geleitet wurden, wurde Rochus Guerini von Eynar, der vordem in sächsischen Diensten stand, mit der Fortführung des Baues beauftragt. Als Generalintendant des Bauwesens waren ihm zunächst die großen Festungsbauten unterstellt, von denen das ihm freilich nicht ganz sicher zuzuschreibende Eingangshaus der Spandauer Zitadelle eine sehr achtungswerte Leistung ist. Für den Schloßbau stand ihm der Dresdener Architekt und Steinmetz Peter Kummer zur Seite, von dem der Entwurf des sogenannten Hauses der Herzogin und der des späteren Schloß-Apothekenflügels herrührt. Seine Tätigkeit war im wesentlichen auf die Jahre 1583—1585 beschränkt. Wenn er auch zwei Jahre später noch einmal berufen wurde, so scheint er doch eine größere Aufgabe nicht mehr angegriffen zu haben; aber mit ihm sind wohl auch andere Künstler nach Berlin gekommen, unter denen die Nachrichten einen Caspar Schwab, einen Giovanni Batista Sala, einen „welschen“ (wie ihn eine Dresdener Urkunde nennt) Peter Niuron, einen Holländer Jakob Holtwein von Delft namhaft machen. Von größerem Einflusse scheint mir Niurons Tätigkeit gewesen zu sein, der an dem „Grünen Hut“ und im Innern die kurfürstliche Wohnung mit Hilfe des Hofmalers Hieronymus Rosenbaum herrichtete. Sehr wahrscheinlich erbaute Niuron auch den Zwischenbau zwischen den beiden heutigen Höfen und die Nordostecke zwischen Schloß und Schloßapotheke. Nur die schmucklosen Formen des ersteren sind erhalten, während der andere mit dem Hauptbau des Caspar Theiß unter Schlüters Leitung zum größten Teile verschwand.

Wir finden jetzt nicht mehr die zierliche und tastende Renaissance des Theiß, die unter Johann Georg wesentlich ruhiger und gefestigter wurde. Die Formen wurden straffer, fast bürgerlicher oder verzichteten zum Teil auf jeden architektonischen Prunk, obwohl der Pirnaer Sandstein noch reichlich Verwendung fand. Die Renaissance, die einige Jahrzehnte vorher als ein Fremdgewächs eingeführt wurde, hatte inzwischen Wurzeln gefaßt und brandenburgischen Geist angenommen. Nicht zum Schaden der Kunst. Denn durch diese — manchmal schwere — Schlichtheit wurde sie auch bodenständig und gewann Einfluß auf die städtische bzw. bürgerliche Baupflege, die im Anfange des nächsten Jahrhunderts recht gute Werke in den märkischen Städten hervorgebracht hat.

Nicht unwesentlich unterstützt wurde diese Richtung durch die Pflege des Handwerks, auf die die eingewanderten Elemente Einfluß gewannen. In der Druckerei Thurneyßers waren ganz ausgezeichnete Holzschneider wie Peter Hille, Wolf Meierpeck, Jakob Anton Brück-Sausen, Hans Heu-am-Maul, Georg Scharfenberg, Konrad Reinhard, Johann Bock tätig; selbst ein Amman arbeitete für diese Offizin. Die Tätigkeit Thurneyßers, über die wir nur eine unverhältnismäßig dürftige Kunde haben, und die aber im stärksten Maße auf die Gewerbe zurückgewirkt hatte, wurde bahnbrechend für viele Gewerbe. Ein Teppich im Kunstgewerbemuseum — obwohl kaum aus Thurneyßers

Werksstätten stammend — bezeugt eine Geschicklichkeit und künstlerisches Verständnis, das an fertilen Erzeugnissen auch Ende des 16. Jahrhunderts nicht ganz gewöhnlich war. Freilich deuten die schweren Formen auch noch südlichen Einfluß an, der auch bei den Arbeiten in Edelmetall vorherrscht. Wie wir wissen, hat schon Joachim II. einen Goldschmied nach Berlin gezogen; auch Johann Georg war in seinen letzten Regierungsjahren, als er durch eine sparsame, oft geizige Verwaltung die zerrütteten Finanzen wieder in Ordnung gebracht hatte, den Kurfürsten durchaus nicht unfreundlich gesinnt. Hatte er doch 1581 in Berlin ein prunkvolles Turnier stattfinden lassen, von dem ein gleichzeitiger Chronist begeisterte Schilderung entwarf; hatte auch der Kurfürst unter den Bürgern gerade unter seiner Regierung eine Höhe erreicht, daß er mit strengen Verordnungen dagegen einschreiten mußte (s. Bd. III S. 91)! Außerlich ging es den Märker wohl nicht schlecht; der biedere Klempnermeister Martin Treptow fand 1584 recht bittere Worte in der Einlage des Turnknopfes von St. Nikolai. Aber wann klagte der Berliner nicht?

Als der Fürst 1598 die Augen schloß, war ein tüchtiger Stamm von Künstlern tätig. Sein Nachfolger Joachim Friedrich brauchte nur fortzusetzen, was er begonnen hatte. Er kam nicht viel dazu, denn in den zehn Jahren seiner Regierung nahmen ihn größere politische Sorgen in Anspruch. Doch zögerte er nicht, den Schloßbau mit den vorhandenen Kräften weiterzuführen. Es waren zwar nur untergeordnete, nimmehr längst verschwundene Gebäude, doch gaben sie dem Schlosse, das aus vereinzeltten Gebäuden bestand, ein geschlossenes Aussehen, würdig der Residenz eines Kurfürsten von Brandenburg. Unter Joachim Friedrich wird auch zuerst die „Kunstammer“ erwähnt, eine Sammlung von Raritäten und Kunstwerken, die unter dem Großen Kurfürsten erheblich vergrößert und der Ausgangspunkt der späteren königlichen Museen wurde. Ob der Kurfürst überhaupt persönlich Anteil an der Pflege der Kunst genommen hat, darüber fehlt jede Kunde. Jedenfalls wissen wir nichts von größeren Taten, dürfen auch kaum annehmen, daß sich dadurch die Lage wesentlich verändert hätte. Es fehlte der Zeit an impulsiven Kräften, um der künstlerischen Entwicklung neue Gedanken zuzuführen. Es erstarb im Gegenteil jeder frische Zug in den konfessionellen Streitigkeiten, die das öffentliche Leben zersetzten. Ja, man kann unter dem Nachfolger Johann Sigismund (1608—1619), der als strenger Calvinist wenig Interesse für die Kunst hatte, eher einen Rückschritt bemerken. In seine Zeit fällt die Entblößung des Domes von seinen gewiß ansehnlichen Kunstschätzen; es scheint jedoch, als ob dieses Beispiel nicht allgemein nachgeahmt worden wäre. Allein die Berliner Kirchen zeigen, daß sie noch immer Mittelpunkte für eine halb öffentliche, halb private Kunstbetätigung waren.¹⁾ Auch die „götzendienlichen Schildereien“ des Domes, von denen ein Jüngstes Gericht von Lukas Cranach gerühmt wird, fanden in einer anderen Kirche weitere Verwendung, denn der Kurfürst schenkte sie seinem Kammerjunker Konrad von Burgsdorf, der sie nach seiner neumärkischen Dorfkirche in Hohenziethen brachte. Leider sind sie 1833 mit der Kirche durch Brand vernichtet worden.

Daß die von Berlin ausgehende Baubewegung durch einen zeitlichen Stillstand

¹⁾ Darunter befindet sich eine gutgemalte Darstellung der inneren Nikolaikirche, die zu dem Totenbild des Johann und der Caritas von Kötteritzsch (gest. 1609 bzw. 1615) gehört.

feineswegs auch in dem Lande erlosch, zeigen die recht ansehnlichen Schloßbauten der Zeit. Das von Klitzingsche Schloß in Demerthin, das nach einer Inschrift 1604 wenigstens ausgebaut worden ist, beweist durch seine künstlerisch reichen Formen, daß die in Freienstein, Meyenburg und Horst zum Durchbruch gekommene norddeutsche Renaissance nicht auf diese Schlösser beschränkt blieb, sondern auch in anderen Prignitzschlössern Anwendung fand. Noch mehr aber zeigt das Schloß Plattenburg die durchaus selbständige, von Berlin ganz unabhängige Richtung, die damals bei den Schloßherren in den beiden Prignitz beliebt war. In der Ausgestaltung der Plattenburg hat die Familie

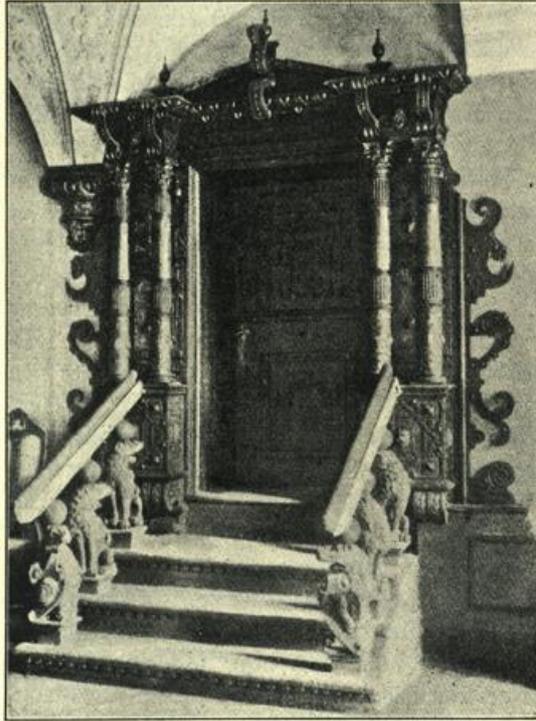


Abb. 73. Schloß Plattenburg.
Nach „Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg“.

von Saldern ein Werk der Inneneinrichtung von bedeutendem künstlerischen Werte geschaffen, ein Werk, das aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts schwerlich ein ebenbürtiges Gegenstück hat (Abb. 73). Es wird vergeblich sein, nach der Herkunft des unbekanntes Künstlers zu forschen. Jedenfalls stand er in engen Beziehungen zur Kunst des benachbarten Mecklenburg; doch läßt die vorherrschend gebrochene gradlinige Komposition wieder Andeutungen auf Holstein zu. Hier wird man vielleicht die Heimat des wandernden Kunsttischlers zu suchen haben, der durch die Umstände in die Mark Brandenburg geführt wurde. Nach der hantischen, besonders aber mecklenburgischen Heimat weisen auch die schönen, überaus fein abgewogenen Formen der Kanzel in der Pfarrkirche von Wittstock. Es soll damit nicht gesagt sein, daß

sie nicht in der Prignitz gefertigt sei — es scheint vielmehr, als ob um 1600 herum gerade hier eine außerordentlich lebhaftes künstlerische Tätigkeit geherrscht habe —, aber sie steht in engsten Beziehungen zu der mecklenburgischen. Sicher sind starke Anregungen hinüber und herüber geflossen, die die beiden, Prignitz und Mecklenburg, zu einem gemeinsamen Stilgebiet machen. Einzeluntersuchungen werden darüber wohl noch Licht verbreiten.

Eine ganz andere und ebenso von dem kurfürstlichen Hofe völlig unabhängige Kunstströmung offenbart sich in den gerade Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts lebhaft ersiehenden Schloßbauten der südlichen Grenzgebiete. Wie wir wissen, war hier eine von Sachsen abhängige Kunstüberlieferung in der Architektur maßgebend,

die auch über die Grenzen nach Norden vordrang und nicht am wenigsten in Berlin beachtenswerte Werke geschaffen hat. Da der Süden, insbesondere die Lausitz, noch zu Sachsen gehörte, so ist der Einfluß sächsischer Kunst nicht auffallend; denn mit den zu Wasser leicht zu beschaffenden Pirnaer Sandsteinen sind auch die Steinmetzen gekommen. Viele der Schlösser sind freilich nicht mehr vorhanden, andere umgebaut, bei fast allen ist der künstlerische Schöpfer unbekannt. Dagegen aber wissen wir von der hier angefahrenen Familie der Promnitz, daß sie ganz hervorragend künstlerisch anregend gewirkt hat. Pförten, das später vom Grafen Brühl vollständig umgebaut wurde, und Schloß Dobrilugk (Abb. 74), das aus den Klosteranlagen entstand, wurden im engen Anschluß an die sächsische Bauweise zu vier- oder dreiseitig umschlossenen Schlössern von diesen Dynasten umgestaltet. Sonnwalde, das durch den Grafen Otto von Solms erheblich vergrößert wurde, schloß sich dieser noch verhältnismäßig strengen Richtung an (Abb. 66). In Finsterwalde errichtete Herzog Christian I. von Merseburg einen ansehnlichen vierseitig umschlossenen Bau, dessen Arkaden die von den Promnitz in Sorau angewandte Bauart fortsetzten (s. S. 49).

Seit einem Jahrhundert hatte die Renaissance in Brandenburg Boden gefaßt. Die Gotik war auf das Dorf zurückgedrängt, wo sie in Erweiterungen und Herstellungen älterer Kirchen noch einiges Leben bewies; aber auch die Renaissance bewahrte, von dem Schlosse in Berlin abgesehen, ihre Lebenskraft nur in den neuen Schmuckformen, allenfalls auch in dem Kunstgewerbe, während sie die konstruktiven Grundsätze nur wenig änderte. Trotzdem war sie jetzt auch den Bürgern vertraut geworden, weil der Protestantismus ihr die Kirchen öffnete, und weil die Zunahme steinerer Bürgerhäuser ihr ein weiteres Wirkungsgebiet öffnete.

Die verhältnismäßige lange Friedenszeit kam ihr zustatten. Es war die Ruhe vor den Stürmen des Dreißigjährigen Krieges, obwohl die Regierung des schwachen Georg Wilhelm (1619—1640) auch zu Anfang eine zielbewußte Förderung nicht zuließ. Aber noch ließen sich die Märker nicht stören, ihren künstlerischen Neigungen nachzugehen. 1624 erbaute Hans Georg von Ribbeck in der Breiten Straße zu Berlin ein Haus, dessen reich geschmücktes Portal deutlich die Absicht erkennen läßt, sich der durch das Schloß bestimmten architektonischen Führung anzuschließen (Abb. 75). Der Bau zeigt die Züge reifer Kunst, bei der die schönen Wappen, Fruchtgehänge und Putten zwar schon etwas unruhig und gehäuft sind, aber noch im Verhältnisse zu der klaren Fassade stehen. Es ist wohl die letzte architektonisch achtbare Ausfertigung der Renaissance in Brandenburg, die vor dem Ende des Krieges entstanden ist, und die noch auf der von Caspar Theiß begonnenen künstlerischen Grundlage steht. Erst nach drei Jahrzehnten ist wieder Ebenbürtiges geschaffen worden.



Abb. 74. Schloß Dobrilugk.
Nach Aufnahme von Dir. St. Goette. Berlin.

Auch die Plastik hatte in dem Grabmal des Ritters Bernd von der Schulenburg in der Katharinenkirche in Brandenburg (Abb. 76) ein Werk von künstlerischem Inhalt hervorgebracht. Nicht mehr in der schweren und gediegenen Art des Lynarschen Epitaphiums in Spandau, aber mit einem weit reicheren künstlerischen Wurf. Die Figuren der Dargestellten atmen trotz aller Befangenheit eine gewisse hausbackene Natürlichkeit, die im bemerkenswerten Gegensatz zu dem üppigen Aufbau des pyramidal gestalteten, fast un-

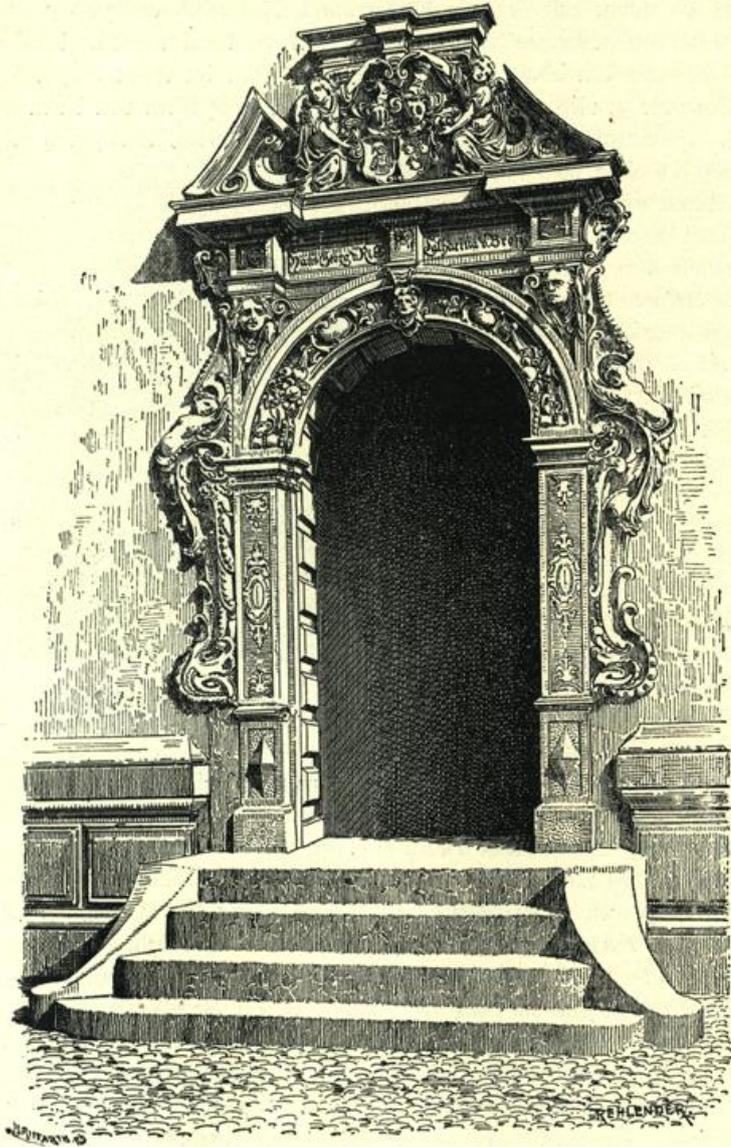


Abb. 75. Portal Breite Straße 35 in Berlin.
Aus Bornmann, „Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin“.

ruhigen Hintergrunds stehen. Trotz dieser offenbaren Schwächen, die einer übersprudelnden Künstlerphantasie entstammen, zeigt das Grabmal manche Feinheit in der Ausführung, eine solche Beherrschung der Einzelformen, daß man es an die Spitze der vorschülterischen Zeit setzen darf. Der Künstler ist unbekannt; es ist jedoch nicht zu weit gegriffen, wenn man ihn in dem Kreise suchen will, dem auch die schönen Holzwerke im Innern der Plattenburg entstammen. Das ist insofern für die Kunst in Brandenburg von Bedeutung, als es eine tatsächlich vorhandene Landeskunst belegt, nicht eine vereinzelte, von fremder Hand ausgeführte Leistung. Diefem Werke gegenüber hat selbst die Berliner Plastik einen schweren Stand, die ein Hauptwerk in dem Rübelschen Grabdenkmal der Marienkirche hinterlassen hat. Es lehnt sich an die übliche Art der architektonischen Gestaltung an, reich mit Wappen und allegorischen Gestalten geschmückt; indessen tritt doch schon eine Ermüdung ein, die zu Häufungen, ja selbst zu Gewaltfamkeiten greift, um die innere Leere zu verdecken. Trotzdem beweist es, daß der Dreißigjährige Krieg bis zum Jahre 1630 keineswegs jede künstlerische Energie unterdrückt hat — die bösesten Jahre sollten freilich erst kommen! —, sondern daß der Zeiten Ernst noch nicht den Künstlern in den Arm gefallen war. Die plastische Kunst selbst verrät indessen einen starken Mangel an frischem Leben. Es ist völlig untergegangen in dem technisch schweren Ringen, aus dem Gestein eine plastische Wirkung herauszubringen, die doch wieder nur im Groben Ausdruck gewinnt. In der Art des Aufbaues, in den weitausladenden Gesimsen und Kartuschen erinnert das Grabmal an italienische Vorbilder, in der derben Ornamentik an die Skulpturen des Ribbeck'schen Portales. Einzelne Formen bei diesen und anderen gleichzeitigen Werken klingen schon an den Barock an, aber die typische Gebundenheit des Handwerkes gestattete doch nicht, sie weiter zu entwickeln, als es die Zeitmode erlaubte. Was überhaupt die Plastik in der Zeit des Krieges einte, ist der offenbare Stillstand, der mit dem Schwinden des Wohlstandes die Kunst langsam und sicher auf den Boden trivialer Nützlichkeit zieht (Abb. 77 u. 88).



Abb. 76. Grabmal Bernd von Schulenburgs in Brandenburg.
Nach Aufnahme von Dir. Fr. Goerke. Berlin.

Auch in der Malerei. Nicolai,¹⁾ der mit Spürsinn alle Namen von Künstlern zusammengetragen hat, nennt für 1602 die Bildnismaler Nathan Maw aus Arnswalde und Martin Schulze, die nach der Zahl ihrer „Gesellen“ reichlich zu tun hatten und wohl neben ihrem Amt als Hofmaler auch in größeren dekorativen Arbeiten tätig waren. Von den Malern Gallus Kittner und Hans Greben, von Meister Tobias und Johann Moller sind nur die Namen und kargliche Nachrichten überliefert. Haben sie Erhebliches geleistet — und wir wollen es annehmen — dann ist es verschwunden, wie so manche Pracht, die in den Schrecken des großen Krieges untergegangen ist.

¹⁾ Nicolai, Nachrichten von den Baumeistern, Bildhauern, Kupferstechern usw. und anderen Künstlern, welche vom 15. Jahrhundert bis jetzt in und um Berlin sich aufgehalten haben, und deren Kunstwerke daselbst noch vorhanden sind. Berlin und Stettin 1786.

Schwer lagen die Lasten des Krieges auf Brandenburg. Was von rüstigen Armen im letzten Jahrzehnt noch übrig war, wurde Krieger, wanderte aus oder trieb schlimmere Sachen. Weder gab es für eine künstlerische Tätigkeit Besteller noch Jünger, die sie

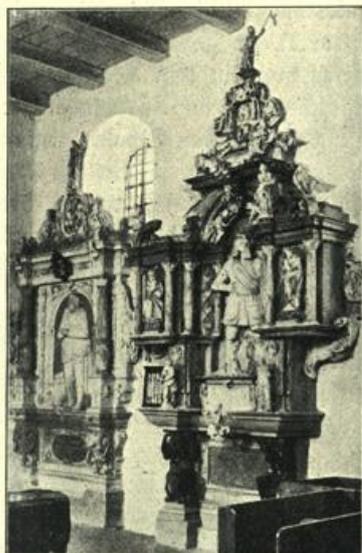


Abb. 77. Quitzowsches Grabmal
in Kletzke (Prignitz).

Nach Aufnahme von Hofphotograph
f. Alb. Schwarz, Berlin NW. 87.



Abb. 78. Quitzowsches Grabmal
in Rühstädt (Prignitz).

Nach Aufnahme von Hofphotograph
f. Alb. Schwarz, Berlin NW. 87.

pflegen konnte. Die Kunst mußte auf das Nötwendigste zurücksinken. Ein dumpfes Schweigen, unfruchtbare Niedergeschlagenheit brütete über Brandenburg, als 1640 der Sohn Georg Wilhelms den kurfürstlichen Thron bestieg — zum Heile Brandenburgs und seiner Kunst, die ohne ihn wohl völlig im Handwerk untergegangen wäre.

Die Wiederaufrichtung der brandenburgischen Kunst unter dem Großen Kurfürsten. 1640—1688.

Wie Berlin waren unter der ungeheuren Wucht des langen Krieges auch alle anderen größeren und kleineren Orte Brandenburgs verwüstet, in ihrer Bevölkerung vermindert worden oder gar verschwunden. Das Gewerbe und der Handel lagen danieder; die Kirchen waren ausgebrannt oder ausgeraubt, das Geld war knapp geworden und auf den Aekern wuchs vielfach nur noch Unkraut. Nur ein eiserner Mann wie der Große Kurfürst konnte dem armen ausgefogenen Lande helfen.

Den Frieden mußte der Fürst seinem Lande bald zu sichern. Damal aber galt es in jahrelanger Arbeit die Wunden zu heilen, die der Krieg verursacht hatte. An Kunst durfte der Kurfürst zunächst nicht denken. Das Jahr 1648 brachte den langersehnten Frieden und damit die Kräfte langsam zurück, um der eingerissenen Unordnung und dem Verfall der grausam dezimierten Bevölkerung entgegenzutreten. Dazu bedurfte es aber Lehrmeister und Führer, die Friedrich Wilhelm aus Holland, dem Lande seiner Jugend, der Heimat seiner Gattin Luise Henriette, in umfassendster Weise heranzog. Holländische Ingenieure und Architekten, Maler und Bildhauer folgten der Einladung. Wie eine Neuschöpfung im großartigsten Maßstabe wuchs unter der zielbewußten Sorge des Kurfürsten eine neue Kunst auf, die in keiner Weise mehr von der Gotik belastet war, die aber vorderhand auch an die noch erhaltene Kunst der märkischen Renaissance nicht anknüpfte, sondern mit frischer Wurzel in den Boden gesenkt wurde. Daß sie sich sehr schnell mit den einheimischen Talenten verband und in einem höheren Sinne bodenständig wurde, das lag zum größten Teile an der inneren Verwandtschaft beider Landgebiete.

Auch in Holland war die Kunst lange Zeit von bäuerlichen und bürgerlichen Anschauungen getragen worden. Im Gegensatz zu der höfischen Richtung der Flamländer, die unter Peter Paul Rubens die europäische Kunst beherrschte, war in dem eigentlichen flachen Holland die Kunst bürgerlich geblieben und im bürgerlichen Sinne gepflegt worden. Ihre Wurzeln lagen ebenso in den wohlgebauten Bauernhäusern wie in den Wohnungen der reichen Kaufleute. Sie versuchte wohl, den geistigen Schwung der wissenschaftlichen Kultur des 17. Jahrhunderts mitzumachen; da ihr aber die Leichtigkeit und die glutvolle Sinnlichkeit der französisch beeinflussten Flamländer fehlten, so blieb sie auf halbem Wege stecken und wirkte daher vielfach schwer in ihrer derben Realistik. Zum Teil ist die Kunst noch bäurisch gerichtet; ihre Träger sind weniger die großen Herren als schlichte bürgerliche Kaufleute. Diese Kunst ist es, die durch die holländischen Künstler an den Hof des Kurfürsten gelangte und sich auch unter seinem Nachfolger behauptete, wenn sie auch den Forderungen des höfischen Geschmacks nur teilweise entsprach. Dieser Zwiespalt zwischen höfischer und bürgerlicher Kunst beherrschte die nächsten Jahrzehnte. Stellenweise versuchten die Künstler, den durch französische und italienische Einflüsse angebahnten höfischen Linien zu folgen, aber sie konnte sich nicht aus der engen Panzerung ihrer handwerksmäßigen Befangenheit befreien. Auch der Inhalt blieb begrenzt. Die Künstler verstanden es wohl, zu charakterisieren, weil sie im Grunde realistisch dachten und schufen, indessen sie können es nur mit Unterstützung äußerlicher antikisierender Kleinzüge, die vielfach überwogen und die großmütig gedachten Ausführungen in der Schwere einer oft aufdringlichen Phantasie ersticken. Dagegen fügte sich diese Kunst jetzt um so leichter der Architektur ein, die schon unter Georg Wilhelm die ursprünglich knappen Konstruktionsformen unter einem Mantel dekorativer Zutaten zu verdecken trachtete. Waren die Architekten des Großen Kurfürsten zum Teil auch Ingenieure, deren Kunst oft auf der unverhüllten Konstruktion beruhte, so wurde ihnen doch die bildende Kunst aufgedrängt und mit ihr eine üppige und allegorienreiche, in der Hauptsache dekorative Bildnerei und Malerei. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist diese holländische Erbschaft abgestreift worden.

Nicht minder als bei seinen Vorfahren waren Friedrich Wilhelms Gedanken auf die Hebung der Gewerbe und der Künste gerichtet, deren innige Beziehungen in Brandenburg mehr noch zutage treten als in Holland. Dagegen zeigte dieses den großen Wert fahrbarer Wasserstraßen und großer Städte, die sowohl den Verteidigungsforderungen als auch baulichen Wünschen entsprachen. Dem Befestigungswesen wandte er sich daher zunächst zu, und zwar in erster Linie in der Stadt Berlin. Dazu war Grund genug. Aber ein Drittel der Häuser standen noch 1644 leer; drei Jahre vorher waren die Vorstädte abgebrochen, nachdem schon die Häuser an der Stadtmauer verschwunden waren. Berlin-Cölln glich mit seinen 6000 Einwohnern einer toten Stadt mit Gras und Wucherpflanzen auf den Straßen und breiten, öden Lücken in den Häuserzeilen. Sie werden sich bald gefüllt haben, ohne das Straßen- und Platzbild wesentlich zu verändern; aber das architektonische Gesicht nimmt ernstere und straffere Züge an als ehemals, da sich die schmalgiebligen Häuser in buntester Mannigfaltigkeit aneinander drängten, vor und zurücksprangen und die großen Dielenflure noch halbwegs zur Straße zählten. Es war das patriarchalische Alter der deutschen Stadt, in das mehr vorwurfsvoll als dräuend bisweilen eine Verordnung des sonst so strengen und unmachtlichen Rates nur vorübergehend den bürgerlichen Eigenwillen lähmte. Wie gemüthlich es vordem in unseren märkischen Städten ausgesehen hat, das schildert uns Merian in seiner Beschreibung Spandaus: „Die Stadt ist von Gebäuden schlecht (d. h. schlicht = einfach), hat große lange Gassen und ist umbs Jahr 1605 fast kein Haus allhie gewesen, da nicht vor der Thür zwei Bänke mit Lehnen, die Länge heraufgebauet, gestanden, daß auch vier und fünf Personen auff jeder haben sitzen können.“¹⁾ Von Berlin sagt er: „Es seynd da die Häuser auf die Art wie Spandau, mit den Bänken vor den Thüren gebauet“, und dann weiter: „Die Häuser seynd mit Gibeln vornen herauf und die Gassen daran breit und sauber. Es ist diese Stadt nicht sonderlich groß, und ist von schlechten Gebäuden.“ Noch 1660 erzählt uns die „Brunnen- und Gassenordnung“ des Kurfürsten von den Bäumen und Weinstöcken, die vor den Häusern standen und niemand beschädigen sollte.

Dieses friedliche Bild ist in dem Kriege gründlich zerstört worden. Das Berlin, das der Große Kurfürst hinterlassen hat, ist ein ganz neues Gebilde, das die Straßen der Altstadt zwar nicht wesentlich veränderte, um das jedoch wie ein fester Reifen die zackigen Linien einer neuen Befestigungsweise einen gewaltigen Prospekt aufgerichtet hatte, auf den das Straßensystem strebte. Das Niederlegen der Häuser an der Stadtmauer hatte Raum für ein zweites äußeres Straßensystem geschaffen, das wie ein Ring die leicht gekrümmten Altstadtstraßen umflannerte und in seinen Ansätzen schon die künftige preussische Königsstadt mit ihrer gradlinigen Geometerkunst ankündigte. Auch in der Altstadt ließ der Kurfürst alle Rampen, Beischläge und Treppen entfernen, um die Pflasterung der Straßen — wenn auch noch mit sehr geringem Erfolge — durchzusetzen. Der Name des Künstlers, dem der Kurfürst im wesentlichen die Anlage des Berlin-Cöllner Festungsgürtels anvertraute, des Niederländers *Nemhard*, bezeugt die bewußte Absicht, künstlerische Grundsätze damit zu verbinden. In der Erkenntnis, daß in den Altstädten sich neue Gestaltungen nur in den zu errichtenden Wohnhäusern — nicht durch Veränderung der Straßenzüge! — und durch die Errichtung weniger

¹⁾ Topographia electoratus Brandenburgici et ducatus Pomeraniae usw. Frankfurt 1652.

monumentaler Tore durchsetzen ließ, lag das künstlerische Schwergewicht bei der Anlage der neuen Vorstädte. Drei entstanden außerhalb der Bastionen: Friedrichswerder, Neu-Cölln und die Dorotheenstadt. Soweit nicht die örtlichen Umstände eine andere Anlage bedingten, kam bei ihnen das alte Kolonialschema der rechteckig sich schneidenden Straßen zu einer erweiterten Herrschaft, unter der auch dem Platze eine ästhetische Bedeutung zugesprochen wurde. Wenn auch die künstlerischen Keime erst später voll zur Entfaltung kamen, so war doch der Weg für die Zukunft eines neuen städtebaulichen Grundsatzes gewiesen, der den Ersatz der architektonischen Vertikallinie durch die Horizontale bewirkte und damit eine gänzliche Umwandlung in dem Stadtbilde einleitete. War das alte Stadtbild auch in seinen höchsten künstlerischen Erscheinungsformen von der Zweckmäßigkeit abhängig, die durch das politische Gesicht der Stadt vorwiegend bestimmt wurde, so kamen jetzt auch bewußte künstlerische Vorstellungen zum Durchbruch.

Freilich nicht mit einem Male. Des Großen Kurfürsten Städteerschöpfungen, die nicht mit Berlin-Cölln vereinigt wurden, sondern unter eigenen Stadtverwaltungen standen, deuteten nur den Weg an. Sie hatten nicht den Ehrgeiz die bürgerliche Baukunst von Grund auf umzugestalten; sie waren auch in ihren Prachtbauten rein persönliche Äußerungen des kurfürstlichen Herrn, der sie indessen durch seine Architekten so in das Straßenbild, als Abschluß, Erweiterung oder Eckbildung zu stellen wußte, daß die später entstehenden bürgerlichen Bauten stets von ihnen abhängig blieben. Am eindrucksvollsten ist die großzügige Planung wohl bei der Anlage der Dorotheenstadt zur Ausführung gekommen, bei dieser Vorstadt, die sich wie eine Gartenstadt von dem alten Schlosse in den Tiergarten hineinschob und den monumentalen Anfangspunkt einer Baumallee bildete, die nach dem neu erbauten Fürstensitze in Charlottenburg führte. Ihre Achse war die Straße Unter den Linden, deren Breite und vierfache Baumreihen einen großartigen architektonischen Gedanken darlegten, der auch in anderen Städteanlagen des Großen Kurfürsten zum Ausdruck gelangte. Es hat wenig zu bedeuten, daß er aus Holland zu uns gekommen ist; die künstlerische Kühnheit, durch eine solche Anlage der Entwicklung von Jahrzehnten vorzugreifen und für sie Bestimmungsgesetze zu schaffen, das ist das Verdienst des Kurfürsten und seiner großen Architekten; das erinnert an die Großzügigkeit der Grundherren des 13. Jahrhunderts, die in ähnlicher Weise den Osten mit künstlerisch vollkommenen Dorfanlagen besetzten.

War die Straße der Berlinische Anfang, der sich in ländlichen Formen bis nach dem Dorfe Ciezow mit seinem Schlosse hinziehen sollte, so bildete dieser Bau wieder ein besonderes Zentrum, von dem aus eine gleiche Verbindungsallee nach Süden hin geplant war. Sie ist kaum über ihre Anfänge hinaus gediehen und im 19. Jahrhundert durch ungeeignete Bebauungspläne zum Teil wieder vernichtet worden; aber die Schöpfung des neuen Schlosses bestimmte doch die Grundlinien der späteren Stadt Charlottenburg. Am reinsten aber kam der Gestaltungswille des Fürsten in Potsdam zur Geltung, wo seit Joachim I. ein Schloß erstanden war, an dem seine Nachfolger großes Interesse zeigten, ohne jedoch den ländlich-bürgerlichen Charakter der Kleinstadt in irgendeiner Weise künstlerisch aufzuheben. Der eigentliche Schöpfer des neuen Potsdam ist ebenfalls der Große Kurfürst, der hier nicht mit örtlichen, durch Festungswerke vorgezeichneten Hemmungen zu kämpfen hatte. Durch ihn erstand eine Reihe von ansehn-

lichen Häusern, die in dem Neuen Markt den Mittelpunkt eines ganz neuen Stadtteiles fanden. Das Schloß wurde neu aufgeführt, der Lustgarten durch Abdämmen der Havel angelegt und mit Wasserkünsteln, Gartenhäusern und Statuen geschmückt. Durch massive, von Memhard entworfene Bauten und durch die Freilegung des Alten Marktes, durch Bepflanzen der Straßen mit Linden und schließlich durch die Planung einer großen, nach Westen führenden Prachtstraße (die allerdings nicht mehr zur Durchführung kam), war ein Stadtgebilde entstanden, das die gleichen Grundsätze wie die Berliner Dorotheenstadt erkennen läßt. Das schönste Denkmal einer Städtegründung unter dem Großen Kurfürsten ist jedoch Schwedt (Abb. 79), das zwar erst Ende seiner Regierung und von seiner zweiten Gattin Dorothea nach einem verheerenden Brande geschaffen wurde, das aber völlig unter dem Einflusse der kurfürstlichen Stadtkünstler er-

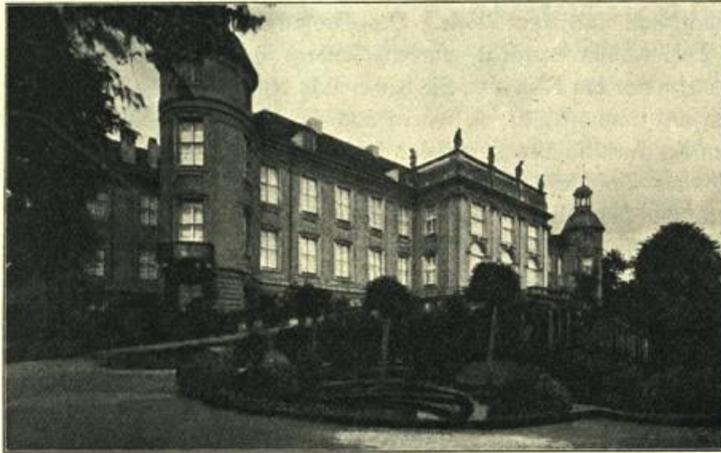


Abb. 79. Schloß Schwedt a. d. O.

Nach Aufnahme von Hofphotograph F. Alb. Schwarz. Berlin NW. 87.

stand, besonders des Holländers Kornelius Riquart, der auch das Johanniterloß in Sonnenburg umgebaut hat (siehe Bd. II S. 208 Abb. 42). Hier ersehen wir auch aus einem späteren Plane den künstlerischen Gedanken, die breite auf das Schloß führende Straße am anderen Ende durch einen architektonischen Triumphbogen zu schließen, wie er in der Straße Unter den Linden erst am Ende des 18. Jahrhunderts zur Durchführung kam (Abb. 80).

Ansätze zu ähnlicher Gestaltung sind auch in Oranienburg zu finden, das der Kurfürst seiner ersten Gattin Luise Henriette schenkte (Abb. 81). Memhardt ist auch hier der Schöpfer des Schlosses, das deutlich die Absicht erkennen läßt, die Straßen der Stadt von hier abhängig zu machen. Der Tod der Kurfürstin und ein späterer Brand haben sie nicht zur Ausführung kommen lassen. In all diesen Werken künstlerischer Stadtanlagen wendet sich die Entwicklung nach einer ganz neuen Seite, die für die brandenburgische Kunstgeschichte seit dem Tode des Großen Kurfürsten von der größten Bedeutung werden sollte. Berlin und der Hof werden führend im Lande; alle

Kunstausbildung wird abhängig von dem Berliner Geschmack. Zunächst noch zögernd, da dem Fürsten nur möglich war, an einzelnen Orten vorbildlich einzugreifen; im folgenden Jahrhundert ist diese Wandlung aber vollzogen.

In allen städtebaulichen Vorgängen unter dem Großen Kurfürsten tritt ein starker ländlicher Grundzug hervor. Das ist vielleicht eine der Ursachen, daß er bei den Altstädten Berlin und Cölln oder in anderen wie Frankfurt und Brandenburg a. H. die vorhandene Anlage nicht antastete. Seine landschaftliche Stimmung würde dadurch doch nur unvollkommen befriedigt worden sein. Darum wandte er sein Interesse lieber Neuanlagen zu, die auch seinen Architekten und Ingenieuren dankbarer erscheinen mußten. Als eine der folgenreichsten Äußerungen dieser Vorliebe ist es aber zu buchen, daß jetzt in der Provinz Brandenburg zuerst künstlerische Gärten und Parks angelegt wurden.



Abb. 80. Schwedt a. d. O.

Nach einem alten Stiche. (Vergau, „Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler“.)

Die holländische Richtung, das Angenehme mit dem Praktischen zu verbinden, ist auch hier maßgebend, aber nicht bestimmend für die gärtnerische Anlage. Vor allem wird in der Gartenkunst die straffe Disziplinierung der Kunst, die wir schon in der Stadtanlage herrschen sehen, zu einem hervortretenden Grundsatz. Strenge geometrische Einteilung der Reihen mit ornamentaler Zusammenstellung der Blumenbeete, vorsichtiges, ja spärliches Pflanzen von Bäumen — darunter vieler fremdländischer — oder ihr Zusammenfügen zu mauerhohen geschnittenen Hecken, ferner die üppige Verteilung von Statuen, Wasserspeiern und anderem Bildwerk, und schließlich die strenge Anlehnung an die umgebende Architektur sagen es deutlich genug, daß nicht der Gemüsegarten die Hauptsache, sondern die Anwendung des im Stadtbau und Architektur zur Herrschaft gelangten Grundsatzes der Festungsingenieure ist, alles Künstlerische als eine plastische Form zu behandeln und jede Erscheinung in Abhängigkeit von der anderen zu lassen. Wir wollen uns über die Gefährlichkeit einer solcher Kunstpflege nicht täuschen; denn sie muß letzten Dinges zur Knebelung der natürlichen Landschaftsform, zur Manier und Unnatur führen; aber

andererseits liegt in dem Einsetzen einer solchen, zum großen Teil selbstherrlichen Kunst- richtung unmittelbar nach dem bösen Kriege vielleicht die große erzieherische Kraft, die allein wieder künstlerisches Leben in weiten Kreisen erwecken konnte, in denen es mangels jeder Überlieferung und Übung vielleicht erstorben wäre, wie es das letzte Drittel des vorigen Jahrhunderts gerade in Brandenburg durch den Mangel einer jeden künstlerischen Empfindung bewiesen hat.

In Berlin erstand 1646—1650 der Lustgarten fast unvermittelt aus der Wildnis des dem Schlosse nördlich vorgelagerten Geländes, weniger den Bürgern als Vorbild, als zur Benutzung geschaffen oder als ersteres nur so weit, als gerade dieser Garten Baum- und Fruchtpflege in dem Lande anregen sollte. In gleicher Weise erstanden zum Teil sogar unter größeren Meliorierungsarbeiten der Garten in Potsdam, dann die Schloß- gärten in Charlottenburg, Cöpenick und Schwedt a. O., wo er auch erfolgreich den bürgerlichen Garten beeinflusste. Die eigentlich architektonische Tätigkeit nach dem



Abb. 81. Schloß Oranienburg.
Nach Aufnahme von Hofphotograph S. Alb. Schwarz.
Berlin NW. 87.

Friedensschlusse hebt mit Erneue- rungsarbeiten am kurfürstlichen Schlosse zu Cölln an. Gebaut ist an ihm auch während der Kriegszeit, in- dessen sind diese Arbeiten kaum von größerem Umfange gewesen. Wir haben das Schloß unter Mürons Leitung auf die Größe seiner heutigen Ausdehnung kommen sehen; doch waren die den westlichen Hof um- schließenden Gebäude nur unansehn- liche Wirtschaftshäuser. Nach Mürons Fortgang werden als Schloß- architekten genannt: Giovanni Bat- tista Sala, der uns schon begegnet (S. 77) und 1624 gestorben ist, ein

Dresdener Baumeister Balthasar Benzell 1605 und 1629, Bartel Bauer 1622—1640 und Christoph Friedrich Schmidt von 1642 an. Erst mit Johann Gregor Memhard, der an dem Bau der Altane die holländische Renaissance in Berlin einführt, der aber zu größerem Wirken an dieser Stelle nicht kam, setzt eine frischere Tätigkeit ein. Auch des Piemontesen Philipp de Chiezes Arbeiten können nur unbedeutend gewesen sein, da er von 1661—1673 die gewaltigen Festungswerke zu errichten hatte. Als namhafter Bau- leiter tritt uns aber der Holländer Michael Matthias Smids entgegen, der im Verein mit Nehring¹⁾ gegen Schluß der Regierung Friedrich Wilhelms den berühmten Malastersaal erbaute, der uns noch beschäftigen wird, und die Bibliothek im Anschlusse an die ältere Schloßapotheke 1687 begann (Abb. 82 u. 83).

Die Architektur schlug neue Bahnen ein. Wie wir gesehen haben, zog der Große Kurfürst hauptsächlich Holländer an seinen Hof, um die notwendigen baulichen Aufgaben in Angriff zu nehmen. Gern folgten die großen holländischen Ingenieure,

¹⁾ Über Nehring, Zentralblatt der Bauverwaltung XV, Nr. 45.

die Memhard, Smids, Nering u. a. Künstler, dem Rufe in die brandenburgischen Marken und brachten mit ihrem Können eine künstlerische Richtung mit, aus der sich nach den Tagen der Backsteingotik wieder ein märkischer Stil entwickeln sollte. Namentlich Berlin wurde der Mittelpunkt einer holländischen Kolonie, aus der nicht nur künstlerische Anregungen, sondern auch ein weitgehender kaufmännischer Sinn und künstlerische Empfindung hervorgingen.

In Verbindung damit stand die Wiederaufnahme der Sammlung alter Kunst, deren Reste in den Kriegsjahren verloren gegangen waren. Wenn auch durch den Brand des Marstalles 1665 ein großer Teil der Kunstgegenstände vernichtet wurde, so fand sich durch die weit ausgedehnten Beziehungen des Fürsten in den europäischen Hauptstädten doch bald wieder reichlicher Ersatz. Die Sammlung des Kurfürsten Karl von der Pfalz,



Abb. 82. Das Schloß in Cöln um 1690. Nach Stridbeck.

die durch Erbgang nach Berlin gelangte, erregte durch ihre Reichhaltigkeit ein solches Aufsehen, daß über sie ein besonderes Prachtwerk von ihrem Verwalter herausgegeben werden konnte.¹⁾ Friedrich Wilhelm beschränkte sich nicht darauf, in Italien, Osterreich, England, Frankreich, Holland und den deutschen Kunststädten Kunstwerke kaufen zu lassen; er sandte auch den Maler Romandon eigens zu dem Zwecke nach Italien, um dort Bilder berühmter Meister zu kopieren.

Es ist schwer, den Gang der Entwicklung angesichts der vielen tüchtigen Kräfte in der Baugeschichte der Stadt Berlin festzuhalten. Versuchen wir es mit dem Schlosse, das wie bisher stets den Reigen angeführt hatte, an dessen Weiterbau sich die bürgerliche und Herrenkunst der Zeit angeschlossen.²⁾ Nering, der den 1682 gestorbenen Smids

¹⁾ E. Veger, *Thesaurus Brandenburgicus*.

²⁾ Von einem sonst nicht bekannten Hofbaumeister Michael Matthias Hund erfahren wir aus Grünningen (Prov. Sachsen), wohin er aus Berlin geschickt wurde, um ein Gutachten über das dortige Schloß abzugeben (Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen, XIV, S. 73).

ablöste, errichtete, von der später wieder in Wegfall gekommenen Stehbahn an der Südseite des Theißschen Baues abgesehen, einen Bau zwischen dem alten Hause der Herzogin und dem Lynarschen Nordflügel (Abb. 82). Die ganze Sinnesrichtung Nehrings war auf das Gediegene, Schlichte und Ernste gerichtet; auch der an holländischer Einfachheit erinnernde schwere und schmucklose Bau verleugnete diese Züge nicht. Aber er brachte auch ein neues Kunstbekenntnis mit, das noch schüchtern, dann aber mit fester Betonung die künstlerische Wirkung der Verhältnisse hervorhob. Das war ganz der ernstesten Zeit angemessen und bald überwunden worden, indessen blieb diese Richtung doch noch herrschend bis in die Tage Andreas Schlüters, wenn auch Nehring selbst



Abb. 83. Das Schloß in Cöln um 1690. Nach Stridbeck.

diese Bedürfnislosigkeit bald durch größere Freiheit in der Anwendung von Baugliedern zu überwinden suchte. Schon das Dankelmannsche Palais, das spätere Fürstenhaus, zeigt den Architekten etwas reicher und lebhafter, die Lange (Kurfürsten-) Brücke sogar von einem feierlichen Pathos, das ihn auch bei der Erbauung der Häuser des Mühlendamms nicht verließ (1684—1688). Das waren ganz neue Töne in dem Architekturbilde Berlin-Cöllns, so neu, daß man später versucht war, die prunkendere Blondelsche Kunst des Zeughauses auf diesen Meister zurückzuführen.

Von den architektonischen Innenarbeiten steht in erster Reihe der große Festsaal im kurfürstlichen Schlosse, der von den Zeitgenossen in manchmal überschwenglicher Weise gerühmt wird und als Mabastersaal in der Kunstgeschichte bekannt ist. Jedenfalls gehört er zu den hervorragenden Werken des 17. Jahrhunderts.¹⁾ Die etwas gedrungenen

¹⁾ Einen Wiederherstellungsversuch hat Hofbaurat Geyer in dem Hohenzollern-Jahrbuch 1897 (I, S. 153, Abb. 13) veröffentlicht.

Verhältnisse, unter denen besonders die reich ornamentierte Decke zu leiden hat, äußern eine wuchtige gemessene Pracht, die in einem Widerspruch zu der schlichten Außenarchitektur der Zeit steht, die hier aber die glänzende Lebensarbeit eines sieggewohnten Herrschers zum Ausdruck bringen soll. Michael Matthias Smids hat den Saal unter der Mitwirkung Nehrings geschaffen und dabei eine enge Verbindung von Architektur und Plastik angewandt, die für das ganze 17. Jahrhundert ziemlich vereinzelt steht, wenn man von dem Herrensaal im Haager Binnenhofe abieht, der nach Galland das Vorbild abgegeben hat.¹⁾ Der Saal war reich an korinthischen Pilasterstellungen gegliedert, die die etwas niedrige Decke trugen und in ihrer Reihe von 16 Marmorstandbildern unterbrochen wurden. Die künstlerisch bedeutendste Persönlichkeit unter den Bildhauern des Großen Kurfürsten, Bartholomäus Eggers, fand hier ein dankbares Feld seiner Tätigkeit. Da er einen Auftrag schon 1674 erhielt, zwölf Kaiserbüsten zu liefern, und erst 1687 persönlich nach Berlin kam, so folgert Galland wohl mit Recht, daß die Kurfürstenstatuen des Marmorstaates in Holland angefertigt worden seien. Sie stellen Friedrich I., Friedrich II., Albrecht Achilles, Johann Cicero, Joachim I., Joachim II., Johann Georg, Joachim Friedrich, Sigismund, Georg Wilhelm, Friedrich Wilhelm dar, denen nachträglich noch Friedrich III. hinzugefügt wurde. Außerdem wurden Statuen von Julius Cäsar, Konstantin dem Großen, Karl dem Großen, Rudolf von Habsburg geliefert. Auch die sechs Reliefs, die die Diplomatenloge des Marmorstaates schmücken und die Taten und Tugenden des Hauses Hohenzollern preisen, sind nach Galland auf Eggers zurückzuführen. Wieweit freilich die persönliche Tätigkeit des Bildhauers ging, ist zweifelhaft, da dieser tätige Künstler eine größere Werkstatt besaß, auf die der genannte Kunsthistoriker die Bildwerke des Großen Kurfürsten und Friedrichs III. zurückführt.

Es war also ein richtiges Pantheon der deutschen und brandenburgischen Geschichte, das in Berlin unter den Augen des Kurfürsten entstand. Man wird nicht fehl gehen, weitere zwölf Kaiserinnen, eine Pallas Athene und eine Vase, die Michael Matthias Smids 1682 bestellte, und über deren Ablieferung drei Jahre später ein Prozeß entstand, mit diesem Pantheon in Verbindung zu bringen, obwohl es nicht ersichtlich ist, wie ihre Verwendung gedacht war. Selbst wenn man die kräftige, zum Teil schwülstige Kunst dieser bildhauerischen Arbeiten, auf die vielleicht die Kunst des Peter Paul Rubens nicht ohne Einfluß war, auf Rechnung eines ausgedehnten geschäftlichen Betriebes setzt, wird man die Großartigkeit eines solchen Baugedankens nicht hinwegleugnen können. Daß sie künstlerisch nicht völlig befriedigt (wenigstens soweit wir Kenntnis haben) tut dem Gedanken, in Berlin einen solchen Prunkraum zu schaffen, keinen Abbruch. Die Auflösung der Fläche, die bereits unter den Vorgängern des Großen Kurfürsten bei den Grabdenkmälern sich ankündigte, und die unter dem Nachfolger zum künstlerischen Grundsatz wurde, war ein Widerspruch gegen die architektonische Strenge der Ingenieurarchitekten, aber sie wurde hervorgerufen durch die Mitwirkung so vieler Bildhauer von Ruf, die anscheinend als gleichberechtigt neben jenen sich Geltung verschafften. Gesteigert wurde

¹⁾ Galland, dessen Werke außerordentlich zur Aufhellung dieser künstlerischen Beziehungen zu Holland beigetragen haben, will auch Einflüsse des Haager Bildhauers Symon Vosboom gelten lassen.

dieser Gegensatz durch den Umstand, daß die Bildhauer aus dem bürgerlichen Kreise Hollands kamen, in denen eine kraftstrotzende bäuerliche Gesundheit auch die künstlerischen Proportionen beherrschte. Immerhin ist die Tätigkeit des Bartholomäus Eggers ein Fortschritt gegen die Kunst des in Haag lebenden Franz Dufard mit seinen beschränkten



Abb. 84. Sparrsches Grabdenkmal.

Nach Bormann, „Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin“.

Ausdrucksmitteln und seiner handwerksmäßigen Routine, der in den Anfangsjahren der kurfürstlichen Regierung eine Reihe von Aufträgen erhielt. Von ihm stammt die lebensgroße Statue des Großen Kurfürsten, die die Kurfürstin heimlich bestellte und im Lustgarten 1652 aufstellen ließ.¹⁾ Ferner stammen von ihm (nach Seidel) die Marmorbildnisse der Prinzen Wilhelm I., Wilhelm II., Moritz und Friedrich Heinrich von Oranien

¹⁾ 1715 kam sie in den Charlottenburger Park und Ende des 19. Jahrhunderts in eine Nische des Portales V des Berliner Schlosses.

im Stadtschlosse von Potsdam und die Marmorbüsten des Kurfürsten und seiner Gattin im Park von Sanssouci. Andere Bildhauer sind uns wohl dem Namen nach überliefert, doch ist ihre vermutlich nur untergeordnete Tätigkeit in Dunkel gehüllt, während die Darstellung des Raubes der Proserpina in der Galerie zu Sanssouci noch dem Eggers

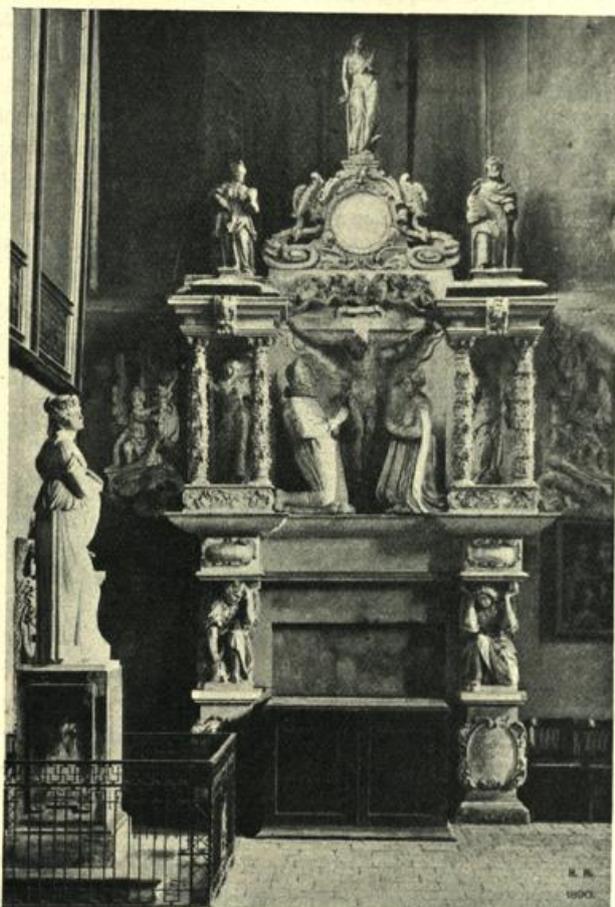


Abb. 85. v. Köbelsches Denkmal in St. Marien zu Berlin.
Nach Bornmann, „Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin“.

zugeschrieben werden muß, dessen Anteil von der künstlerischen Tätigkeit des Großen Kurfürsten übrigens erst durch Galland fest umgrenzt worden ist.

Nicht so stark wie bei den Baukünstlern war offenbar der Einfluß der kurfürstlichen Bildhauer auf die bürgerliche Kunst Berlins und anderer Städte der Mark. Das einzige Werk von Bedeutung, das man dem Antwerpener Bildhauer Quellinus, dem Älteren, zuspricht, das Marmordenkmal des Feldmarschalls Otto Christoph von Sparr in der Berliner Marienkirche von 1663, steht hoch über anderen gleichzeitigen

Werken (Abb. 84). Es verbindet mit der architektonischen Klarheit des Aufbaues eine sehr geschickte Anordnung der Figuren. Nur der obere Teil mit seinen sechs Figuren, die wohl einer anderen Hand zuzuweisen sind, will nicht mit dem großen Zuge zusammenstimmen. Ob aber die Autorschaft des Quellinus begründet ist oder nicht; jedenfalls hat dieses Denkmal einen großen Einfluß auf spätere Grabdenkmäler ausgeübt (Abb. 85).

Gegen diese mit der Architektur verbundene Bildhauerkunst hatte die Malerei einen schweren Stand, obwohl auch sie von dem Kurfürsten durchaus begünstigt wurde. Es scheint, als ob die persönliche Neigung des Fürsten, die Ereignisse in seiner Familie und in der Geschichte seines Landes durch die Kunst dauernd zu erhalten, auch der Malerei anfangs räumlich bedeutende Aufgaben in den Innenräumen zugewiesen habe; indessen werden die großen Bilder mit der Zeit kleiner. Es zeigte sich wohl, daß bei der Konkurrenz der drei Schwesterkünste der Architektur der Vorrang gebühre, daß indessen bei dem engeren Wettbewerb zwischen Malerei und Plastik eine ästhetische Gleichheit nicht herzustellen war. Die Darstellung der Vermählung des Kurfürsten mit der Prinzessin von Oranien von einem unbekanntem Maler 1646 und ihre Wiederholung von Willeboirts, einem in der Schule van Dycks gebildeten Maler, stehen räumlich noch an der Spitze. Auch waren die künstlerischen Kräfte der Maler nicht imstande, dem derben Realismus der Bildhauer erfolgreich an die Seite zu treten.

In der Malerei walteten mehr die Einflüsse der Rubensschen Schule als der van Dyckschen und entfalteten sich auf dem brandenburgischen Boden zu einem Pathos, das nicht zum geringsten Teile seine Anregungen dem französischen Klassizismus verdankte. In den späteren Lebensjahren bevorzugte der Kurfürst geradezu diese Richtung, die sich nur schwer mit der anders gearteten Bildhauerei vereinigen ließ; sie stand weder formal auf der Höhe, noch verstand sie es inhaltlich tiefere Stimmungen auszulösen. In den allegorischen Deckengemälden des Potsdamer Stadtschlusses von Thulden, Vanloo und Vaillant (vielleicht auch von Leysche) waltet ein durchaus antiker, aber inhaltlich leerer Geist, der eigentlich nur von dem Standpunkte einer starken persönlichen Prachtliebe aus gewürdigt werden kann. Dennoch konnten diese niederdeutschen Künstler ihre heimatliche Natur nicht ganz verleugnen; immer noch dringt durch das antike Gewand die behäbige Breite der holländischen Natur hervor. Der antikisierende Humanismus trug hier ein schlichtes Gewand.¹⁾

Die Maler befanden sich einer Wirklichkeit gegenüber, die infolge der seit mehr dem einem Jahrhunderte erfolgten Einfuhr italienischer Geisteskultur durch und durch mit humanistischen, vorzugsweise antik-mythologischen Erinnerungen getränkt war, die aber den auf dem Boden der Wirklichkeit stehenden Malern doch nur reale, menschlich begreifbare Wesen blieben. Die Fabel- und Dämonenwesen, die sich arabeskenartig noch durch die Kunstrichtung der beiden Joachims ziehen, sind jetzt ausgestorben und ersetzt worden von den Persönlichkeiten des antiken Götterkonvents. Aber sie sind ihrer Göttlichkeit entkleidet und nehmen auf den Allegorien der Künstler als Abkömmlinge entfernt stehender Gewalten einen Platz ein, der sie zu untergeordneten Wesen stempelte. Ein solche rein attributive Stellung mußten sich auch die Maler am Hofe des Kurfürsten

¹⁾ Galland, Der Große Kurfürst von Brandenburg. Neues über sein Verhältnis zur bildenden Kunst. Repertorium für Kunstwissenschaft XIV, S. 89 ff.

gefallen lassen. Während Architekten und Bildhauer in einem gewissen Abstände vom Hofe blieben, traten die Maler in ein engeres Verhältnis zu ihm und dem Kurfürsten, teils als Bildnismaler, teils als Maler für die vielen dekorativen Aufgaben des Hofes. Keiner freilich erhob sich zu einem Sterne erster Ordnung; von einzelnen sind sogar nur höchst mittelmäßige Werke bekannt. Es sind also zunächst nur Namen, die die Kunstgeschichte zu buchen hat, die aber für die märkische Kunst insofern Bedeutung haben, als die Tätigkeit ihrer Träger in Berlin eine stark handwerksmäßig gefärbte Tradition begünstigte, aus der allein die Gründung der späteren Berliner Akademie zu erklären ist. Die ungewöhnlich große Anzahl dieser Maler deutet auf ein starkes persönliches Interesse des Kurfürsten, der im Laufe seiner Regierung außer den schon erwähnten Thulden, Vanloo, Vaillant und Leygebe noch die Bildnismaler *Adriane Hannemann*, *Willem*

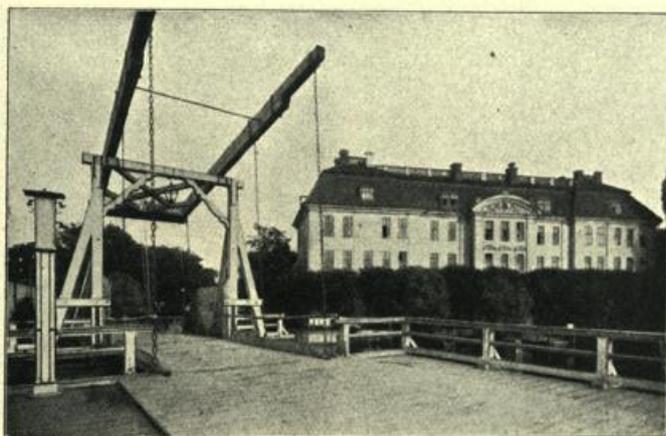


Abb. 86. Cöpenick.

Nach Aufnahme von Hofphotograph S. Alb. Schwarz. Berlin NW. 87.

van Honthorst, de Clerf, die Dekorationsmaler *Michael Hirte*¹⁾ und *Langerveld*, die Stilllebenmaler *Elliger*, *Broderus*, *Mathisen*, *Nicolaus Willing*, *Willem Kalf*, *Jurjaen van Streeck*, *Otto van Schrieck*, *Daniel Seeghers*, *Jan Weenix*, *Fromantion* und *Roye berief*, der außerdem noch andere wie *Govaert Flink*, *Jan de Baen*, *Daniel Myfens*, *Pieter Nason* zeitweilig mit Aufträgen versah. Nur wenige ragen über die Mittelmäßigkeit heraus. So der Holländer *Willem van Honthorst* (tätig von 1647—1664) mit einem achtungswerten Können, den der Kurfürst mit dem für jene Zeit verhältnismäßig hohen Jahresgehalt von 1200 Talern anstellte. Von *Jacob Vaillant*, der 1672 nach Berlin kam, ist im Potsdamer Stadtschloß das recht tüchtige Bild: „Die Eroberung von Rügen“ vorhanden. Ein vielseitiger Künstler scheint auch *Rütger von Langerveld* gewesen zu sein, der Ende der Regierung nach Berlin berufen wurde und in dem sogenannten Kurfürstenzimmer zwei Deckengemälde (Reiter in antiker Tracht) malte, der aber auch als Architekt

¹⁾ Siehe *Joh. Bolte*, *Michael Conrad Hirt*. *Bär XV*, 1889, S. 446.

nicht unwesentlich wirkte. Von ihm rührt u. a. das durch seine Stuckarbeiten bemerkenswerte Schloß in Cöpenick her¹⁾ (Abb. 86 u. 87).

Es ist gewiß eine auffällige Tatsache, daß dieser großen Anzahl von Malern, die im Dienste des Kurfürsten tätig waren, eine verhältnismäßig kleine Anzahl von Architekten gegenübersteht; sie wird noch auffälliger durch den Umstand, daß die letzteren durchaus hervorragende Kräfte sind, während von den Malern und der überwiegenden Anzahl der Bildhauer nur ein mittelmäßiges Können behauptet werden kann. Das erklärt sich jedoch aus der Natur des Kurfürsten. Auf der einen Seite war er Staatsmann und Volkswirt, der gerade die künstlerischen Kräfte in den Dienst der Gewerbe stellen wollte, auf der anderen aber selbst eine ästhetisch empfindende Natur, die im künstlerischen Geben und Nehmen ihr Genüge fand. Ein französischer Edelmann, Chap-

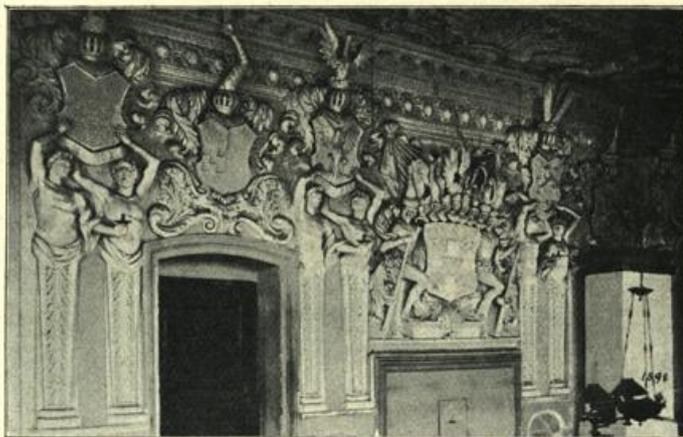


Abb. 87. Schloß in Cöpenick.

Nach Aufnahme von Hofphotograph S. Alb. Schwarz. Berlin NW. 87.

puzeau, der ein Buch über seinen Besuch in Berlin herausgegeben hat, gibt das durchaus glaubenswerte Zeugnis: „Es gibt vielleicht keinen Monarchen in Europa, der eine so erstaunliche Menge von Bildnissen, seltenen Bildern und solchen von den besten Meistern besitzt, als der Kurfürst von Brandenburg, der ein bewundernswerter Kenner der Malerei und aller schönen Dinge ist.“²⁾ Wenn der künstlerische Blick des Kurfürsten vielleicht etwas befangen war, so war er um so schärfer in der Beurteilung des Verhältnisses der Kunst zum Gewerbe und zum Wohlstande des Volkes.

Er hatte bald erkannt, daß ohne Einwanderung fremder Elemente an eine Hebung des Handwerks nicht zu denken war, obwohl der blinde Eifer der Innungen sich oft gegen diesen Zustrom wandte. Indessen war das auch später oft noch zu bemerken und mehr aus der Zeit als aus der Organisation der Innungen heraus zu verstehen.

¹⁾ Eingehende Forschungen über diese Künstler sind veröffentlicht von Seidel, Die Beziehungen des Großen Kurfürsten zur niederländischen Kunst. Jahrbuch der Kgl. Kunstsammlungen XI, 1890, S. 119 ff.

²⁾ Corn. Gurlitt, Studien zur Baugeschichte Berlins. Bär XV, 1889, S. 553 ff.

Auf den Fürsten übten jedoch solche Äußerungen keinen Einfluß aus, er ließ sich nicht stören in der Berufung fremder Kunstgewerbler, die er tatkräftig bei der Einrichtung von Geschäften oder Fabriken unterstützte. Dadurch sind auch Künstler nach Brandenburg gekommen, die zwar nicht durch größere Leistungen bekannt sind, die aber doch nicht unerheblich an der Erstarfung der künstlerischen Kultur beteiligt sind. So sind die früher aus Böhmen bezogenen Glaswaren von den Erzeugnissen der Brandenburger Hütten (Hüttendorf, Chorin, Pfaueninsel usw.) verdrängt, für die auch geschickte Schleifer, Maler und Vergolder gewonnen wurden.

1678 unterstützte der Fürst die Gründung einer Fayence-Fabrik für Delfter Waren in Potsdam, die später nach Berlin kam und Bedeutendes leistete. Daß auch der Bronze-guß wieder aufblühte, wird durch die gerade in dieser Zeit recht zahlreichen Gießernamen belegt, die auf märkischen Glocken erscheinen. Eine der interessantesten Künstlerpersönlichkeiten ist Gottfried *Leygebe*, ein gebürtiger Schlesier, der in Nürnberg 1645 die Kunst des Eisenschneidens mit Erfolg betrieb. Nach mehreren vergeblichen Bemühungen gelang es dem Großen Kurfürsten, ihn 1667 nach Berlin zu ziehen, wo er neben einer Anzahl hervorragender Bildnisse des Fürsten, darunter eine aus Eisen geschnittene Statuette seines Herrn,¹⁾ besonders zahlreiche und künstlerisch hervorragende Medaillen schuf. Durch Entwerfen von Modellen und Mustern hat gerade dieser Mann einen außerordentlichen Einfluß auf die Glashütten, Bronzegießer, Steinschneider, Drechsler, Goldschmiede u. a. Handwerker ausgeübt.

Durch diese Einwanderer vollzieht sich während der Regierung des Großen Kurfürsten der große Wandel, durch den die Hauptstadt in jeder Beziehung tonangebend für die Kunst wurde. Hier wirkten die vielen fremden Künstler, von hier auch gingen sie im Auftrage des Landesherrn in die Städte und Dörfer, um hier bestimmte Bauaufgaben (Schlösser in Caputh, Cöpenick, Schwedt a. O. u. a.) zu lösen, oder um hier Einfluß auf die Kunstindustrie zu gewinnen. Im einzelnen sind wir wenig von den Vorgängen dieser Art unterrichtet. Wenn man die Denkmäler der Provinz über-
sieht, dann scheint gerade unter der Regierung des Großen Kurfürsten wenig ge-
schaffen worden zu sein; wo solche Werke nachweisbar sind, da lassen sie auf den Einfluß

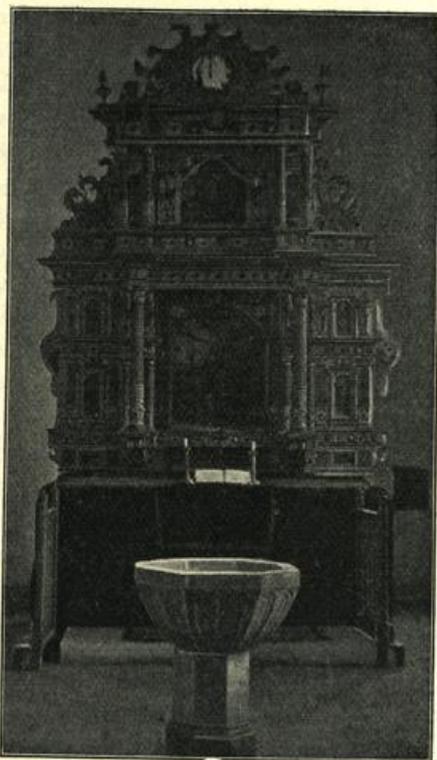


Abb. 88. Altar in Amt Neuendorf bei Oderberg.

¹⁾ Heute in der Skulpturen-Abteilung der Kgl. Museen.

der Berliner Hofkunst schließen (Abb. 88). Nur im südlichen Gebiete schlagen noch schwache Wellen der sächsischen Kunst über das Land, jedoch ohne bemerkenswerte Leistungen hervorzubringen (Schloß Senftenberg). Man wird diese strenge Zentralisation der Kunst verstehen, wenn man die unglückliche Lage des Landes bis 1648 im Auge behält und nun Schritt für Schritt den großen Fürsten vorschreiten sieht, in die blutlosen Kanäle des Staates wieder Leben zu gießen. Da konnte er zunächst nur in seiner Hauptstadt beginnen und es der Zukunft überlassen, diese Anregungen auf das Land abfließen zu lassen.

Wir sehen indessen noch eine andere Wandlung in dem Vorgehen des Großen Kurfürsten. Im Beginn seiner Regierung zieht er vorwiegend Baukünstler nach Brandenburg (Nehring, Memhard, de Chize) und daneben einzelne Bildhauer und Bildnismaler (Honthorst, Duzart u. a.) von größerem Ruf; am Schlusse aber kommen die Mittelmäßigkeiten, darunter vorwiegend Maler, in die Residenz des Fürsten. Vielleicht lockte der Ruf des brandenburgischen Herrschers gerade die vielen nach Berlin, die in ihrer Heimat keine ausreichende Beschäftigung fanden, wahrscheinlicher ist jedoch, daß der Große Kurfürst erkannt hatte, wie notwendig der Industrie und dem Handwerk eine Zufuhr frischen künstlerischen Blutes war, die von den, durch seine Aufgaben vollauf in Anspruch genommenen Künstlern allein nicht geleistet werden konnte. Hier waren ihm offenbar auch die Kräfte willkommen, die nicht durch hervorragende Leistungen legitimiert waren. Ob es gerade der beste Weg war, den er einschlug, mag fraglich sein; der Erfolg war jedenfalls da und schuf eine Grundlage, auf der die Kunst des folgenden Jahrhunderts ungeahnt emporblühen sollte.

Die Hofkunst Friedrichs I.

War die Kunst unter dem Vorgänger dieses Fürsten trotz aller fremden Einflüsse durch das Schwergewicht bodenständiger Interessen zum großen Teil brandenburgisch gestimmt, so verlor sie unter seinen Nachfolgern diesen Zug infolge einer kräftigen Einwanderung fremder Künstler. Wenn auch bei dem Großen Kurfürsten eine besondere Vorliebe für die künstlerische Verherrlichung seines Hauses vorhanden war, so gab die Richtung für seine Entschlüsse doch immer eine starke Rücksicht auf die gewerbliche Lage. Auch die Emigranten aus Frankreich, die unter dem Großen Kurfürsten in erheblicher Anzahl nach Brandenburg kamen, brachten Kunstanschauungen mit, die einen Einfluß ausübten, als nachmals der holländische Geschmack in eine mehr französische Richtung umschlug. Der künstlerische Sinn war überdies durch die italienische Kunst für jene aufnahmefähig geworden. Jedenfalls kreuzten sich holländische und französische Kunst schon unter dem Großen Kurfürsten, unter dessen holländischen Künstlern zahlreiche Stuckatoren (Baratta, Belloni, Carove, Nove, Simonetti u. a.) das Innere der Schlösser und vieler Bürgerhäuser in italienischer Weise ausschmückten. Freilich beherrschten sie weniger das graziose Einienpiel ihres Heimatlandes als eine schwere erstarrte Überfülle plastischer Verzierungen. Auch mangelte ihnen die kühne, formenreiche und gewissenhafte Art der italienischen Renaissance, für deren Handhabung eine starke Aber-

einstimmung von Architekten und ausführenden Künstlern unerlässlich ist. Man wird ihre Arbeit, die im Grunde genommen nur handwerksmäßig war und in einer schwülstigen Allegorie, einer rein schematischen Häufung von zeitgemäßen Attributen wie Lorbeer, Trophäen und mythologischen Verkörperungen bestand, kaum als besonders künstlerisch schätzen; aber sie wirkte doch der langsam aufsteigenden märkisch bürgerlichen Tradition erfolgreich entgegen, brachte sie auch zum Stillstand und bahnte dadurch dem kommenden brandenburgischen Barock Schlüters den Weg.

Durch den Großen Kurfürsten war eine Anzahl führender Architekten nach Berlin gekommen, die, von Hause aus Festungsingenieure, in den Anschauungen dieses Sonderfaches erzogen waren. Daß unter seinem Nachfolger mehr und mehr das reine Künstlertum zur Geltung gelangte, war zum Teil in der politischen und allgemeinen Entwicklung begründet; aber es wurde andererseits auch außerordentlich gefördert durch die persönliche Neigung des Fürsten und seiner anfeuernden rastlosen Energie für die glänzende Außenseite seines Herrschertums. Seines Vaters künstlerische Neigungen gingen auf eine würdige, repräsentative Verherrlichung seines Hauses; Friedrichs Bestrebungen indessen hatten einen stark politisch-dynastischen Einschlag, der nicht unbeeinflusst von dem Geiste Ludwigs XIV. war, der aber durch die Entwicklung der Hauptstadt Berlin begünstigt wurde. Stieg doch die Einwohnerzahl innerhalb seiner Regierung von 20 000 auf 63 000 Einwohner! Als Berlin 1701 zur Hauptstadt des Königreiches wurde, mußte sich dies naturgemäß in einer gründlichen Umwandlung auch seines Schaubildes äußern.

Freilich erfolgte diese Umwandlung nicht schroff und nicht im Gegensatz zu den Anlagen des Großen Kurfürsten. Im Gegenteil! Es waren die Linien der Stadtweiterung dieses Fürsten von einer solchen künstlerischen Sicherheit, daß sie auch unter seinem Nachfolger noch die Bautätigkeit beherrschten. Die Planung der Vorstädte war mit einem weit in die Zukunft schauenden Blicke erfolgt; nur der Ausbau der bereits vorgezeichneten Linien blieb seinem Nachfolger überlassen. Aber dieser erfolgte in einem so hervorragenden künstlerischen Geiste, daß Friedrich der eigentliche Schöpfer des königlichen Berlin geworden ist. Die mittelalterliche Stadt, die durch die geraden Straßen und regelmäßigen Plätze des Vorgängers nur schüchtern angetastet wurde, wurde jetzt durch den Ring neuer Vorstädte völlig eingeschnürt. Und in diesen Vorstädten trat zum ersten Male die Landschaftskunst erfolgreich an die Seite der Baukunst. Nicht die ländlichen Schlösser und Ruhesitze dieser Zeit, Schloß Monbijou, Charlottenburg, das nunmehr längst verschwundene Belvedere in der Holzmarktstraße, die Schlösser in Schönholz, Lichtenberg und Friedrichsfelde sind die einzigen Zeugnisse dieses Herausdrängens aus engen Festungsmauern; auch die Anlage großer Baumalleen und breiter Flußwege waren in diesem Sinne Vorläufer einer neuen Städtekunst, die im Innern durch die vielen königlichen und bürgerlichen Neubauten erfolgreiche Beweise ihrer Lebensfähigkeit gab.

Noch lebten und wirkten unter dem neuen Herrscher die alten und bewährten Künstler seines Vorgängers, die zum Teil erst in Berlin ihre höchste künstlerische Kraft entwickelten. Es entsprach dem künstlerischen Willen des neuen Herrschers, die weitere Entwicklung in die Hände gefeierter Künstler zu legen, die bereits außerhalb des Landes Beweise hoher Begabung geliefert hatten. So sehen wir, daß Männer wie Schlüter, Eosander, de Bodt, Blondel u. a. in den Dienst des brandenburgischen Kurfürsten treten, um

hier auf diesem dankbaren Boden Werke zu schaffen, die den Ruf des künstlerischen Berlin weit über die Landesgrenze hinweg trugen. Wenn vordem häufig die brandenburgischen Herrscher Künstler aus der Fremde herbeigezogen hatten, so blieb ihre Kunst doch im großen und ganzen eine provinziell beschränkte Residenzkunst, wie wir sie im 16. Jahrhundert überall in den deutschen Landen aussprießen sehen. Sie war trotz aller Hinneigung zur reiferen Hofkunst im Grunde bürgerlich und zeigte wenig Neigung, die strenge Abarlieferung der Renaissance zu durchbrechen. Die Bauten der *Nehring*, *Smids*, *Langerfeld* u. a. könnten ebensogut in einer jeden deutschen oder holländischen Stadt stehen, so wenig haben sie eigentliches Landesgepräge. Das wurde anders, als Friedrich begann, die Hauptstadt der Kurmark zu einem glänzenden Sitz des preußischen Königs zu machen.

Das zeigt schon die Anlage der Straßen und Plätze. Berlin war zwar durch den Befestigungsgürtel des Großen Kurfürsten erheblich erweitert, aber die Stadt blieb doch noch immer durch die Forderungen kriegerischer Wehrhaftigkeit gehemmt. Eine planmäßige und großzügige Weiterführung der Straßen und Plätze mit Berücksichtigung bestimmter künstlerischer Wirkungen und in der Richtung, daß die Bauwerke zu beherrschenden Mittelpunkten für die anschließenden Bauten wurden, das kam erst unter dem ersten Könige zur völligen Erkenntnis. War die Stadt vorher ein Verwaltungsmittelpunkt, der in dieser Stellung noch immer durch die geschichtlich berechnete Nebenbuhlerschaft von Brandenburg a. d. H. und Stendal beengt wurde, so entwickelte sie sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts zu der Residenz eines königlichen Herrschers, die diese Stellung auch in ihrem Stadtbilde zur Schau tragen sollte. Der schon vorgezeichnete Ausbau des Friedrichswerders und der Dorotheenstadt wurde vollendet; die Straßen der Friedrichsstadt wurden bis zur Mauer- und Junkerstraße vorgeschoben und im Norden der Spree neue Stadtviertel angelegt.

Große künstlerische Aufgaben standen vor den Architekten des Fürsten. Und diese, die schon an der Stadterweiterung des Großen Kurfürsten tätig waren, zeigten sich ihnen gewachsen. *Mehard*, dem wir den ersten größeren Plan Berlins verdanken, und sein Lehrer *Michael Matthias Smids*, hatten aus ihrer holländischen Heimat die Anregung zu breiten, baumbestandenen Straßen und weiten, einheitlich umbauten Platzanlagen mitgebracht. Sie starben früh. Nur der formenreichere *Joh. Arnold Nehring* konnte die holländische Abarlieferung noch bis zum Jahre 1695 pflegen. Von ihm stammen die Entwürfe für das Schloß in Oranienburg, für die Kapelle im Schlosse Cöpenick (Abb. 89), für den Marstall, die spätere Kunstakademie, für die, von Grünberg etwas veränderte Parochialkirche, für die Lange Brücke und für viele Gebäude in der Friedrichsstadt. Die strenge Sachlichkeit dieser Künstler, die bisweilen recht nüchtern war, hat eine künstlerisch einheitliche Ausgestaltung des Straßenbildes bewirkt; aber sie hat nicht, wie wir es später in Deutschland so oft bemerken, die natürlichen Verhältnisse vergewaltigt. Der Hackesche Markt, ein durch die Vereinigung zweier Landstraßen entstandener dreieckiger Platz, hat die natürliche Form behalten; dagegen zeigt schon der Werdersche Markt das Bestreben nach einer Anlage, die nicht zum Auffangen der Straßen dient, sondern ein Ruhepunkt für Fußgänger und eine Promenade für die Anwohner sein sollte. Die natürlichste Folge dieser Absicht war, daß auch die Architektur entsprechend

gestaltet wurde. Zum ersten Male gewann unter Mehring die Anschauung Geltung, daß jede Bauerscheinung in ihrer künstlerischen Wirkung von der örtlichen Umgebung abhängig wäre, und daß als notwendige Folge bei Neuanlagen Straßen-, Linienführung und Architektur im engsten Zusammenhange voneinander abhängig bleiben müssen. Feste handwerkliche Regeln, die in den mittelalterlichen Bauschulen die Form oft schematisierten, wurden jetzt durch ästhetische, hauptsächlich an dem Studium italienischer Stadtbaukunst gewonnene Anschauungen ersetzt. Sie strebten auf das Zusammenarbeiten von Geometer, Baukünstler, Plastiker und Landschaftsgärtner, die nicht selten in einer Person vereinigt waren. Daraus ergab sich eine Regel- und Gesetzmäßigkeit, die Architektur, Straße und Platzbildung umschloß, die auch Minderbegabte einer großen künstlerischen Idee dienstbar machte, weil sie mit verhältnismäßig wenig Mitteln zu arbeiten verstand.

Diese Anschauungen sicherten eine gute Schulung, die aber nur eine Grundlage — keine Fessel war. Schon durch den Franzosen de Bodt war die strenge und formalistische Gebundenheit der kurfürstlichen Zeit gelockert; schon begann sich der Wandcharakter der Häuser aufzulösen, um durch Portale, Risalite und andere Ausbauten eine größere plastische Wirkung und stärkere Licht- und Schattenmassen in das Straßenbild zu werfen, da führte das Schicksal den Mann nach der preußischen Hauptstadt, der wie kein anderer in die Bauentwicklung Berlins eingreifen sollte, dessen Genius die tiefste Spur durch die Kunst des Jahrhunderts zog: *Andreas Schlüter*. Man wird nicht falsch in der Annahme gehen, daß der Lebensweg dieses Mannes nicht zufällig über Berlin führte,

sondern daß der feinsinnige und kunstliebende König den großen Künstler ebenso suchte, wie dieser in seiner vollen Gestaltungsfülle nach einem möglichst weiten Wirkungskreis strebte. Wenn wir auch über seine Lebensumstände wenig unterrichtet sind — weder sein Geburtstag, noch sein Todesjahr stehen sicher! —¹⁾ wenn wir auch im einzelnen nicht

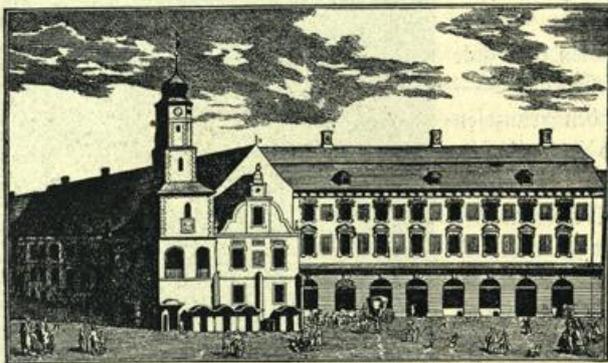
¹⁾ Durch neuere Funde scheint sicherzustellen, daß Andreas Schlüter am 5. März 1634 in Danzig als Sohn eines gleichnamigen Bildhauers geboren ist. Vgl. Cuny, Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1910, S. 107. Die beste Schilderung seines Lebens und Wirkens, die viele bisher unbekannte Tatsachen ans Licht gezogen und kritisch beleuchtet, verdanken wir Cornelius Gurlitt in seinem Buche: Andreas Schlüter. Berlin 1891. Freilich vermag ich die aus stilistischen Vergleichen gezogenen folgerungen Gurlitts nicht überall anzuerkennen. Über Schlüters letzte Lebenszeit hat besonders Peter Wallé in seiner Studie



Abb. 89. Kapelle im Schloß zu Copenick.
Nach Aufnahme von Hofphotograph f. Alb. Schwarz.
Berlin NW. 87.

einmal wissen, wieweit wir in vielen Fällen seine Hand von der seiner Gehilfen zu trennen haben; so hat seine machtvolle, künstlerische Persönlichkeit doch den ziellos wirkenden Kräften in Berlin Richtung und Programm gegeben. Im Sommer 1694 kam Schlüter aus Polen und trat mit dem verhältnismäßig hohen Gehalt von 1200 Talern jährlich in den Dienst des Kurfürsten; er kam als Bildhauer und Lehrer der von dem Kurfürsten beabsichtigten Akademie, der sogenannten Bildhauer- und Malerschule, nach Berlin. So wichtig es für die Zukunft war, daß die einflußreichste künstlerische Persönlichkeit zunächst als Bildhauer erschien, so wird man seine umfassende Tätigkeit jedoch nur würdigen können, wenn man die künstlerische Richtung ins Auge faßt, die er bei seinem Eintritte vorgefunden hat.

Wie Memhard unter dem Großen Kurfürsten, so war Joh. Arnold Nehring unter seinem Nachfolger die führende Künstlerpersönlichkeit, die in manchen Aufgaben: Leipziger Tor 1683, die Kaufläden auf dem Schloßplatze 1679—81 (unter Beihilfe von



Profpel des Berlinerischen Rathauses, wie solches A. in der Spandauer Strasse, und B. in der Königs-Strasse gelegen.

Abb. 90. Berliner Rathaus. Von J. Nehring.
Nach einem alten Stiche.

Smids), das Dankelmannsche Palais, späteres Fürstenhaus, Derfflingerisches Haus am Cöllnischen Fischmarkt 4, den Jägerhof am Hausvogeleplatz, eine Reihe von Wohnhäusern in der Friedrichstadt und den Rathausbau an der Spandauer Straße bestimmend für die Richtung der Berliner Kunst war¹⁾ (Abb. 90). Obwohl wahrscheinlich ein Holländer, hatte er doch

seine künstlerische Richtung an den italienischen Bauten gewonnen, die er auf wiederholten Reisen kennen gelernt hatte. Trotzdem ist ihm die strenge Systematik der holländischen Kunst nie verloren gegangen; sie verdichtete sich zu einer abgewogenen Formensprache, die knapp im Ausdruck und mit einem lebhaften Gefühl für rhythmische Gliederung, doch auch Neuerungen nicht abhold war, sie jedoch nur mit äußerster Zurückhaltung anzuwenden wußte. In der Beschränkung auf wenige und nur mit mathematischer Logik angewandte Baupmittel lag die Hauptstärke der Nehringschen Kunst, die ihre Wirkung architektonisch zu erweitern verstand, wenn sie geeignete Hauptglieder aus der ebenen Fassade heraussonderte.

Diese Kunst entsprach wohl sicher dem Geschmace der Berliner Bevölkerung, die durch die französische Einwanderung ein stärkeres Gefühl für den Rhythmus empfangen hatte, und die den üppigeren Klängen der kurfürstlichen Hofkunst nur mit Betonung ihrer

„Schlüters Wirken in Petersburg“, Berlin 1901, auf Grund persönlicher Nachforschungen berichtet.

¹⁾ Zentralblatt der Bauverwaltung XV, Nr. 45.

äußerlichen Wucht, aber mit weniger Verständnis für ihren attributiven Inhalt zu folgen wußte. Ohne Zweifel aber ist die von Nehrning ausgeübte Kunstrichtung für ihn selbst nur günstig gewesen, weil sie ihn hinderte, die Grenzen seines Talentes und seiner künstlerischen Fähigkeiten zu überschreiten. Fraglich ist es immerhin, ob Nehrning im anderen Falle sich den gestellten Aufgaben gewachsen gezeigt hätte, die ein festes Gegengewicht gegen einzelne impulsive Künstler des Hofes — de Bodd, der 1700 in den Dienst des Kurfürsten trat, in erster Reihe — bildeten. Keiner Frage aber bedarf es nach Kenntnis der künstlerischen Lage in Berlin, daß ohne den mäßigenden Einfluß Nehrings und ohne die dadurch herbeigeführte Zügelung dieser jüngeren Kräfte die Kunst sich nicht hätte in der Einheit durchsetzen können, die in den ersten Jahren der Regierung des Kurfürsten zu bemerken ist. Schon wenige Jahre nach Nehrings Tode — er starb 1695, ein Jahr nach der Berufung Schlüters — änderte sich die gesamte künstlerische Richtung in Berlin; aber es zeigte sich

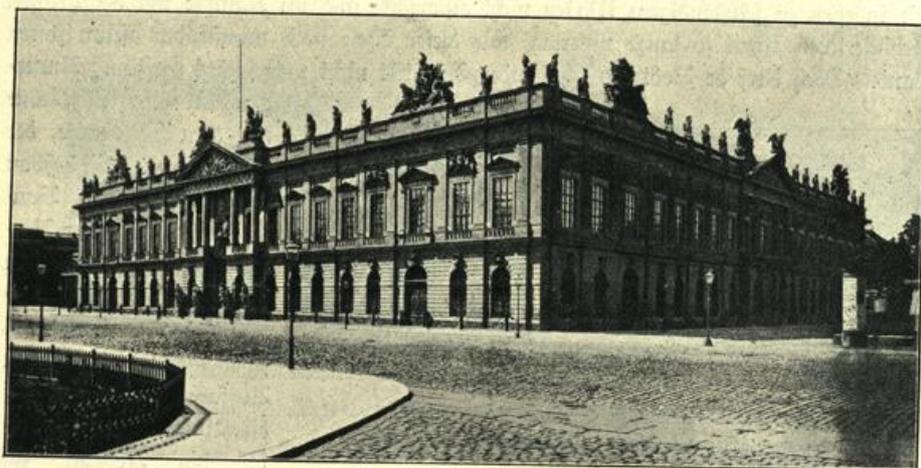


Abb. 91. Zeughaus.

Nach Bornmann, „Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin“.

jetzt, daß die Nehringsche Kunst wohl eine freiere, individuelle Erweiterung vertrat, daß sie aber mildernd und ausgleichend nachwirkte und nicht schroff und plötzlich in eine andere Kunstanschauung überschlug.

Schlüters Berufung stand im Zusammenhange mit der beabsichtigten Gründung der Akademie, die 1695 beschlossen, die aber erst vier Jahre später eingeweiht wurde, als der künstlerische Berater des Kurfürsten, der Minister Eberhard von Danckelmann, fern von Berlin in unschuldiger Haft saß. Dessen strenger Ernst und klarer Blick fehlten bei dieser, für Berlin und Brandenburg so wichtigen Einrichtung; aber seine Vorarbeiten haben wenigstens beigetragen, die im Sinne der Zeit hervorragenden, für die Dauer meist unfruchtbaren Künstler an diese Anstalt zu berufen. Von Malern wurden Samuel Theodor Gericke, P. Leygebe, den wir schon früher kennen gelernt haben, Adam de Klerck, Belau, Peter de Corcie, Wenzel und vor allem die beiden Akademiedirektoren Augustin Terwesten und Joseph Werner berufen; vorübergehend waren tätig der Holländer Schoonjans, Cornelisz Begeyn oder Vega, der Tier- und Landschaftsmaler Michael

Carrée, der Marinemaler Madderstegh und der Architekturlehrer und Stecher Joh. Baptist Broebes. Als Bildhauer wurde neben Schlüter Balthasar Permoser, als Kupferstecher Lorenz Beger, Samuel Blesendorf, Martin Engelbrecht, Johann Hainzelmann, Johann Georg Wolfgang und Paul Decker berufen. Mit Ausnahme des aus Frankreich stammenden Broebes finden wir hier Künstler vereinigt, die keineswegs die Nehringsche Tradition stören konnten; aber auch Broebes beschränkte sich im wesentlichen auf seine Stiche. Für die Baukunst kam er nicht in Betracht. Die anderen waren gute Mittelmäßigkeiten, zumeist holländischer Herkunft und ohne persönlichen Ehrgeiz.

Von größerem Gewicht waren die Architekten, die mit Schlüter an den brandenburgischen Hof berufen wurden, vor allem der Franzose de Bodt und der Schwede Eosander, nach einem Verwandten von Goethe genannt. Freilich fehlte beiden die monumentale Kraft Schlüters; aber sie verfügten über eine einschmeichelnde Formensprache, die indessen zu selbständigem Wirken nicht ausreichte und im Kampfe mit der großen Schlüterschen Kraft so lange unterlag, wie dieser Riese noch unmittelbar neben ihnen stand. Doch darf de Bodt als schaffender Architekt nicht unterschätzt werden. Unvergänglich wird sein Name

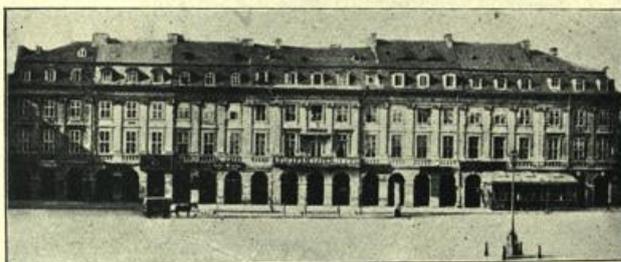


Abb. 92. Stechbahn in Berlin. Von Nehring.
Nach Aufnahme von Hofphotograph S. Alb. Schwarz. Berlin NW. 87.

mit dem Zeughause, der neben dem Schloßbau monumentalsten Bauerschöpfung des alten Berlin, verknüpft bleiben (Abb. 91). Die Urhebererschaft des Entwurfs ist zweifelhaft; der älteren Auffassung, die ihn auf die Autorität von Nicolai hin Nehring zu-

sprach, steht die bisher wenigstens historisch und stilistisch begründetere entgegen, die in dem Franzosen Blondel den Schöpfer sieht, obgleich Nehring und nach seinem Tode Grüneberg die Leitung des Baues in Händen hatten. In der Tat künden die Einzelheiten in der Einteilung der Fassade, in den Fensterformen und der würdevollen Plastik des Aufbaues Züge, die an Paris gemahnen. Ganz unverkennbar weist die südliche Fassade mit ihrem Mittelbau auf den Louvre hin. Doch rührt von Blondel im günstigsten Falle nur der Entwurf, nicht die Ausführung her, die ursprünglich in Nehrings, im wesentlichen aber in de Bodts Händen lag, der viel Eigenes hinzufügte, als er 1700 in den Dienst Friedrichs trat. Mit ihm waren zahlreiche Künstler französischer Herkunft am Zeughause tätig: der Architekt Longuelune, die Ingenieure Cayart und Quesnays, die Bildhauer Charpentier, Damart, Hulot, der letztere neben Schlüter der begabteste der Mitarbeiter an dem Monumentalbau.

Den Einfluß Schlüters auf die Kunstentwicklung Berlins bezeugt am besten eine Äußerung Chappuzeaus (s. S. 92), dem zuerst der holländische Zug im Gesichte der Stadt auffiel, der trotz der Mitwirkung italienischer und französischer Künstler nicht wesentlich verändert wurde. Erst die ausgebreitete Tätigkeit Schlüters führte in wenigen Jahren

eine völlige Wandlung des Geschmacks herbei, wenn sie auch theoretisch bereits vorbereitet war. Denn schon hatten eine Reihe reich illustrierter Architekturbücher, die meist von französischen Künstlern herausgegeben waren, das Verständnis für eine strengere Architektur im Sinne Vitruvs und Palladios geweckt. Das bedeutendste Denkmal dieser schulgemäßen Richtung war das von de Bodt an der Stechbahn errichtete Gebäude, das den Geist dieser rein akademischen Kunst fast bis zum Aufgeben jeder persönlichen Stimmung zeigt (Abb. 92). Auch das Zeughaus war allem Anschein nach in einer solchen, wenn auch weit anmutigeren, aber strengen Art geplant, die nach Schlüters Entwurf malerisch gemildert werden sollte, die aber schließlich durch de Bodt wieder in einer freieren Auffassung siegte. Schlüters Wirksamkeit beschränkte sich in der ersten Zeit auf seine Lehrtätigkeit an der Akademie, deren Mitleiter er bald wurde, auf bildhauerische Arbeiten für das Zeughaus und das Schloß in Charlottenburg. Entwürfe für das Zeughaus und vielleicht

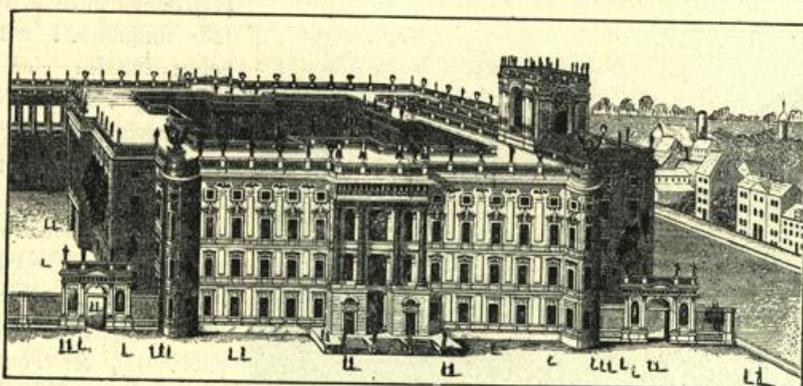


Abb. 93. Schlüters Entwurf für das Schloß in Berlin.
Nach einem Stich von Blesendorf.

auch für das letztgenannte Schloß der Königin Sophie Charlotte fanden offenbar nicht die Billigung des Kurfürsten. Erst mit der Berufung Wartenbergs zum Minister erweiterte sich seine Berliner Tätigkeit nach dieser Seite hin. Es entstand für den Minister die sogenannte Alte Post an der Burgstraße, ein noch recht unfreies, aber im einzelnen wieder aus jeder Schulung heraus gelöstes Bauwerk.

Man muß über die Bautätigkeit am Hofe zu Ende des 17. Jahrhunderts staunen. Neben Kräften, die nur in Registriaturen festzustellen sind, wie dem früh verstorbenen und anscheinend begabten Christian Eltester, oder reinen Theoretikern wie dem Professor der Baukünste in Frankfurt a. d. O. Leonhard Sturm¹⁾ und dem erwähnten J. B. Broebes, finden wir den schon unter dem Großen Kurfürsten tätigen Martin Grunewald, Joh. de Bodt, Eosander von Goethe und schließlich auch Schlüter; alle fanden reichlich zu tun und wurden auch gut bezahlt. Das größte Werk jedoch, das gewissermaßen nach außen hin die erwartete und erstrebte Königskrone in einer baukünstlerischen Tat verherrlichen sollte, der Neu- und Ausbau des Schlosses, fiel Schlüter zu. Hier konnte er seine

¹⁾ Näheres über den Einfluß dieses Mannes auf die Kunst seiner Zeit bringt C. Gurlitt in Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889.

üppige Phantasie entfalten, konnte in der engen Verbindung von Architektur und Plastik Wirkungen erzielen, die alles hinter sich ließen, was die Zeit vor ihm geschaffen hatte. Man¹⁾ hat Schlüters Anteil am Schloßbau auf die südlichen Portale beschränken wollen — man wird auch bei den anderen Teilen eine starke Abhängigkeit von römischen Baudenkmalern zugeben müssen —; doch können solche Beziehungen in einer Zeit, in der eine große Anzahl von Werken über die italienische Baukunst erschienen sind, kaum ausreichend sein, um unserem Meister das Hauptverdienst an dem Schloßbau abzusprechen.

Vor den Schlüterschen Neubauten war im wesentlichen nur der östliche Hof als eine Anreihung von Gebäuden verschiedener Meister und verschiedener Zeiten vorhanden. Nach der Anlage des Lustgartens und einem, diesen östlich begrenzenden Bibliotheksgebäude, das sich an die Schloßapotheke reihte, zu urteilen, scheint der ursprüngliche Plan auf einen Erweiterungsbau nach Norden gerichtet gewesen zu sein. Schlüters Schloß-



Abb. 94. Loge Royal Hof. Von A. Schlüter.
Nach Aufnahme von Hofphotograph J. Alb. Schwarz. Berlin NW. 87.

projekte, die offenbar mehrfach ungeändert wurden, haben indessen eine Erweiterung nach der Westseite vorgeesehen, auf der der geplante Neubau des Domes eine der großartigsten städtebaulichen Anlagen verhieß. Die Geschlossenheit und Symmetrie des ersten größeren Entwurfes (Abb. 93), der von dem Kupferstecher Blesendorf veröffentlicht wurde, ist allerdings durch die in Angriff genommene westliche Erweiterung vereitelt worden. Der östliche Schloßhof wurde unter starker Veränderung der alten Anlagen so ausgebaut und vollendet, wie er heute noch erhalten ist. Zu einem Ersatz des Zwischenbaues, der in der Hauptsache von Niuron herrührte (s. S. 72), ist es nicht mehr gekommen; dagegen wurde der Lustgartenflügel bis zur völligen Abschließung des östlichen Hofes vollendet. Seine Fortführung nach Westen kam ins Stocken, weil der Zusammensturz des Münzturmes 1706 die Stellung Schlüters erschütterte.

Wenn der Künstler auch architektonisch richtig empfand, so war er, wie das aus den Akten zweifellos hervorgeht, als Konstrukteur keineswegs einwandfrei. Sein starkes Künstlerbewußtsein ließ es nicht zu, den dringenden Vorstellungen bewährter Fachleute zu folgen und seine Schöpfungen ihren Vorschlägen anzupassen. Der Münzturm, der sich an der nordwestlichen Ecke des heutigen Schlosses erhob und ein Glockenspiel sowie einen Wasserbehälter aufnehmen sollte, erwies sich als zu schwach für die ihm zugemutete Aufgabe. Bedrohliche Sprünge zeigten sich. Im Sommer 1706 mußte er abgetragen

¹⁾ C. Gurlitt, Andreas Schlüter S. 130 ff.

haben indessen eine Erweiterung nach der Westseite vorgeesehen, auf der der geplante Neubau des Domes eine der großartigsten städtebaulichen Anlagen verhieß. Die Geschlossenheit und Symmetrie des ersten größeren Entwurfes (Abb. 93), der von dem Kupferstecher Blesendorf veröffentlicht wurde, ist allerdings durch die in Angriff genommene westliche Erweiterung vereitelt worden.

werden. Schlüters Stern erblich. Noch sechs Jahre blieb er in Berlin, mehr als Bildhauer denn als Architekt beschäftigt; nur das Kamekesche Gartenhaus, die heutige Loge Royal Vorck (Abb. 94), ist sicher, das Kreuzsche Haus, Klosterstraße 36, wahrscheinlich von ihm. Dann verließ er die Stätte seines höchsten Triumphes und seiner bittersten Enttäuschung.

Fern der Heimat, in Petersburg, hat unser größter Künstler des 17. Jahrhunderts ein unbekanntes Ende gefunden.

Ein schwerer, aber in seiner Entfaltung gewaltiger und kühner Barock sind die künstlerischen Züge des Schlüterschen Schaffens. In seiner architektonischen Schwere ist es durchgeistigt von einer fast unerschöpflichen Phantasie und einem seltenen Reichtum der Formen. Schlüter war seinem ganzen Wesen nach Bildhauer geblieben; seine architektonischen Schöpfungen, die die gerade Linie eigentlich nur als Steigerung unerhörter Lebendigkeit und des kurvenreichen, nichtarchitektonischen Elementes kennen, versuchen jedem Banne strenger Symmetrie zu enttrinnen. Selbst in der prächtigen Architektur des inneren Schloßhofes werden die mächtigen und wuchtigen Senkrechten der Säulen und Pilaster durch das reiche figurale Beiwerk zu einer prunkvollen Bewegtheit übergeleitet. Diese rein plastische Wirkung, diese Unbefangenheit, die nur notdürftig die strengen Linien der älteren Zeit achtet, um sie bei jeder Gelegenheit malerisch zu durchbrechen, können wir in allen Bauwerken Schlüters beobachten. Bei dem erwähnten Kamekeschen Gartenhause spielt der Rhythmus wagerechter und senkrechter Linien fast übermütig durcheinander; hier schwingt sich die Nichtachtung architektonischer Elemente zu einem Spiele graziöser Linien auf, das in ähnlicher Vollendung nur der Schlüter kongeniale Pöppelmann an dem Dresdener Zwinger noch einmal versucht hat. Es lag zweifellos eine große Gefahr in dieser architektonischen Nonchalance, die den Zeitgenossen nicht sehr auffiel, weil das feine künstlerische Gefühl Schlüters jede Gewaltthatigkeit wieder rhythmisch anzugleichen verstand. Aber unter seinen Nachfolgern wurde dieser Zug zu einem Verhängnis.

Will man die Schlütersche Kunst völlig würdigen, dann muß man sie in ihren Raumwirkungen übersehen, bei denen er als ein kühner Neuerer großräumige und reichgefensterte Säle mit der Grandezza des Außerer derart zu verschmelzen wußte, daß sie das feierliche Pathos in weichere Mollakorde auflösten. Eines der hervorragendsten Denkmäler bildet das große Treppenhaus im Schlosse. Hier war er unbestrittener Meister, der immer wieder Mittel findet, um den Charakter einer zwar feierlichen und prächtigen Raumwirkung mit behaglicher Wohnlichkeit zu durchsetzen. Nicht die Gewaltthatigkeit späterer Epigonen, die die Wand zu einer barocken Plastik auflösten, kennt er, sondern jene Sicherheit der Maße und Proportionen, die Wand, Decke und Öffnungen mit Berücksichtigung ihrer architektonischen Eigenheiten als Einheit auffaßt. Das ist um so mehr zu betonen, als Schlüter zunächst bildnerisch empfindet und doch die Herrschaft über den Stoff und über sich selbst behält. Wenn auch der Maler, der diese im Schlosse, in der Loge Royal Vorck und in anderen Gebäuden erhaltenen Räume ausschmückte, einen wesentlichen Anteil an der Stimmung hat, so wußte Schlüter sehr wohl die Grenzen für seine plastische Umrahmung zu erkennen, die erst verwischt wurden, wenn er nicht mehr in dem unmittelbaren Banne eines Raumes stand: bei Möbeln, Schlitten und anderen Klein-

werken. Hier übersprudelte die Überfülle seines Formenreichtums leicht die tektonische Grundlage. Ein solcher Mann mußte auf seine Kunstgenossen gewaltigen Einfluß ausüben. Wenn in einem Reskript von 1700 gefordert wird, daß die zum Ausmalen der Schloßräume bestimmten Künstler sich seiner Oberaufsicht fügen sollten, so beweist diese Anordnung, wie groß man diesem gewaltigen künstlerischen Geiste die Bahn für die Betätigung in Berlin zu machen suchte.

Der Anteil Schlüters an der Errichtung von Bürgerhäusern ist zweifelhaft. Außer den schon genannten werden ihm noch einige andere zugesprochen, indessen wohl mit Unrecht. Schlüter war eine solche künstlerische Kraftnatur, daß sie bei bescheidenen Aufgaben kein Genüge fand. Er war der geborene architektonische Verherrlicher des preussischen Königsgedankens! Daß seine Kunst in der Hand geringerer Kräfte dem

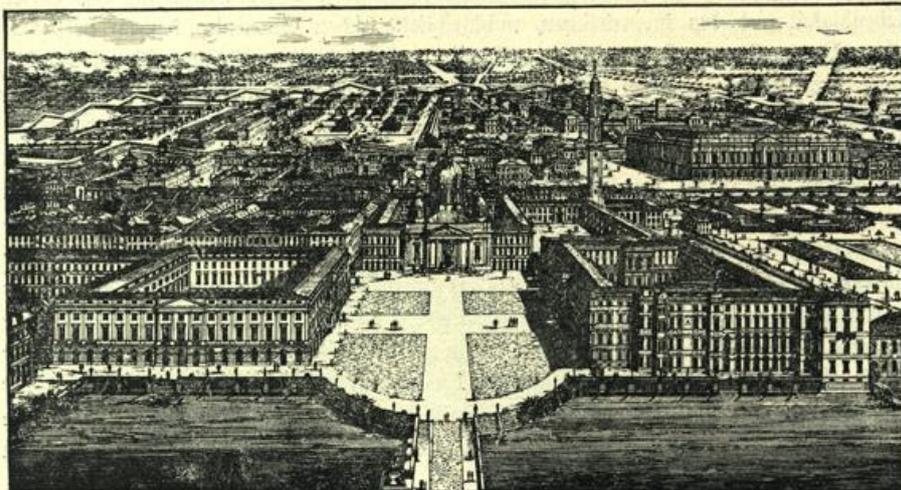


Abb. 95. Entwurf von A. Schlüter für die Bebauung des Schloßplatzes.
Nach einem Stich von Broebes.

Stadtbilde zunächst nicht gefährlich wurde, war eine Folge der strengen holländischen Schule, die nicht leicht zu erschüttern war, und die durch das akademische Virtuositentum französischer Künstler noch weniger aus ihrer Bahn gedrängt wurde. Aber auch die gesteigerte Grandezza der Schlüterschen Prunkfassaden behauptete sich in dem Straßenbilde, ohne es zu beeinträchtigen. Wir haben, mit Ausnahme des inneren Schloßhofes, leider keine größere Gruppe von Bauten, die ihn als Meister des Städtebaues zeigt, wohl aber ist sein Entwurf für die architektonische Ausgestaltung des Schloßplatzes in einem Broebeschen Stiche erhalten geblieben, der ihn auch hier als Meister erkennen läßt. Hier weiß er alle Mittel der Platzgestaltung in höchster Vollendung anzuwenden: Achsen- teilung, Symmetrie, Verteilung der Baumassen und Gliederung, architektonischen Mittelpunkt und fein empfundenen Rhythmus zwischen Vertikalen und Horizontalen. Es wird stets zu bedauern sein, daß dieser großartige, einer norddeutschen Ebenenstadt so gut zu Gesicht stehende Entwurf auf dem Papiere geblieben ist; er hätte Berlin nicht nur um

ein unvergleichlich schönes Platzbild bereichert, sondern auch einen architektonischen Mittelpunkt gegeben, von dem alle späteren Anlagen und Erweiterungen, die sich jede für sich entwickelt haben, abhängig gewesen wären (Abb. 95).

Noch zu Lebzeiten Schlüters, der erst Anfang 1714 in Petersburg gestorben ist, zeigte sich die Lebenskraft seiner Kunst bei seinen schwachen Nachahmern, wenn sie auch an Stelle der genialen inneren Wahrheit wesentlich kältere formalistischere Züge trägt. Das war schon durch den Charakter seiner unmittelbaren Nachfolger bedingt, die nur die dekorative Seite der Schlüterschen Kunst beherrschten, sie aber äußerlich im Zügel zu halten verstanden. Als Oberbaudirektor trat *Eosander von Goethe* an die Stelle Schlüters. Als ein korrekter Hofmann hatte er schon längst die verwegenen Entwürfe seines Vorgängers mit Geringschätzung beurteilt und vielleicht auch mit einer gewissen Genugthuung die Erbschaft angetreten, die ihm zunächst die Fortführung des Schloßbaues brachte. Ihn empfahl weniger das größere Fachwissen, das er geschickt unter der Maske einer klugen Mäßigung zu verbergen wußte, als eine hofmännische Geschmeidigkeit, die alle Aufgaben mit gleicher gefälliger Korrektheit zu erledigen verstand. Er scheint früh in die Dienste des Kurfürsten getreten zu sein, der ihn auf Reisen nach Italien und vielleicht auch nach Frankreich schickte. Um Berliner Hofe war er schnell emporgekommen. 1699 war er Kapitän zu Fuß und drei Jahre später Generalquartiermeister-Leutnant; daneben erwarb er sich als dilettierender Architekt eine angesehenere Stellung, die ihm 1702 den Weg zum ersten Baudirektor und schließlich zur Nachfolgerschaft Schlüters öffnete.¹⁾



Abb. 96. Schloßportal. Von Eosander.

Eosander war von Hause aus nicht ohne künstlerische Begabung. Seine schmiegsame Natur, die sich zuerst an dem Schlosse in Charlottenburg betätigen konnte, wies ihn mehr auf die französisch-holländische, als auf kraftvolle Schlütersche Richtung des Barocks mit ihrer Tiefe und ihrem kraftvollen Gehalt. Für Berlin bedeutete die *Eosandersche* Zeit kein Unglück; denn fast automatisch wirkte der große Schatz künstlerischer Kraft nach, den der Genius Schlüters unmittelbar oder seine Mitarbeiter aufgesammelt hatten. Auch bei dem Schlosse waren bereits der westliche Teil des Nordflügels und ein großer Teil des westlichen Flügels durch Schlüter in ihren Hauptlinien vorgezeichnet. Bei dem persönlichen Werke *Eosanders*, dem mächtigen Triumphtor an der Schloßfreiheit, das eine freiere Nachahmung des Konstantinbogens in Rom ist, konnte er lediglich die äußere Wirkung wiedergeben, während seine Kraft als Schöpfer ver-

¹⁾ Später ging er als Militär in schwedische Dienste und starb als sächsischer Generalleutnant 1729 in Dresden.

sagte (Abb. 96). Trotzdem geht von diesem Werke eine mächtige Wirkung aus, die von der schlichten Gestaltung der anschließenden Baukörper und den gewaltigen Verhältnissen des Tores selbst, zum Teil aber auch von dem Schwunge der bildnerischen Zutaten getragen wird, wenn sie auch erst durch die Nachwirkungen der Schlüterschen Schule möglich waren. Darin übertrifft das Eosandersche Werk selbst sein römisches Vorbild. Bei den Schlössern Monbijou (Abb. 97) und Charlottenburg, bei denen Eosanders Anteil besonders groß ist, entfaltete sich die dekorative Richtung seiner Kunst noch unbeschränkter, obwohl die Kraftlosigkeit seines Stiles in allen Einzelheiten sich bezeugt. Bei dem letztgenannten Schlosse wirkt der Gesamtbau durchaus gewaltig und rhythmisch durch die symmetrische Mittelfuppel. Freilich ist im wesentlichen nur sie auf Eosander zurückzuführen, während für die

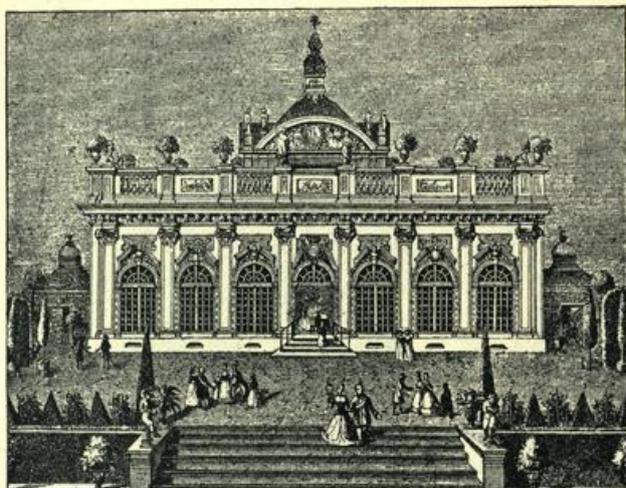


Abb. 97. Schloß Monbijou 1732. Von Eosander.
Nach einem alten Stiche.

entfaltet hatte, so suchte Eosander beide Richtungen zu vereinigen. Aber er blieb am Äußereren haften. War er doch wesentlich Zeichner, nicht ein Gestalter, der den Stoff zu meistern wußte! Seine Kunst hat daher trotz ihrer ohne Zweifel monumentalen äußeren Seite etwas Kleinliches, aber auch Kaltes, zeichnerisch Elegantes, das zu seiner Zeit und ihrer kleinbürgerlichen holländischen Grundlage wie Fremdkörper innerhalb der brandenburgischen Lande stand. Auch Schlüters Kunst wurzelt, wie wir gesehen haben, nicht in Brandenburg; aber sie hat unter seinen kraftvollen Händen etwas Bodenständigkeit gewonnen, weil schon die schwere Renaissance des Großen Kurfürsten deutsche Züge an-

führen, während für die Grundrißanordnung und für die Fassade zunächst Mehring in Frage kommt.¹⁾ Infolge seiner beherrschenden Wirkung hat aber das Schloß im 18. Jahrhundert auf andere Schloßbauten — unter anderen auch auf Schwedt a. d. O. — einen großen Einfluß ausgeübt.

Vertrat de Bodt bei dem Zeughause die französische Schule Blondels, Schlüter die italienische Kunst des Barocks, wie sie sich unter Borromini²⁾ und seinen Vorgängern

¹⁾ Nach Nicolai hat Schlüter die Hauptentwürfe gemacht, eine Angabe, die nach Gurlitts Forschungen (Andreas Schlüter S. 111 ff.) auf die beiden Schilderhäuser und wenige bildhauerische Arbeiten im Innern zu beschränken sein dürfte.

²⁾ Gurlitt geht sogar so weit, für das Berliner Schloß einen nunmehr verschwundenen Entwurf Borrominis anzunehmen.

genommen hatte. Ein Eosandersches Schloß kann schließlich überall in Deutschland, ja selbst in Frankreich stehen, ohne an Wirkung zu verlieren; seine Kunst vertritt zum ersten Male in Brandenburg eine weltbürgerliche Richtung lange vor ihrer bewußt einsetzenden Herrschaft; sie ist in diesem Sinne mehr Hofkunst als die des Niederdeutschen Schlüter. Zwischen diesen beiden Antipoden, die von der größeren Macht einer repräsentativen Hofkunst zu einer gewissen äußeren Einheit zusammengeführt wurden, stand die ältere brandenburgische Kunst mit ihrer architektonischen Gewissenhaftigkeit, mit ihrer fast militärischen Pflichtgewöhnung und mit ihrer langsamen Entwicklung. Sie war schließlich für die bürgerliche Kunst ausschlaggebend. Fraglich konnte es nur sein, ob sie sich nach der Schlüterschen Kraft oder nach der Eosanderschen Leichtlebigkeit entwickeln würde. Hier spitzte sich der Konflikt zu einem Entscheidungskampfe zwischen Können und Posieren, zwischen Wahrheit und Schein, zwischen lebendiger Kunst und trägem Nachahmen. Entschieden konnte der Kampf nur werden nach der Art des künstlerischen Nachwuchses. Es war nach dieser Sachlage ein Glück, daß neben den beiden führenden Persönlichkeiten — de Bode kommt wegen seiner geringen Bautätigkeit kaum in Betracht — noch ein Mann aus der strengen Nehringschen Schule wirkte, der seine Grundsätze durch beide Kunstrichtungen hindurchsteuerte und damit die Tradition, diese wichtigste Grundlage aller schwachen Kräfte, durch alle Gefahren lockender Außenseiten hindurchrettete und damit den Grund für die Blüte der späteren friderizianischen Kunst legte.

Dieser Mann war Martin Grüneberg, dessen Anteil an der Kunst des preußischen Hofes noch keineswegs gebührend dargestellt ist, wenigstens nicht nach seinem Einflusse, seiner Stärke und seiner Dauer. Schon Gurlitt deutet in seiner Biographie Schlüters auf diese fehlende Anerkennung hin, ohne indessen weiter auf den Meister einzugehen. Was ihn für Berlins Bauentwicklung so wertvoll macht, ist die peinliche Gewissenhaftigkeit, mit der er alle Einflüsse der Zeit — auch die Schlüters! — zu verarbeiten wußte; das ist ferner sein technisches Geschick und das Verständnis für die Straßenwirkung eines Bauwerkes. Auf die Platzgestaltung Berlins hat er einen großen Einfluß gewonnen durch die verständige Einfügung der Kirchtürme, die vom Anfange des 18. Jahrhunderts begannen, das Berliner Stadtbild zu beherrschen. Grüneberg ist der eigentliche Schöpfer des bürgerlichen Berlin, soweit es noch nicht von den Bauten des Herrscherhauses bestimmt war; im weiteren Sinne ist auch die spätere Bauweise des Empire auf ihn zurückzuführen, die zuletzt auf den — in der Gegenwart leider durch kleinliches Epigonentum etwas in Verruf geratenen — Biedermeierstil hinstrebte. Grüneberg hat u. a. auch dem Cöllnischen Fischmarke eine residenzliche Gestalt gegeben, indem er durch die erst im 19. Jahrhundert an ihre gegenwärtige Stelle verlegte Petrifirche den Platz auch im Süden ganz vorzüglich abzuschließen verstand. Als er 1707 nach achtjähriger Wirksamkeit als Baudirektor starb, da waren seine Bauten: das erst nach seinem Tode nach seinen Plänen begonnene Cöllnische Rathaus, das Friedrichshospital, das ehemalige Proviantmagazin in der Neuen Friedrichstraße und eine Anzahl von Kirchen¹⁾ feste architektonische Richtungspunkte für seine Mitarbeiter und Nachfolger, die

¹⁾ Darunter die 1720 schon wieder verschwundene ältere Garnisonkirche und die im Jahre 1753 stark veränderte Kirche in der Cöpenicker Vorstadt, die Luisekirche.

die künstlerischen Grundsätze der Kunst des ersten Preußenkönigs auf einer normalen Linie weiterführen konnten. Daß Grüneberg selbst sich nicht neueren Anregungen verschloß, zeigte die auf einen Zentralbau strebende Neue Kirche auf dem Gendarmenmarkte, die mit ihrer fünfstrahligen Apsidenanlage einen neuen Raumgedanken durchzuführen suchte. Freilich war er auf anderer Grundlage schon an der von Nehring erbauten kreuzförmigen Parochialkirche (Abb. 98), die nach seinem Tode von Grüneberg vollendet wurde, und an der alten Dorotheenstädtischen Kirche¹⁾ aufgetreten, seine reifsten Schöpfungen waren indessen erst einer späteren Zeit vorbehalten.

Es lag im Zuge der zentralisierenden Politik des preußischen Königs, die Förderung der Kunst mit Rücksicht auf seine Residenz zu pflegen. Darum ist von einer besonderen Bewegung in der Provinz nicht viel zu spüren. Nur die kleineren Orte, an denen der Hof sich zeitweilig aufhielt, fingen einige Strahlen der fürstlichen Kunstpflege auf. In Freienwalde wurde 1703 angeblich von Schlüter ein Brunnenhaus erbaut, ein Jahr später das Schloß in Oranienburg durch Eosander erweitert; in Potsdam ließ der König 1701 durch de Bodd den Verbindungsbau zwischen den Seitenflügeln mit dem Portal und der Kuppel herstellen. Damit ist aber das wesentlichste angegeben, was in Brandenburg in der Zeit des ersten Preußenkönigs außerhalb Berlins an größeren Bauten entstanden war. Das Bürgertum der kleinen Landstädte, das wohl Kenntnis von der starken Kunstbewegung der Hauptstadt nahm, stand der neuen Kunst ohne weitere Anteilnahme gegenüber. Auch waren die Finanzen kaum danach, diese Vaulust zu übernehmen. Nur an einer Stelle der Provinz entfaltete sich selbständig eine Kunst, die sogar dauernder war als die der Hauptstadt. Das war in Neuzelle, dem alten Klosterstift aus dem Mittelalter, der seine politische Selbständigkeit noch nicht verloren hatte. Hier wurde nach den verheerenden Stürmen des Dreißigjährigen Krieges von dem Abte Bernhard (1635 bis 1660) und seinen Nachfolgern eines der glänzendsten Denkmäler kirchlich-barocker Kunst geschaffen (Abb. 99 u. 100). Die alte Klosterkirche wurde erweitert, mit reicher Stuckverkleidung versehen und mit dem größten Bilderzyklus in der Mark ausgemalt, in ihren wesentlichen Zügen jedoch nicht verändert. Größere Wandlungen gingen mit der Pfarrkirche des Ortes vor, die nach italienischen Vorbildern in den reichen Formen der Spätrenaissance umgebaut bzw. erbaut wurde. Sie trägt eine mächtige Vierungskuppel von etwas schweren Verhältnissen, eine kirchliche Eigenart, die in der Folge nicht weiter verfolgt wurde. Der Hauptteil der künstlerischen Arbeiten lag in den Händen fremder Künstler, die einen Einfluß von diesem vorgeschobenen Posten kirchlicher Überlieferung um so weniger ausüben konnten, als die Umgebung protestantisch und wirtschaftlich in einer keineswegs glänzenden Lage war.

Schärfer als in der Baukunst kam in der Bildnerei der Drang nach Einheitlichkeit zum Durchbruch. Solange die Kunst nur lokalen Bedürfnissen genügen sollte, waren in ihr noch Erinnerungen des Hausfleißes lebendig. Die ganze Zeit der kirchlichen Holzschnittkunst war zum Teil nur eine in die gewerbliche Betriebsform übergeleitete Hauskunst. Erst Joachim II., der Große Kurfürst und Friedrich I. verweltlichten durch ihre Aufträge diese und andere Kunstzweige und stellten sie auf eine breitere gewerbliche

¹⁾ Mit den noch vorhandenen schlichten Grabmälern von Michael Matthias Smids, Rütgers von Langerveld und Arnold Nehrings.

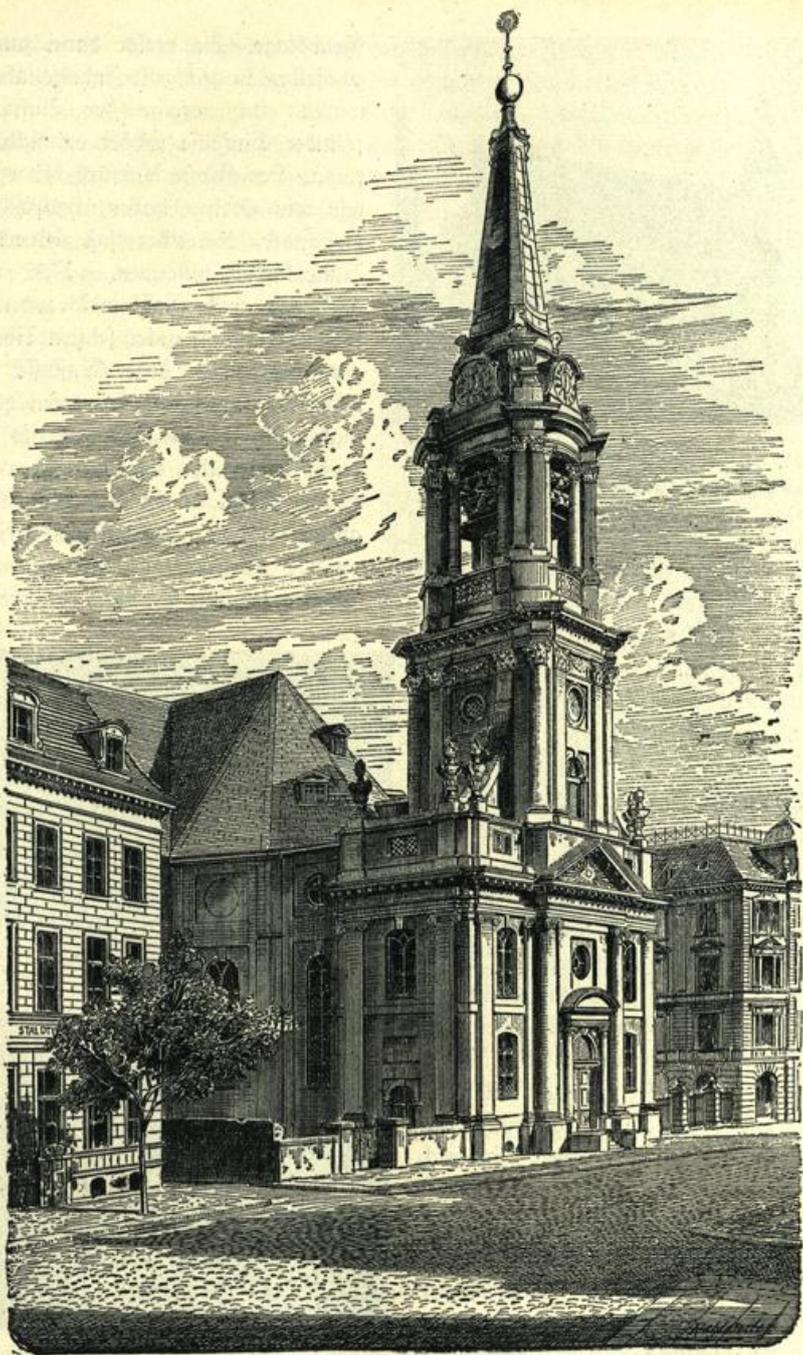


Abb. 98. Parochialkirche in Berlin. Von Nehring und Grüneberg. (Der Turm stammt von Gerlach.)
Aus Gormann, „Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin“.



Abb. 99. Katholische Kirche in Neuzelle.
Nach Aufnahme von Hofphotograph S. Alb. Schwarz.
Berlin NW. 87.

Grundlage. Sie verlor dabei zunächst zweifellos an geistigem Inhalte, aber sie wurde auch infolge der Aufnahme fremder Einflüsse wieder entwicklungsfähig. Der Große Kurfürst bevorzugte, wie wir gesehen haben, hauptsächlich Holländer, die einer fast bäuerlichen Natürlichkeit huldigten. Von ihnen blieb eine große Zahl in Brandenburg und wirkte auch unter seinem Nachfolger, der, unter dem Einflusse Ludwigs XIV. stehend, Franzosen begünstigte. Da sich in Berlin bereits zahlreiche Hugenotten befanden, so wurzelten sie schnell ein in dem brandenburgischen Boden. Zu dem holländischen

Naturalismus gesellte sich daher bald ein strengerer Formalismus, der stellenweise bis zur Manier erstarrte. Indessen kamen doch schon unter dem Einflusse der Fremden auch Einheimische langsam zu Geltung, die im Verein mit den sesshaft gewordenen Fremden eine besondere Berliner Schule schufen. Zunächst noch ohne feste Eigenart, bis sie unter der mächtigen Führung Schlüters sich einem lebensfreudigen, aber recht dekorativen Barock zuwandte, der besonders in der Bildhauerei und in der Kleinkunst Bedeutendes leistete, in der Architektur jedoch durch französische Einflüsse bald lahmgelegt wurde.

Schlüter war, wie wir uns erinnern, als Bildhauer nach Berlin gekommen. In seiner früheren polnischen Tätigkeit kam er wohl oft schon in Berührungen mit italienischen Künstlern, die infolge einer, auf Veranlassung des Kurfürsten Friedrich unternommenen Studienreise nach Italien noch enger wurden. Eine Frucht dieser Reise war jedenfalls die jetzt in Königsberg i. Pr. aufgestellte Statue Friedrichs, die freilich nur in der Imperatorenracht italienische Einflüsse andeutet, die in dem gefunden, vielleicht etwas starken Bewegungrealismus aber durchaus deutsch



Abb. 100. Katholische Kirche in Neuzelle.
Nach Aufnahme von Hofphotograph S. Alb. Schwarz.
Berlin NW. 87.

empfunden ist. Eine wichtigere Frucht der italienischen Reise war die Bekanntschaft mit dem Reiterstandbilde Marc Aurels, an die manche Eigentümlichkeiten am Denkmal des Großen Kurfürsten gemahnen (Abb. 101). Größer, stolzer, gewaltiger ist in keinem Denkmal der Welt der Herrscherwille eines Großen zum Ausdruck gekommen als in diesem Werke, das in jedem Zuge einen Realismus der Kraft, verbunden mit dem höchsten Ausdruck geistigen Lebens zeigt. Auch ohne die vier, erst 1708, fünf Jahre nach der Errichtung des Denkmals hinzugefügten Sklaven, die von anderen Künstlern, aber sicher nach den Angaben Schlüters geschaffen worden sind, wirkt das Denkmal unvergeßlich auf den Betrachter in seiner schlichten Größe. So fest die Gesamthaltung ruhige Würde zeigt, so verrät doch jede Ader, jede Linie verhaltenes Leben; so wichtig der übergroße Maßstab ist, so leicht wirken die Massen in dem vibrierenden Realismus Schlüters. Dieses Werk wiegt jede verfehlte Unternehmung des Bildhauers auf; es gibt allein der Periode Friedrichs III. den Adel höchsten Kunstringens. Und unwillkürlich denkt man an den Meister, der mit bitteren Empfindungen von der Stätte langer Arbeit schied, um einer dunklen, freudlosen Zukunft entgegenzugehen.

Freilich, wenn nicht alle Stimmen trügen, haben die Zeitgenossen des Meisters diese Größe des Werkes nur unvollkommen begriffen; sie waren für diese Künstleroffenbarung noch nicht reif. Nur wenige Äußerungen liegen vor, und diese vergessen bei dem gewiß nicht unverdienten Lobe des Gießers, der den Meisterguß vollbrachte, beinahe den Künstler, der das Werk schuf. Voller tönt dagegen das Lob jener Werke, die Schlüter für das Zeughaus herstellte, vor allem der Masken sterbender Krieger. In nackter Wahrheit erhebt hier eine Symbolik des Krieges, wie sie furchtbarer und künstlerischer kaum denkbar ist, und doch waltet über der ganzen Reihe, wenn man sie auf sich wirken läßt, eine künstlerische Ruhe, die die Wahrheit der Darstellung verklärt. Nichts ist hier von Brutalität, nichts von Unbehagen über die Opfer des Krieges; nur ein schweres unentrinnbares Verhängnis, das den einzelnen aus der Reihe der Kämpfer reißt, lastet



Abb. 101. Denkmal des Großen Kurfürsten.
Von Schläter.

Aus „Stille Winkel der Mark Brandenburg“. Vita-Verlag. Berlin.



wie eine leise Wehmut auf den erschlaffenden Zügen. Es ist ein Todesafford, voll von Kraft in der Darstellung, voll auch von dem letzten Aufflackern verlöschenden Lebens, aber reich an der inneren Tragik des Kriegertodes, die aus den welken gebrochenen Zügen spricht. Und wie schön schließen sich die weichen Linien der Schilder um die Köpfe, wie weich betten sie die Häupter in den Grund! Hier findet die Meisterschaft des Künstlers



Abb. 102. Maske am Zeughause. Von Schlüter.
Aus Bormann, „Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin“.

einem Ausgleich, der ohne Gewaltigkeit und ohne Härte die Schroffheit des Vorganges mildert. Keine Darstellung wiederholt sich; immer wieder tritt die Wahrheit des sterbenden Kriegers in anderer Gestalt auf, hinter der wie ein gemeinsames Verhängnis der allgemeine Gedanke des Todes steht (Abb. 102).

Hat bei all diesen Köpfen die Hand Schlüters den Meißel geführt, so ist bei den anderen dekorativen Plastiken des Zeughauses vielfach die Mitwirkung fremder Kräfte bemerkbar. Auch bei ihnen ist die nie versagende Erfindungskraft des Meisters sichtbar, der an keiner Stelle sich wiederholt. Man versteht, daß nach diesen ersten Arbeiten dem Bildhauer Schlüter immer reichere Aufgaben gestellt wurden, für die die Innenräume des Schlosses und anderer Gebäude Gelegenheit boten. Immer voller kommt in ihnen der reiche Wurf der plastischen Gestaltung zum Durchbruch, der die Schwere des Materials spielend überwindet. Auch das Männlichsche Grabmal in der

Nikolaikirche zeigt den Meister auf der Höhe, wenn er sich auch von der Tradition hier nicht freimachen konnte. Einen schweren Stand hatten gegenüber dieser Meisterschaft die Kollegen Schlüters, die ihr eigenes Können überwandten und sich willig dem Einflusse eines Großen unterwarfen.

Von ihnen war der begabteste der Franzose Guillaume Hulo t, der für das Zeughaus das Bronzerelief Friedrichs I. und die vier, vor dem Eingangsbau stehenden Statuen: die Rechenkunst, die Geometrie, die Mechanik und die Feuerwerkskunst schuf,

Figuren, denen man freilich mehr architektonisches Einfügen als individuelles Leben nachrühmen kann. Von dem nur vorübergehend in Berlin tätigen Bayern Balthasar Permoser hat sich keine Darstellung in Berlin erhalten, da sein Hauptwerk, das Grabmal des am Hofe vielbeschäftigten Stempelschneiders Raimund Pfalz, bei dem Brande der Petrikirche verloren ging. Als weitere, aber untergeordnete Kräfte wirkten unter und neben Schlüter die Bildhauer Nahl, Damart, der 1712 das gute Denkmal des Bürgermeisters Biermann in der Nikolaikirche schuf, Becker, Henzi, Herfort, Weyhenmeyer, Simonetti und King, von denen die vier erstgenannten wahrscheinlich die Hersteller der Sockelfiguren am Denkmale des Großen Kurfürsten sind.

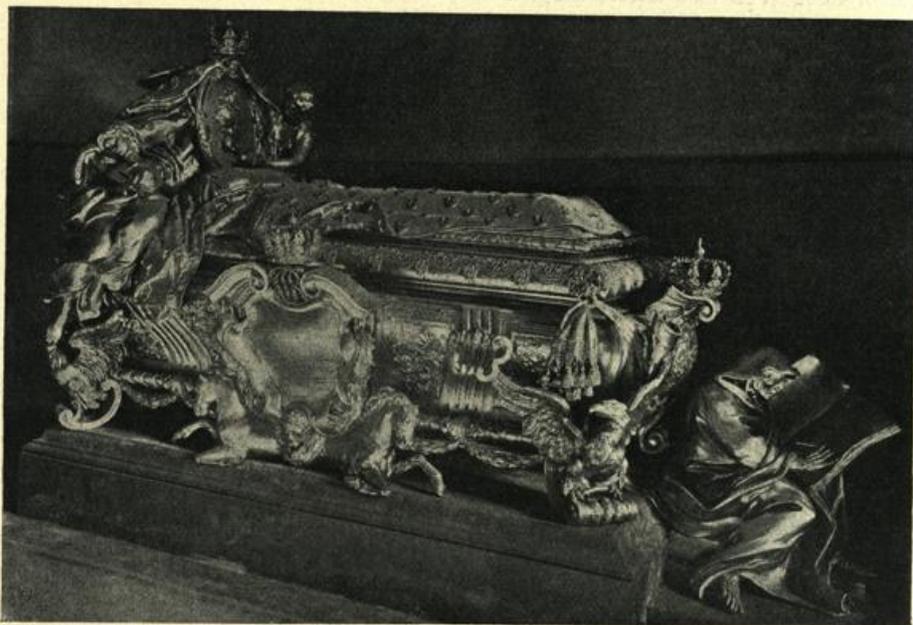


Abb. 103. Sarkophag der Königin Sophie Charlotte. Von Schlüter.
Nach Bornmann, „Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin“.

Bei der Kunstpolitik des Berliner Hofes, die sich ein halbes Jahrhundert lang ununterbrochen auf das Herbeiziehen bedeutender Künstler richtete, war es selbstverständlich, daß auch die Gewerbe sich außerordentlich entwickelten. In vielen Fällen wirkten auch die Künstler unmittelbar auf das Gewerbe ein. Die Paradesärge Friedrichs und der Königin Sophie Charlotte im Dom (Abb. 103) verraten die Schlütersche Hand, obwohl seine Urheberchaft nicht unbedingt feststeht, während die, in der Komposition nicht ganz glückliche Kanzel in der Marienkirche sicher in dem Entwurfe auf diesen Künstler zurückgeht. Leise kündigt sich in diesen Werken ein rein äußerliches und dekoratives Übergewicht an, das unbedenklich auf die Trennung von Entwerfer und Ausführenden zurückzuführen ist. Die völlige Industrialisierung der Kunst ist zwar erst unter dem Nachfolger des ersten Königs durchgeführt, indessen war sie bereits durch die ganze Art der höfischen Kunst-

pflege eingeleitet. Noch behauptet sich auch im Kleinkunstwerke ein Adel der Form; sowie aber die führenden Künstler zurücktraten, mußte diese Kunst verdorren. Selbst unter den günstigen Umständen, daß neue Industrien und Gewerbe in Brandenburg entstanden. Und daran fehlte es nicht. Da der in Berlin wohnende Gießer Martin Hünze, bekannt durch hervorragende Geschütz- und Glockengüsse, für den Guß des Denkmals Friedrichs III. versagte, da er „dergleichen noch niemals gefertigt hatte“, so wurde der in Paris ausgebildete Gießer Johann Jacobi, von Geburt ein Hesse, nach Berlin berufen, wo er neben diesem, dem Kurfürstendenkmal und dem Hulotschen Königsbildnisse noch eine Reihe kleinerer Gußwerke herstellte. Freilich starb seine Kunst nach seinem Tode 1725 bald wieder aus, da noch der große volkswirtschaftliche Zug fehlte, um in der erlosenen Mark eine lebensfähige Gußindustrie zu schaffen.

Andere Kunstindustrien seien nur kurz erwähnt. 1699 erscheint der Holländer Cornelius Funck als Fabrikant, der vielleicht neben weißem auch „Böttcher“-Porzellan herstellte. 1696 wurde aus Venedig Johann Pallada berufen, um eine Fabrik für seine Glaswaren, einschließlich Kunkelscher Rubingläser, zu errichten. Ebenfalls aus Holland stammten die Brüder Casteels, deren Gobelins einen Ruf hatten, aus Frankreich P. Mercier aus Aubusson, der für das Schloß in Charlottenburg Gobelins webte.¹⁾ Selbst Chinawaren stellte der Sackierer Gerard Dayly her.

Die Namen der Künstler, die aus Anlaß der Gründung der Akademie nach Berlin berufen wurden, haben wir bereits kennen gelernt (S. 99). Sie fanden auch außerhalb ihrer Lehrtätigkeit einen umfangreichen Wirkungskreis. Gericke aus Spandau schuf den Altar in der Nikolaiirche, malte die Decke in der Brandenburgischen Kammer²⁾ und die schwülstigen Deckenfiguren im Oranienburger Schlosse. Von P. Leygebe stammen die Decken der roten Samtkammer²⁾ und das Tabakskollegium Friedrich Wilhelms I. im Hohenzollernmuseum, von Belau die Ausmalung des Treppenhauses,²⁾ von Peter de Cogcie die Decken in der Bildergalerie²⁾ und in der Charlottenburger Schloßkapelle, von J. F. Menzel die Decken im Rittersaale und im grünen Salon,²⁾ ferner Entwürfe von Teppichen und Zeichnungen der Königskrönung, die von J. G. Wolfgang für das Bessersche Krönungswerk gestochen wurden. Cornelius Begeyn, Michael Carrée und der Marinemaler Madderstegh beschränkten sich auf Tafelmalerei oder übten im Verein mit den oben (S. 100) genannten Künstlern eine umfangreiche Tätigkeit als Kupferstecher aus. Reich mit Aufträgen für das Schloß in Charlottenburg wurde Augustin Terwesten versehen, der auch in Oranienburg und Berlin tätig war. Noch 1711, zwei Jahre vor dem Tode des Königs, wurde Antoine Pesne berufen, der einzige mit dauerndem Ruhme. Der Stecher Samuel Blefendorf war zugleich ein erfolgreicher Emailmaler.

Es ist also eine ganze Reihe von Künstlern, die als Maler oder Kupferstecher für den preussischen Königshof tätig waren. Sie waren auch vollauf beschäftigt. Prüft man indessen die Werke, die sie hinterlassen haben, dann kann man ihnen besondere Leistungen nicht nachrühmen. Zumeist bewegen sie sich in einem äußerlichen Pathos, dem jede innere Wärme fehlt. Brave Mittelmäßigkeiten, aber Manieristen, die selbst

¹⁾ Ein hervorragend schönes Stück mit den Kriegstaten des Großen Kurfürsten befindet sich im Hohenzollern-Museum.

²⁾ In Berlin.

von dem Schlüterschen Genius nicht aus ihrer Bahn gelockt wurden. Am meisten befriedigen noch die Kupferstecher, die wenigstens ein scharfes Auge für die Natur bekunden. Der große Abstand zwischen den Malern und den Baumeistern und Bildhauern andererseits ist zu auffallend, um ihn durch einen Zufall zu erklären. Hier müssen ganz bestimmte Gründe walten, die sich in dieser Gruppierung der Künstler äußerten.

Man wird nicht fehlgehen, ihn in der Person des Königs Friedrichs I. zu sehen. Die großen Taten seines Vaters und das Vorbild des französischen Königs hatten ja aus Berlin eine ansehnliche Residenz gemacht. Wie diese alle anderen Städte im Umkreise überstrahlte, so konzentrierte sich die gesamte künstlerische Pflege um den Hof und um den Monarchen. Auch die Maler und Stecher standen unter dem Einflusse dieses Systems, das weniger auf die malerischen und geistigen Fähigkeiten der Künstler als auf die dekorative Wirkung eingestellt war. Ein Schlüter konnte sich über das System erheben, die anderen blieben ihm unterworfen und fanden allenfalls in dem Porträt ein erspriessliches Gebiet ihrer künstlerischen Tätigkeit. Während aber das Porträt noch unter dem Großen Kurfürsten in der Regel als Teil eines größeren historischen oder allegorischen Gemäldes erscheint, macht es sich unter seinem Nachfolger frei von dieser Fessel und erobert sich einzelne technische Gebiete wie Holz, Email, Elfenbein, Wachs, Bronze — seltener Stein — Malerei und Kupferstich. Nur bei dem letzteren aber gewann es wirklichen Wert, weil es in der Regel nicht unter dem Zwange unmittelbarer Bestellung mit ihrer unvermeidlichen Einengung stand, sondern aus innerem Antriebe und wohl auch mit genügender Mühe geschaffen werden konnte. Aber auch trotzdem stand kein großer, alle überschattender Meister in den Reihen der Stecher. Im Grunde genommen waren die Künstler wie im alten Griechenland kaum anderes als Handwerker, und nur ein Hofamt hob sie zeitweise über diesen Zustand empor. Der Vorstand der Königlichen Karitätenkammer, Philippi, äußert sich 1713 recht unbillig über den Ehrgeiz eines Stempelschneiders, der seinen Namen auf eine Medaille setzte. Denn „Große Herren haben Ursache, damit galoux zu sein. Denn zu geschweigen, daß die Ehre, welche bisher ihnen eigen gewesen durch dergleichen Medaillen ihnen geraubet, und Privaten mitgeteilt wird, so waren sie künftig ihrer eigenen Historie nicht mehr Meister und zuletzt würde die postorität durch die eitle Ambition der Privaten, welche ihre Namen auf den Medaillen gern perpetuiren wollen und durch die verdammliche Flatterie mit einer ganz falschen *histoire metallique* betrogen werden.“¹⁾ Das Dokument erhellt zur Genüge die Lage der Künstler.

Die Sammlungen, die allmählich auf 600 Stück angewachsen waren, erhielten eigene Leiter, unter deren Arbeit sie bald so erheblich an Inhalt zunahmen, daß die „Antiken“ ausgeschieden und zu einer besonderen Abteilung wurden. Sie bildeten später den Grundstock unseres Antiquariums.

Überieht man noch einmal rückschauend die Kunstentwicklung unter dem ersten Preußenkönige, dann sehen wir zunächst einen unmittelbaren Anschluß an die Bestrebungen unter dem Großen Kurfürsten. Dieser Anschluß war um so inniger, als die von jenem nach Berlin berufenen Künstler ruhig weiter wirkten. Auch die Beziehungen

¹⁾ v. Ledebur, *Bär* I, 1876, S. 123.

zu dem Handwerke, das nach dem Frieden von Osnabrück durch niederländische und französische Einwanderung sich fast gänzlich neu organisierte, blieben bestehen. Und doch gewann die Kunst bald innerlich und äußerlich ein anderes Gesicht. Neue Kräfte kamen in das Land, die Träger italienischer und französischer Kunst waren, die zum Teil eine recht strenge formalistische Schule vertraten, zum Teil durchaus realistisch gerichtet waren, die aber gemeinsam einer prächtigen Hofkunst zustrebten. Im Volke hatte sie keinen Boden; die landfremden Künstler machten — vielleicht mit Ausnahme Schlüters — nur vereinzelt (Abb. 104) den Versuch, an die im Lande bestehende Kunst anzuknüpfen. Sie wurde eine höfische Weltkunst wie in München, Wien, Paris und anderen Städten, wo sie mit der Zeit trotz ihrer engen örtlichen Begrenzung für größere politische Gebiete führend wurde. Das war in der großen Kunstode, die seit beinahe einem halben Jahr-

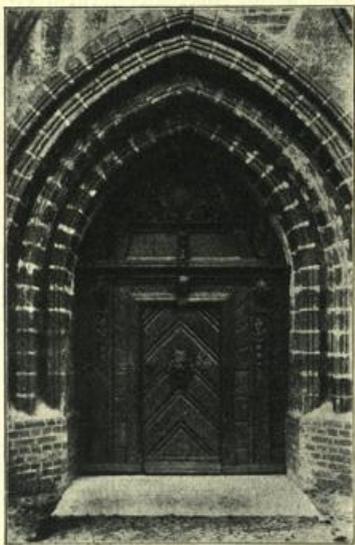


Abb. 104. Hölzerne Tür an der Pfarrkirche zu Königsberg (N.-M.)
Nach Aufnahme von Hofphotograph
F. Alb. Schwarz. Berlin NW. 87.

hundert über Deutschland lagerte, gewiß ein Gewinn, aber er barg die Keime einer doppelten Gefahr in sich. Das Konzentrieren an den Höfen entwickelte Höchstleistungen, die den zeitlichen und örtlichen Bedürfnissen weit voraus waren, die wie in der Antike es durchaus nicht für einen Mangel hielten, wenn wenige Schritte von einer Höchstleistung die Reste einer Volkskunst sich selbständig entwickelten, im anderen Falle aber auf jede Kunst verzichteten. Für Berlin kam noch in Betracht, daß nach dem Fortgange Schlüters die führenden Männer schwer Maß zu halten verstanden.

An anderer Stelle, besonders in den kleineren Ortschaften, sanken die bürgerlichen und bäuerlichen Kunstüberlieferungen, die zwar gedämpft, aber doch immerhin noch lebens- und entwicklungsfähig waren, in den Augen der residenzlichen Zeitgenossen zu einer barbarischen Untergrundkunst zurück. Bei dem Tode Friedrichs I. war der Abstand zwischen der bescheidenen Handwerkerkunst weitester Kreise und der höfischen Residenzkunst gefährlich groß geworden und mußte aller Voraussicht nach damit enden, daß diese nach ihrem Inhalt immer dürftiger, in ihrer Form immer üppiger wurde und schließlich auch die vorhandenen älteren Ansätze überwucherte. Diese Gefahr konnte allem Anschein nach nur dadurch vermieden werden, daß die treibhausartige Geschwindentwicklung wieder auf ein mäßiges Tempo zurückgebracht, und die Kunst selbst auf eine ruhigere Bahn geleitet wurde, auf der das brandenburgische Volk die neuen Gedanken in sich aufnehmen, verarbeiten und mit den überlieferten Kunstanschauungen vereinigen konnten.

Diese Aufgabe war der Zeit Friedrich Wilhelms I. vorbehalten.

Die Puritanerkunst Friedrich Wilhelms I.

Wie vieles, was der kraftvolle Monarch gewollt hatte, oft einen gewaltsamen Zug an sich hatte, so waren auch seine ersten Regierungshandlungen auf eine rückhaltlose Einschränkung der künstlerischen Unternehmungen des Hofes gerichtet. Schlüter und Eosander gingen in die Verbannung; mit den Hofchargen wurde auch der Bestand der Künstler eingeschränkt; nur für wichtige Aufgaben behielt der König die Architekten bei, die seinem, auf das Ernste und Schmucklose gerichteten Sinne am meisten entsprachen. Ob der König eine klare Vorstellung dieser einschränkenden Maßregeln auf den Volksg Geist gehabt hat, ob er insbesondere die volkswirtschaftlichen Rückwirkungen auf das Handwerk übersah, steht dahin; jedenfalls entsprach sein Verhalten mehr seiner schlichten, jedem Prunke abholden Natur und seiner häuslicher Sparsamkeit als eingehenden künstlerischen Erwägungen. Als Schlussergebnis aber stellte sich doch auch eine starke Beeinflussung der Kunst heraus, die man nach der oben gekennzeichneten Lage für durchaus wohltuend und notwendig halten muß.

Der Aufwand des verstorbenen Königs für Kunstzwecke hatte mit der Zeit ungeheure Summen verschlungen, die zwar zum größten Teile im Lande blieben, aber doch nur der Residenz zugute kamen. Das Volk trug sie ohne Widerstreben; denn es sah in den Aufwendungen nur den Ausdruck der neuen politischen Stellung der Monarchie und übersah bei der gütigen und leutseligen Natur des Königs das Mißverhältnis zwischen Staatseinnahmen und -ausgaben um so leichter, als ein sehr weitgehendes Prunkbedürfnis sich auch bei den städtischen Schichten entwickelt hatte. Die Staatsfinanzen waren indessen zerrüttet; in absehbarer Zeit würde eine Katastrophe gewaltfam die Entwicklung unterbrochen haben, die jetzt der Nachfolger aus freier Entschließung herbeiführte.

Friedrich Wilhelm gilt im allgemeinen als wenig kunstfreundlich.¹⁾ Wenn man jedoch sein Verhältnis zur Kunst vorurteilslos prüft, wenn man namentlich seine warme Anteilnahme für die bauliche Entwicklung Berlins und Potsdams im Auge behält, dann erscheint dieses Verhältnis wesentlich anders. Von den durchaus nicht einheitlichen Kunstanschauungen seiner Zeit stand ihm die klare, straffe und wahre Art der holländischen Meister näher als der prunkvolle französische Barock; jene suchte er in seiner Art zu fördern und stellte sich ihrer Entwicklung zu einer reicheren Ausdrucksform keineswegs entgegen. Er vertrat den Standpunkt des klugen Volkswirtes, der auch in der Kunst ein Gleichgewicht zwischen Anlagekosten und Erzeugnis anstrebt, der also folgerichtig in der Bevorzugung einheimischer Stoffe und Künstler die gesunde Grundlage einer staatlichen Kunstpflege erkannte, der indessen weit davon entfernt war, die inneren Gestaltungsgedanken der Kunst beeinflussen zu wollen. Wir sehen auch in der That, daß die Weiterentwicklung der holländischen Kunst Wege einschlug, die sie von denen der kur-

¹⁾ Von seiner, in großen Kunstfragen durchaus nicht ablehnenden Stellung zeugen die Worte, die er 1730 an den General von Linger richtete: „Ich gebe Euch auf Euer Schreiben zur Antwort, daß der Petri-Thurm so hoch und womöglich noch höher als der Münster-Thurm zu Straßburg gebaut werden soll und will ich die dadurch sich vergrößernden Kosten auch bezahlen.“ Siehe Borrmann a. a. O. S. 123.

fürstlichen Zeit wegführte. Diese Wandlung war um so wahrer, notwendiger und nachhaltiger, als sie auf allen geistigen und wirtschaftlichen Gebieten einsetzte und daher auch die Kunst zu einem wirklichen Ausdruck der Zeit machte. Für die geschmeidige Kunst eines Cosander bedeutete der Umschwung nur einen Wechsel des Arbeitsfeldes, der diesem eklektischen und leicht überall Boden fassenden Künstler gewiß leicht wurde; für einen Andreas Schlüter wurde er zur Tragik. Viel zu warm war er mit seinen Werken verknüpft, viel zu kräftig drang seine Arbeit in beinahe zwanzigjähriger Wirksamkeit in den Boden seines neuen Heimatlandes, als daß er leichten Herzens als alter Mann an andere Aufgaben hätte treten können. Für ihn war die veränderte Geschmacksrichtung nicht nur eine lästige und unbequeme Erschütterung seiner äußeren Künstlerstellung, für ihn bedeutete sie einen schwereren Schlag als die vor sieben Jahren erfolgte Entfernung aus dem Amte; für ihn war der schroffe Wechsel ein Schlag ins Herz; er sah endgültig die Hoffnungen eines Künstlerlebens auseinanderrinnen. Als ein gebrochener Greis kam er nach St. Petersburg; sein Leben, sein Streben, seine Kunst lagen hinter ihm; nur die Hoffnung auf eine bessere Würdigung seiner Kunst muß er wie jeder echte Künstler mit ins Grab genommen haben, während Cosander noch über ein Jahrzehnt in der Gnadensonne des sächsischen Hofes eine geachtete Stellung einnahm.

Obwohl dem Könige persönlich die Malerei näherstand, hat seine Zeit doch am tiefsten Spuren in der Baukunst hinterlassen. Sein Bestreben ging vor allem dahin, die Berliner Kirchen durch die Erbauung neuer Türme architektonisch dem Stadtbilde einzufügen, was den Straßen und Plätzen um so mehr zugute kam, als die typischen, meist zweiflügeligen Fassaden sich in der durch Grüneberg beeinflussten rhythmischen Horizontalentwicklung hielten. Erinnern wir uns zunächst, daß Berlins Neustädte durchaus regelmäßige Straßenzüge hatten, daß sie aber durch die Wallanlagen des Großen Kurfürsten von dem älteren Stadtkern abgeschnitten waren. Noch immer schied sich das Alte vom Neuen, das kaufmännische vom residenzlichen Berlin durch eine steinerne Barre, durch die einzelne prunkende Tore wie Wegweiser zum Schlosse hindurchführten. Friedrich Wilhelms im Grunde genommen demokratischen Neigungen standen sie um so mehr im Wege, als die Größe der Stadt einen wirklichen Befestigungswert ausschloß. Er zog darum eine umfangreiche Mauer um die Königstadt, die aber mehr eine Sperre für Landstreicher und für Zollhinterziehungen war und aus diesem Grunde nur aus einer einfachen Mauer bestand. Einfache, nur mit kriegerischen Emblemen geschmückte Pfeiler bildeten das Brandenburger, Potsdamer, Hallesche, Cottbuser und Schlesi'sche Tor — recht geringer Ersatz der prächtigen alten Leipziger und Cöpenicker Tore, aber sie bildeten doch für die geraden, mit einfachen Wohngebäuden gesäumten breiten Straßen einen verhältnismäßigen Abschluß, die sich sonst ohne Ziel und Richtung in der Ebene verloren hätten. Jetzt wuchsen auch in den Straßenzeilen überaus schlank Kirchtürme auf, die in ihrer Vertikalentwicklung einen strengen, aber auch architektonisch gesteigerten Wechsel aus der Horizontalen in die Vertikale bildeten. Die Türme der Jerusalemer-, Sophien-, der alten Petrikirche, die Rundbauten der Böhmisches und Dreifaltigkeitskirche sind zum Teil noch heute Zeugnisse dieser einfachen Architektur. Dagegen blieben der Pariser Platz, dem in dem Brandenburger Tor erst Ende des Jahrhunderts ein Abschluß geschaffen wurde, der Dönhofs- und Wilhelmsplatz und der Gendarmenmarkt, dessen Anlage von

Gerlach herrührt, zunächst noch unfertige, in ihrer regelmäßigen Gestalt jedoch schon bestimmte Plazanlagen.

Das System dieser Plätze war ja schon durch die regelmäßige Anlage der rechtwinklig sich schneidenden Straßen gegeben. Sie auszubauen und künstlerisch dem Stadtbilde einzufügen, blieb Friedrich dem Großen vorbehalten. Der künstlerischen Entwicklung der Stadt im Sinne des ersten Friedrich war eine recht feste Schranke gezogen, ja, es schien dem Könige angemessen, den Lustgarten, der sich leicht hätte in einen, dem Garten in Charlottenburg gleichartigen Anlage entwickeln lassen, in einen Exercierplatz umzuwandeln. Trotzdem zog in der neuen bürgerlichen Baukunst ein Element städtischer Kunst herauf, das selbst diese offenbar begünstigte Nüchternheit zu einem wichtigen Faktor machen sollte. Doch darüber später mehr.

Die Straße ist nicht mehr wie früher ein eigenwilliges Gebilde, das Zufall und Willkür gebildet, sie ist wie die Stadt von dem Staate abhängig von dem Willen des Herrschers. Diese Omnipotenz des Staatsgedankens duldet nur klare, übersichtliche Linien; sie bestimmt Rhythmus und Wechsel in der Architektur, wenn sie es auch dem einzelnen überläßt, sein Haus nach Gutdünken zu bauen. Daß dabei keine Ausschreitungen vorkamen, war schon in der Wandlung des Geschmacks begründet, der sich mit einer überraschenden Schnelligkeit vollzogen hatte. Die Architekten des Königs: Gerlach, Böhme, Dieterichs waren durchaus der holländischen Einfachheit zugetan; das gewaltige Wachstum der Stadt — ganze Straßen wurden erbaut — drängte mehr zu einer typischen Ausbildung des Wohnhauses, dessen übliche Dreifensterfront schon seit Jahrzehnten in eine Fünffensterfront umgewandelt war, als zu dem Ausbilden reicher Fassaden. Freilich hatte der König auch nichts dagegen einzuwenden, daß sich reichere Berliner Bürger und seine Hofbeamten ein umfangreicheres Wohnhaus schufen; im allgemeinen aber tragen die Privatbauten durchaus eine schlichte Fassade zur Schau. Im allgemeinen aber wurde das einstöckige Wohnhaus zu dem typischen Stadthaus dieser Zeit.

Am Schlosse gab es nur zu vollenden, was bei dem Tode Friedrichs I. noch unfertig war. Der Hofbaumeister Jakob Böhme unternahm das mit der Achtung, die sein Können größeren Meistern schuldig war. Im Innern zog sich die Fertigstellung des Weißen Saales noch einige Jahre hin; der sogenannte Silberne Chor des Rittersaales, dessen prunkvolle Einrichtung Friedrich der Große in schwerer Zeit einschmelzen ließ, wurde von dem Goldschmied Christian Lieberkühn sogar erst ein Jahr vor dem Tode des Königs vollendet. Als königlicher Bauherr zeigte sich indessen Friedrich Wilhelm bei den Kirchen. Bei dem 1713 von Gerlach erbauten Turm der Parochialkirche waren wohl noch Anregungen der Friedrichschen Zeit maßgebend. Dagegen entfaltete sich die neue Zeit an der von Gerlach 1721 errichteten Garnisonkirche. Die furchtbare Explosion, die den Grünebergischen Bau 1720 vernichtet hatte, trug das seinige dazu bei, die Kirche in einfacher, fast schwerfälliger Weise wieder aufzurichten. Kühner und gefälliger war der in Absätzen aufsteigende Turm der von Gerlach 1726—30 erbauten Jerusalemer Kirche. Ein schweres Unheil waltete auf der alten Petrikirche, die 1717 begonnen und durch Blitz 1730 zerstört wurde, bevor sie vollendet war. Auch der Neubau, den ursprünglich Grae l leitete und dem Gerlach einen der schönsten Türme Berlins zufügen wollte, litt unter dem Einsturz dieses Turmes und wurde erst später vollendet.

Beide Architekten hatten aber Gelegenheit, an den Türmen der Parochial- und Sophienkirche, der erstere an der Sophien-, der andere an der Parochialkirche ihre hervorragende künstlerische Begabung zu zeigen. Allein diese beiden Bauwerke beweisen, daß die gute künstlerische Überlieferung nicht erstorben, sondern eher nur an den einfachen Bauten geschult war.

Der protestantische Kirchenbau hatte wiederholt Wege gesucht, um die Erinnerungen der katholischen Zeit abzustreifen. Wenn auch unter Friedrich I. glückliche Versuche gemacht wurden, das alte Langschiff in einen Kreuz- und Zentralbau überzuleiten, so wagte

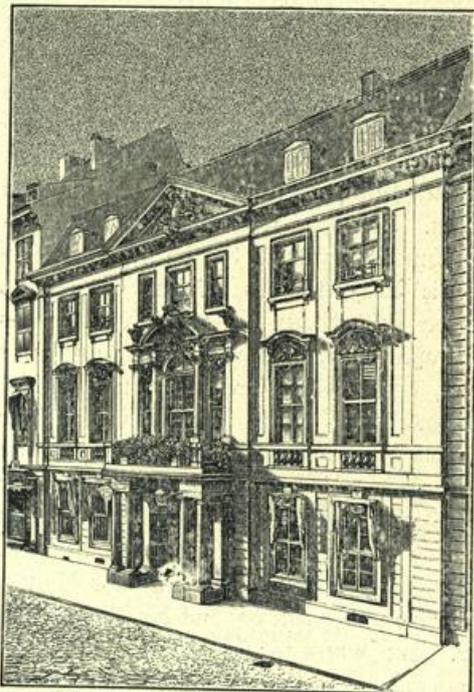


Abb. 105. Das Grumbkowsky Palais in Berlin.
Von Martin Böhme.

man, wie die Marien- und Nikolai-
kirche zeigen, eine freiere Gestaltung nur
an dem Turmhelm. Erst Friedrich
Wilhelm, dessen schlichte und klare
Frömmigkeit über jedem Zweifel stand,
ließ die letzten gotischen Erinnerungen
fallen. Die von seinen Architekten er-
bauten Kirchtürme sind neue Gebilde,
die den reich gegliederten Oberteil auf
einer säulen- oder Pfeilergeschmückten
Vorhalle in bewegten Linien und stufen-
förmigen Absätzen aufsteigen lassen, um
schließlich den Turmhelm weich und
rund in die Spitze überzuleiten. Dieser
festlichen Außenseite stand allerdings ein
schlichter, oft sogar ärmlicher Innen-
bau gegenüber. Auf der anderen Seite
aber fand der Zentralbau eine Weiter-
bildung in der von Dietrich 1735—36
erbauten Böhmischen und der von Favre
errichteten Dreifaltigkeitskirche, die mit
ihrem Rundbau und den kurzen Kreuz-
armen sehr wohl den Ansprüchen an
eine Predigtkirche entsprachen. An dem
wenig gegliederten Äußeren tritt aller-

dings zutage, daß die Architekten dieser Bildung noch etwas besangen gegenüberstanden, obwohl sie von der von Georg Bähr in Dresden erbauten Frauenkirche sichtbar beeinflusst wurden.

Im wesentlichen aber zeigen alle diese Bauten die beiden Strömungen, die durch die brandenburgische Kunst als Erbeil vorfriderizianischer Zeit gingen. Auf der einen Seite die holländische, materialechte Einfachheit, die im wesentlichen den Flächencharakter beibehält, auf der anderen die reiche französische Barockkunst, deren bewegtere, plastischere Überfülle von akademischer Strenge gebändigt wurde. Neigt der ruhigere Philipp Gerlach mehr der ersteren zu, so steht sein ebenbürtiger Kollege Martin Böhme im Banne der letzteren, ohne jedoch unmittelbare Einwirkungen französischer Schule zu äußern. Er

ist der einzige, der Schlüterschen Geist zeigt; aber er zwingt dessen wuchtige Architekturplastik zu einer ruhigen Fassadenwirkung, deren Flächen kräftige Gliederungen beleben. Eines seiner Hauptwerke ist das Palais des Generals von Grumbkow, das spätere Gebäude der Oberpostdirektion in der Königstraße¹⁾ (Abb. 105). Ihm steht nahe das auch Schlüter zugeschriebene Kreuzsche Palais (Abb. 106), das heutige Verwaltungsgebäude der Steuerbehörde, dessen Festsaal noch echte, aber abgeschwächte Schlütersche Tradition zeigt. In Gerlachs größeren Privatbauten, der ehemaligen Gold- und Silbermanufaktur, dem heutigen Ministerium der öffentlichen Arbeiten, dem Schicklerschen Hause in der Gertraudenstraße 16, dem Kammergericht u. a. (Abb. 107) findet die holländische oder



Abb. 106. Kreuzscher Palaſt.

Aus „Mitt. d. Ver. f. d. Geſch. Berlins“.

besser Mehriſche Flächenwirkung eine erneute Auferſtehung, auf der einen Seite mit ſtärkerer plastiſcher Wirkung, auf der anderen mit größerer Nüchternheit.

In den ſpäteren Lebensjahren des Königs überwiegt in Berlin die franzöſiſche Richtung mit beſonderer Bevorzugung großer Rampen und freier Vorplätze. Das Verneſobreſche Palais, jetzt den Söhnen des Prinzen Albrecht gehörend, das Radziwiłłſche, heutiges Reichskanzler-Palais, das Schwerinſche Palais, in dem ſich heute das Königl. Hausminiſterium befindet, die nunmehr verſchwundene Seehandlung und das von Dietrich entworfene Prinzefſinnen-Palais: allen dieſen Bauten iſt eine Mäßigkeit der

¹⁾ Von ihm iſt noch das kräftig aus der Faſſade heraustretende Säulenportal erhalten als Mittelbau des Querflügels auf dem Hofe der Direktion.

formen und ein Verständnis für Proportionen eigen, die als Erbschaft der ersten Königszeit ihren Einfluß behielten und vielleicht die letzten Ausprägungen der französischen Kunst in Berlin darstellen. Als ein sichtbares Zeichen der modernen Städtekunst trugen alle diese Bauten das französische Mansardendach, eine Dachform, die den Häusern nicht nur den Charakter heimlicher Wohnlichkeit gaben, sondern die auch als künstlerische Notwendigkeit sich vorzüglich dem geraden Straßensystem anpaßten.

Wenn dem Könige persönlich der holländische Stil am meisten zusagte, so war er doch kein unbedingter Gegner der anderen Kunstrichtungen. In Berlin wenigstens setzte er seinen Baumeistern keinen Widerstand entgegen, wenn sie öffentliche und private Bauten mit der Kunst seines Vorgängers in Einklang zu setzen versuchten. Dagegen zog er da, wo er sich gern längere Zeit aufhielt, unbedingt die holländische Kunst vor. So entstand 1718 das einfache, aber behagliche Jagdhaus in Königs-Wusterhausen als ein hollän-



Abb. 107. Kammergericht in Berlin. Von Gerlach.
Nach Aufnahme von Hofphotograph S. Alb. Schwarz. Berlin NW. 87.

discher Ziegelbau. Ihm ähnlich ist das vier Jahre vorher in der Umgebung Potsdams geschaffene Jagdschloß Stern. Dem Könige schien offenbar diese einfache Art ausreichend, um ein behagliches Heim zu schaffen. Daher ließ er auch durch Boumann d. Ä. die vier Stadtviertel, die er in Potsdam anlegen ließ, die freilich erst nach seinem Tode vollendet wurden, in gleicher Art herstellen und selbst im Innern holländisch ausstatten (Abb. 108). Sie sind ohne besonderen Aufwand, aber doch in einer ausgezeichneten Technik und recht gefälligen Verhältnissen geschaffen. Bei größeren Bauaufgaben, die zugleich repräsentieren sollten, ließ er indessen seinen Architekten ziemlich freie Hand wie in Potsdam, seinem Lieblingsaufenthalte, den er in seiner Regierungszeit nicht weniger als dreimal erweitern ließ.

Seit Joachim I. bewahrten die Hohenzollern eine treue Vorliebe für diese Havelstadt. Der Große Kurfürst stellte die Stadt nach dem Dreißigjährigen Kriege wieder her, erweiterte sie und führte das Schloß neu auf. Friedrich I. ließ dann die Stadt und das Schloß weiter ausbauen; doch nahm erst Friedrich Wilhelm I. die auf Bildung einer

Residenz gerichteten Überlieferungen in vollem Umfange wieder auf. Bei seinem Regierungsantritte zählte Potsdam 220 Häuser; als er die Augen schloß, hatte sich die Anzahl verfünffacht. Er bewies sich hier wie in Berlin als ein Städtegründer, der neben den einfachen Bürgerhäusern auch größere öffentliche Anlagen schuf. Von dem Holländischen Viertel haben wir bereits Kenntnis genommen; in der Nähe entstand das reizvolle Tabakhäuschen.¹⁾ Ein großes Militärwaisenhaus, dem leider die Marienkirche bei Brandenburg a. d. H. zum Opfer fiel (s. S. 15), das Rathaus, Schulen, mehrere Kirchen bildeten architektonische Steigerungen, zwischen denen die Fachwerkhäuser der Bürger standen. Nur wenige sind davon noch erhalten, darunter die schöne, offenbar von Gerlach 1739 erbaute Stadtschule, eines der reizvollsten Gebäude Potsdams. Ein überaus fein



Abb. 108. Backsteinhaus in Potsdam (Junkerstraße).

gestimmter Rhythmus ist ihm eigen, zugleich mit einer maßvollen Verwendung des Putzes, die geradezu mustergültig ist. Heute ist noch das Jägertor, als letztes der von Friedrich Wilhelm gebauten Tore vorhanden (Abb. 109).

Als Stadtschöpfung zeigt Potsdam die gleichen Grundsätze wie Berlin. Während in den älteren Stadtteilen die wenigen Hauptgebäude und die alten Hofstellen dem durch die Zufälligkeiten des Verkehrs oder örtlicher Umstände geschaffenen, selten gerade verlaufenden Straßenzügen folgen, verlaufen diese in den planmäßig und übersichtlich von Gerlach angelegten Neustraßen durchaus regelmäßig, nur in den zusammenhängenden Systemen ein wenig variiert. Mehr als in den Stadtschöpfungen seiner Vorgänger tritt hier die Überlegenheit bewußter künstlerischer Voraussicht auf, die nicht die Einzelheit, sondern das Ganze sieht. Eine jede bewußte Stadterweiterung hat, soweit nicht Berg

¹⁾ Siehe Netto, Ostasiatische Kunst in Potsdam. Potsdam 1910.

und Wasser es verhindern, das Bestreben, die ebene Fläche nach rein geometrischen Grundsätzen aufzuteilen. In den Erweiterungen Berlins und Potsdams treten die künstlerischen Vorteile eines solchen Systems hervor, das freilich auch eine verhältnismäßige Einheit der Fassaden vorsieht. In Potsdam, wo der König wie in Berlin nicht nur die Baustellen, sondern oft auch die Baumaterialien gab, lag die Gestaltung der Fassaden in der Hand der Architekten Gayette, Berger und Boumann, von denen der letztere ein einfacher Zimmermeister war. Die neuen Fachwerkhäuser wurden fast durchgehend in gleicher Art mit zwei Stockwerken und allenfalls noch einem Dachgeschoss geduldet. So mußte eine ruhige, schlichte Einheitlichkeit gewahrt bleiben, die einzelne Gebäude und Tore dafür um so kräftiger hervortreten ließen. Zum ersten Male in Bran-



Abb. 109. Jägertor in Potsdam.
Nach Aufnahme von Hofphotograph S. Alb. Schwarz.
Berlin NW. 87.

denburg strebte hier das neue Kunstprinzip fürstlicher Residenzen auf, das hernach unter Friedrich dem Großen so außerordentlich wertvolle Stadtbilder geschaffen hatte. In Potsdam sind wir allerdings nur auf Rückschlüsse angewiesen, da die Fachwerkbauten Friedrich Wilhelms I. später fast alle ersetzt worden sind; nur das Holländische Viertel gibt davon eine, durch die Eigenart des Baustoffes und der Baumformen etwas vereinseltigte Vorstellung. Bei diesen Häusern kommt aber ein sehr gesundes Stilgefühl zum Durchbruch, das die Wand als Fläche, das Dach als obere Schutzdecke unverhüllt wirken läßt. Nur andeutungsweise macht sich ein Streben nach architektonischer Gliederung in dem flachen Mittelrisalit bemerkbar. Fenster und Türen sind fast immer ungeschmückt; sie wirken aber dennoch künstlerisch durch die schönen Verhältnisse und den gleichen Maßstab, der sie aneinanderreißt oder der Fassade einordnet. Wo aber die Tür architektonisch

betont ist, da geschieht es in einer einfachen, maßvollen und feinlinigen Umrahmung, die selbst bei erhöhten Ansprüchen diese Eigenart nicht aufgibt. Dieses klare Gesetz architektonischer Gestaltung bedingt auch eine Zügelung im einzelnen; es ist der beste Beweis für das langsame Durchdringen künstlerischer Grundsätze, die in der aufquellenden Kraftperiode des ersten Königs oft genug zu kurz gekommen waren.

Auch in einer anderen Beziehung noch wirkte die angeblich so unfruchtbare Zeit des Soldatenkönigs ausgleichend und künstlerisch reiche Früchte tragend. Nicht mehr sind es die Residenzen allein, in denen künstlerisch gebaut wurde; auch in den kleinen Landstädten entstand eine Anzahl von Werken, die für die künstlerische Erziehung von großem Einflusse wurden. Zwar das 1724 von Gerlach erbaute Rathaus in Prenzlau, ein anderes in Templin und das in straffer Pilasterfront errichtete Lübbener stehen noch unmittelbar unter dem Einflusse Berlins; aber manches Bürgerhaus und manche größere,

von den Stadtverwaltungen errichtete Anlage lassen erkennen, daß das Fachwerk dem Ziegelbau mit Mörtelüberwurf gewichen, und daß hier die hauptstädtische Richtung eine gute Schule auch für den Maurermeister in der Kleinstadt geworden war. Das ehemalige Gymnasium in Cottbus von 1715 steht noch im Banne sächsischer Überlieferungen, indessen ist der Wiederaufbau der 1708 abgebrannten Stadt Crossen im engen Anschlusse an die Berliner Richtung erfolgt. Diese ruhigen, nur mäßig gegliederten Fassaden mit den hohen und charakteristischen Mansardendächern zeigen, wie sicher und klar die Architekten die großen Einheitsgedanken der Berliner Kunst zu werten verstanden. In anderen Städten: Eychen, Frankfurt, Cöpenick, Charlottenburg u. a. sind zahlreiche gleichartige Bürgerhäuser entstanden.



Abb. 110. Schloß in Sorau.
Aus „Stille Winkel der Mark Brandenburg“. Vita-Verlag, Berlin.

Auch der Schloßbau ist nicht ohne Förderung geblieben. Der Vierflügelbau, den wir besonders auf dem sächsischen Grenzboden kennen gelernt haben, hat sich hier in räumlicherer Weise entfaltet. Wieder ist es ein Promnitz, der 1716 in Sorau ein neues und umfangreiches Schloß ausführte, dessen Architektur sichtbar von Dresden aus beeinflusst wurde (Abb. 110). In gleicher Weise erbauten die Grafen von Schulenburg in Lieberose ein vierflügeliges Schloß, das, besonders durch die barocke Innenarchitektur, nach Berlin weist. Unmittelbare Beziehungen bestehen auch zwischen der Residenz und Schwedt, wo der Markgraf Philipp Wilhelm, der Schwiegersohn des Königs, das Schloß durch Dietrichs und Böhme erweitern und ausbauen ließ. Einzelheiten lassen vermuten, daß das Schloß in Charlottenburg als entferntes Vorbild gedient habe. Der Norden Brandenburgs schloß sich in seinen Schloßbauten nicht an seinen alten Burgtypus an, sondern bevorzugte einen Einflügelbau, dessen hervorragendster Vertreter das nunmehr abgebrannte Schloß Eldenburg war, das aber mehr durch seine Verhältnisse als durch besondere Kunstformen wirkte. Reizvoll war das kleine Gutschlößchen in Schmerwitz bei Belzig, bevor es durch neuere Anbauten im 19. Jahrhundert um seine künstlerische Wirkung kam (Abb. 111), schwerer, aber klar in seinem Aufbau das in Friedrichsfelde von M. Böhme (Abb. 112).



Abb. 111. Schloß Schmerwitz bei Belzig.

Erfolgreich drang die neue Bauweise auch in die Dörfer. Die Dorfkirchen hatten bis über die Reformation den alten romanischen Grundriß treu bewahrt; nur der Turmhelm zeigte das Bestreben nach einer reichen Gestaltung. Wo aber neue Kirchen entstanden, da schlossen sie sich an die Barockkunst an, die den Zentralbau begünstigte. Schon unter dem Großen Kurfürsten war in Lindenberg bei Beeskow eine Zentralkirche entstanden, die schon dem Barock zustrebte. In Neuzelle wurden, wie wir gesehen haben, von italienischen Künstlern die Pfarr- und die Klosterkirche in einem üppigen Formenreichtum errichtet. Das köstlichste Werk entstand in der von dem Minister von Dierck in Buch nach Entwürfen von Dieterichs 1731—36 erbauten Kirche (Abb. 113 u. 114), die leider nur aus recht vergänglichen Stoffen hergestellt und daher

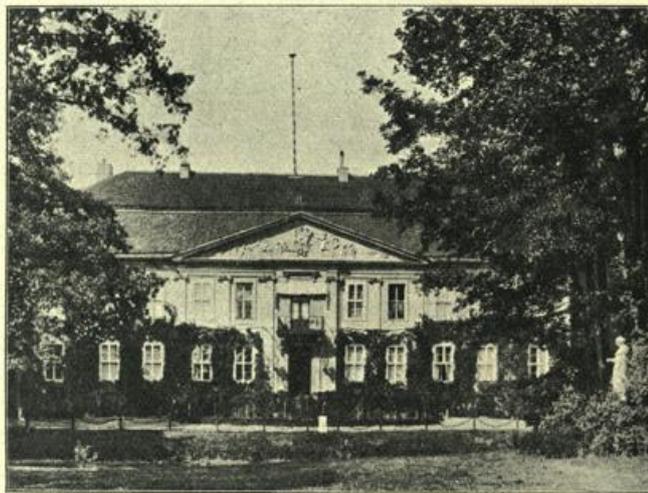


Abb. 112. Schloß in Friedrichsfelde bei Berlin. Von Martin Böhme.
Nach Aufnahme von Hofphotograph F. Alb. Schwarz. Berlin NW. 87.

öfteren Ausbesserungen unterworfen war. Immerhin ist sie noch immer eines der schönsten Werke dieser Zeit, das sich trotz des Reichstums der Formen vorzüglich dem Landschaftsbilde einfügt.

Aberblicken wir noch einmal die Bautätigkeit dieser Zeit, dann kann sie wohl den Anspruch erheben, das Erbe einer glänzenden Architekturepoche mit Würde gepflegt zu haben. Die Künstler waren in der Schlüterschen Zeit erzogen und hatten die ihnen anvertraute Kunst nicht zu Boden sinken lassen. Ja, sie haben sie erst vollstümlich gemacht, soweit man in diesem Sinne davon sprechen darf. Es waren im Durchschnitt keineswegs hervorragende Meister; nur einer ragt von ihnen besonders hervor; aber dieser eine, Gerlach, verdient es, daß sich die Nachwelt seiner dankbar erinnert. Überall, wo uns aus dieser Zeit ein wahrhaft bedeutender Bau entgegentritt, ist er mit Gerlachs Namen verknüpft. Seine Bedeutung liegt in der monumentalen Würde, die er seinen Bauten zu geben weiß, obwohl ihm bei weitem nicht die Mittel der früheren Zeit zur Verfügung

standen. Aber als wahrhafter Künstler wußte er jederzeit mit den ihm zustehenden Mitteln zu arbeiten. Für die märkische Kunst ist er der Größten einer.¹⁾

Wesentlich geringer als die Architektur haben Malerei und Bildhauerei Anteil an der Kunstpflege dieser Zeit. Zwar die von Friedrich I. gestiftete Akademie wurde bei dem Thronwechsel nicht aufgehoben, aber ihre Bezüge flossen spärlicher, und neue Mitglieder wurden nicht ernannt. So siechte sie dahin, ohne festes Ziel und ohne große Aufgaben. Die Neigungen des Königs waren weniger auf große Malereien und Plastiken



Abb. 113. Kirche in Buch bei Berlin.
Nach Aufnahme von Hofphotograph f. Alb. Schwarz.
Berlin NW. 87.



Abb. 114. Kanzel der Kirche in Buch.
Nach Aufnahme von Hofphotograph f. Alb. Schwarz.
Berlin NW. 87.

gerichtet, als auf geringfarbige, silbergraue Innenräume, deren Wirkung vielfach durch Spiegel und Gläser gesteigert wurden. Für die geringen Aufgaben genügten bald die Maler Weidemann und Harper; lange Zeit hat der erstere der Akademie als Direktor vorgestanden und sie im besten Sinne des Wortes, selbst mit persönlichen Opfern, behütet.²⁾ Bedeutender als der recht trockene und unfruchtbare Weidemann ist der tüchtige

¹⁾ Leider hat noch niemand das Wirken und das Leben des Künstlers in zusammenfassender Weise geschildert. Reiches Material hat Borrmann in seinem Berliner Denkmalsinventar veröffentlicht.

²⁾ Siehe König, Versuch einer historischen Schilderung der Hauptveränderungen der Religion, Sitten, Gewohnheiten, Künste, Wissenschaften usw. der Residenzstadt Berlin. Berlin 1792—1799.

Bildnismaler Antoine Pesne, der als 28jähriger, in Paris und Rom geschulter Künstler 1711 in den Dienst des preussischen Königs kam und nach dem Tode Weidemanns an die Spitze der Akademie trat. Seine trefflichen, freilich das Außerliche der dargestellten Person oft in starker Pose zeigenden Bildnisse stellen ihn in die erste Reihe der Maler des Jahrhunderts. Da er auch über eine elegante Malmanier verfügte, so flossen ihm stets Aufträge zu; in vielen Jahren — er starb 1757 — hatte er fast alle bedeutenden Persönlichkeiten des Hofes, einschließlich der königlichen Familie, gemalt.

Nicht viel besser stand es mit der Bildnerie. Von der großen Anzahl der Bildhauer der Vorepoche war keiner von Bedeutung in Berlin geblieben. Nur Joh. G. Glume, der Schöpfer des in Rathenow errichteten recht mäßigen Denkmals des Großen Kurfürsten, das sich zwar in der ganzen Komposition an das Schlütersche Vorbild angeschlossen, es jedoch nur in der massigen Anhäufung dekorativer Elemente überholte, entfaltete während der Regierung Friedrich Wilhelms I. eine rege Tätigkeit. Vielleicht ist ihm auch die Urhebererschaft der schwülstigen Paradesärge des Großen Kurfürsten und seiner Gattin Dorothea zuzuschreiben, die in der Überladung von Emblemen und Trophäen sich nicht im entferntesten mit den schönen Prunksärgen Schlüters vergleichen lassen. Am befriedigendsten von diesem Bildhauer sind noch die Grabdenkmäler, unter denen das des 1723 verstorbenen Ministers von Kraut durch einen schönen und klaren Aufbau ausgezeichnet ist. Das eigentlich Bildnerische zeigt wohl den übertriebenen Schwung gleichzeitiger barocker Werke, aber ohne jeden tieferen Gehalt, der selbst der Büste des Verstorbenen mangelt.

Man wird freilich der Abneigung des Königs gegen die Plastik und Malerei diesen schnellen Sturz von der fruchtbaren Schlüterschen Zeit fast bis zur völligen Unfruchtbarkeit allein nicht zuschreiben dürfen. Die tieferen Ursachen liegen in der großen Wandlung der Zeit, die aus dem stürmischen Auftreten der Anfangszeit einer größeren Abgeklärtheit zustrebte, wie es so oft die Kunstgeschichte zeigt. Nur vollzog sich hier der Wandel für die Plastik schneller, weil sich die Architektur auf ihre technische Grundlagen besann, und weil auch die erstere noch nicht die Selbständigkeit zu freiem Schaffen gewonnen hatte. Dazu kam noch die Erstarkung des Bürgertums, das in steter Förderung seitens der Landesgewalt gewerblich und industriell große Fortschritte gemacht hatte und aus den vielfach noch ländlichen Wohnverhältnissen zu einer bestimmt umschriebenen Wohnlichkeit Verlangen trug. An die Stelle des offenen Herdes und des französischen Kamins trat der behagliche Ofen, es weiteten sich infolge der Glashütten die Fenster, und für die unwohnlichen Fachwerkhäuser wurden schon Großhäuser erstrebt, die wieder den Zimmerraum beschränkten. Freilich folgte diesen Umständen noch keine Kunstbewegung von unten auf. Was an Kunst geschaffen wurde, folgte noch immer dem Beispiel des Hofes und der Großen; selbst die jetzt häufiger werdende Gelegenheit, wirkliche Kunstgegenstände aus den vom Herrscher überall unterstützten Fabriken und Manufakturen zu erlangen, wirkte nur dahin, die Aufnahmefähigkeit zu steigern, nicht ein persönliches Kunstempfinden zu entwickeln und der höfischen Kunst den Weg nach unten zu öffnen. Erst mit dem Ausgange des Rokoko setzte ein Umschwung ein.

Das Rokoko Friedrichs II.

Ist die Zeit von dem Großen Kurfürsten an bis zu den ersten Jahren Friedrich Wilhelms I. künstlerisch durchaus plastisch gefimmt, so wechselt sie unter seinem Nachfolger in eine malerische Richtung um. Sie überwand indessen die Gefahr, die in der rücksichtslosen Anwendung malerischer Grundsätze auf die Architektur liegt, durch die noch immer lebhafteste, wenn auch vereinseltete Schulung durch die italienische Renaissance. Aber das Studium der alten Denkmäler hatte einen besonderen Einschlag, weil die Künstler schon die landschaftliche oder architektonische, also eine zeitlich spätere Umgebung, ins Auge faßten. Unversehens kam man dabei aus einer plastischen Bauweise zu einer mehr zweidimensionalen, wenn auch ihre schroffste Wirkung, das Übersichätzen der Linie, erst im 19. Jahrhundert eintrat. Immerhin war doch schon unter dem Könige Friedrich II. der Weg dahin vorbereitet durch die Vorliebe für ein leichtes Rahmenwerk, dessen lose Grenzen ein sprudelndes, geistvolles Kleinleben umschlossen, das aber mit der Zeit jeden Zug ins Große, in das Monumentale verhinderte.

Schon die Kunst des Vorgängers zeigte die Abkehr von dem großen architektonischen Rhythmus zu einer ruhigen Klarheit; aber sie blieb wenigstens noch schematisch bei der Anwendung von Säulen, Architraven, Pfeilern und plastischen Fensterumrahmungen. Oft freilich verflüchtete sich — selbst bei Gerlach! — die kräftige Modellierung zu einer flachen, aber eleganten Zierkunst. Die Vorherrschaft der holländischen Richtung mit ihren glatten Ziegelwänden und scharfen Linien trug weiter dazu bei, das Ornament von der Architektur loszulösen und auf die Türen und das Gitterwerk zusammenzudrängen. Großen Einfluß hat darauf auch die Überschwemmung des europäischen Kunstmarktes mit Porzellan gewonnen, das allmählich die ganze Baukunst unterminierte, bis sie selbst in ihren vornehmsten Äußerungen von der Porzellan Kunst erfüllt war.

Friedrich selbst, der bekanntlich die tändelnde, in ihrer äußeren Erscheinung scharf geschliffene Sprache Molières und Voltaires lieber als die vollen Laute seiner Muttersprache bevorzugte, war durch seine musikalische Neigung durchaus empfänglich für die Schönheit des Porzellans, dessen flüssigen, ins Große übertragenen Geist die einzigartige Schöpfung Sanssouci bewahrt. Er sammelte ja nicht nur viele und gute Porzellane; unermüdlich strebte er auch dahin, der berühmten, auf der Höhe des Ruhmes stehenden Meißener Manufaktur die Geschäftsgeheimnisse zu entreißen und mit ihrer Hilfe in Brandenburg ebenbürtige Fabriken zu schaffen. Nach einigen¹⁾ verunglückten Unternehmungen, von Wegely 1750 und von Gorkowsky 1761, gelang es in der That, in Berlin ein gleichartiges, künstlerisch einwandfreies Porzellan herzustellen. Nicht zuletzt entsprang dieser Porzellan Kunst der Zug in das Spielerische, Weiche, Glänzende und Tändelnde, der dem friderizianischen Rokoko eigen ist.

Das sind jedoch nur Quellen der friderizianischen Kunst, die durch größere Erschütterungen frei gemacht wurden und nun in dem allgemeinen Wandel mitwirkten. Vorbereitet war sie durch das Zusammenströmen großer gewerbetreibender Kräfte innerhalb eines verhältnismäßig engen Raumes. Sie sahen in den Taten ihres Königs nicht

¹⁾ Von der Görneschen Manufaktur in Piane 1713 zu schweigen.

nur Vorbilder, denen sie im kleinen und einzelnen nachstreben konnten, sondern für sie schuf jener, den Überlieferungen seines Vaters folgend, geradezu jene schmucken Häuser, die in Berlin, Potsdam, Luckenwalde und anderen Städten einer rührigen und fleißigen Bevölkerung offenstanden. Erst unter seiner Regierung kamen die seit Anfang des Jahrhunderts in Preußen lebhaften volkswirtschaftlichen Bestrebungen soweit zur Blüte, daß sie nicht nur veräußerlichende Werte schufen, sondern auch dem Erzeuger selbst als Ausstattung zugute kamen. Das ist nicht ganz nebensächlich; denn der Mittelpunkt der friderizianischen Kunst war der Innenraum, der selbst als Straße und Platz als nichts anderes erscheint, für den die Hauswandungen nur eine perspektivische Grenze sind. Vom Hause aus betrachtet, erscheinen die Wandungen als Rahmen. Große Raumstimmungen mit starken Licht- und Schattenwirkungen, wie Friedrich I. sie bevorzugte, sind unter seinem Enkel nicht geschaffen worden. Dieser liebte das einzelne, das Kleine, das den Innenraum zu einem intimen, auch farbig wohldisziplinierten Wohnraum macht, dessen durch Gold, Weiß und Spiegel hervorgerufene unruhige Wirkung durch zartbemalte und bewebte Möbel, durch Wandbilder und Porzellan, Bronzen oder andere Klein-gegenstände aufgehoben wird. Die Fläche herrscht auch hier; architektonische Gliederungen sind so flach, daß sie in die Fläche zurückzusinken scheinen, die ihrerseits wieder aus ornamentalen Einzelheiten besteht und nur scheinbar eine Einheit bildet.

Eine leise Unruhe vibriert durch diese Kunst; aber sie schlägt sich nieder als ein Leben, dessen Stillstand nur auf das nahe bevorstehende Ende deutet, das ja auch bald eintrat; denn das, was ihr Frische gab, der feine Schmelz des Ineinanderfließens, geht der Kunst in den späteren Lebensjahren des Königs verloren, weil sie, wie jede Innenkunst, nur von der Änderung lebt. Sowie sie feste Normen hat, was Spätere einen Stil nennen, beginnt die Erstarrung. Da wird das Spiel zur Spielerei, der Überfluß zur Übertreibung, zu einem umgekehrten, ängstlichen Barock. Wie der Staat dereinst an Friedrichs Größe zugrunde ging, starb das friderizianische Rokoko, weil es zuviel Leben hatte, für das ihm die Udern fehlten. Daß es nicht zu seinen Lebzeiten dem Verhängnis verfiel, hatte seine Ursache in äußeren Bewegungen, die seinen Weg kreuzten, bevor es seinen Höhepunkt erreicht hatte.

Des Königs Kunstauffassung war zudem beeinflusst durch philosophische Betrachtungen, die auch in dem höheren Kunstwerke zunächst nur schöne Illusionen sah. „Einen Zauberpalast“ nannte er ja selbst das Knobelsdorffsche Opernhaus. Wie er aus seinen Zeitgenossen herauswuchs, so entglitt ihm in künstlerischer Hinsicht in späten Tagen der Zügel, mit dem er glaubte eine Kunst geschaffen zu haben. Schon seit den Rheinsberger Tagen, als er sich mit der Ausschmückung seines Schlosses beschäftigte und im Umgange mit Knobelsdorff tiefere Einblicke in das Wesen der bildenden Kunst erlangte, kam er zu der Vorstellung, die ihn Zeit seines Lebens nicht verließ, daß die Form in der Kunst alles, der Stoff ein untergeordneter Faktor sei. So sind denn später viele seiner Bauten aus recht vergänglichem Materiale erbaut, das der Witterung und der Zeit nicht immer genügend Widerstand bot; so ist aber auch seine künstlerische Unzufriedenheit zu verstehen, die immer wieder zu ändern suchte und zu schweren Konflikten mit seinen Künstlern führte.

Freilich kommt noch ein äußerer Umstand hinzu, über den sich der König wohl

nie ganz Rechenschaft gegeben hat. Schon seit Anfang des Jahrhunderts sind die alten, aus dem Handwerk hervorgegangenen Werkmeister zurückgedrängt worden zugunsten der künstlerischen Talente, die geist- und erfindungsreich auf dem Papiere gestalten konnten, die aber der eigentlichen Baupraxis recht ferne standen. So gewann eine Architektenschule Herrschaft, die — solange sie sich auf tüchtige Werkmeister stützen konnte — diesen Mangel verdeckte, die aber auch oftmals schwere Schädigungen herbeiführte. Der Einsturz des Münzturmes, der Türme der Parochial- und Petrikirche, und später der Neuen Kirche Gontards, sind erkennbare Wirkungen dieses Systems, das sicher auch im kleinen nicht versagte und wie eine ständige Inkonsequenz durch die Baugeschichte des Rokoko läuft.

In Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff hatte der König den Mann gefunden, der mit reicher Erfindungsgabe, künstlerischem Takte und mit hohem Selbstvertrauen den Bauabsichten des haultich stark interessierten Königs entgegenkam, dem man ja — ob mit Recht, ist noch immer nicht erwiesen — vielfach den ersten Entwurf seiner Schöpfungen zuweist. Jedenfalls ging er, nachdem er schon in seiner Kronprinzenzeit tätigen Anteil an der Knobelsdorffschen Vollendung des Schlosses Rheinsberg genommen hatte, mit Eifer daran, seine Residenzen Berlin und Potsdam umzugestalten. Die Anlage der Dorotheen- und Friedrichstadt war längst durch eine Anzahl von Bauten gefördert worden. Die vielen Lücken zu füllen und diese Vorstädte dem Stadtbilde organisch anzugliedern, war Friedrich vorbehalten. Seine städtebaulichen Anschauungen gingen nicht mehr allein auf italienische Vorbilder zurück, sondern waren ebenso von französischen wie englischen Einflüssen abhängig. In dem Schwanken über die Gestaltung der Plätze kann man eine Folge dieser verschiedenen Anregungen erkennen. Der von Knobelsdorff zuerst begonnene östliche Abschluß des Platzes am Opernhause, der vor der Errichtung des Bibliothekbaues sein Gegenüber in einem Palaste des Prinzen von Schwedt hatte, stand noch völlig unter den Nachwirkungen der alten gesunden Berliner Überlieferung, d. h. es ging die Verkehrsstraße nicht über die Fläche, sondern lief neben ihm vorbei. Von 1741 bis 1743 wurde dann das Opernhaus erbaut, bei dem Knobelsdorff als Frucht seiner italienischen Studien mit Glück wieder auf die Säulenanlage der Antike zurückgriff und ein ebenso monumentales wie vornehmes Bauwerk schuf. Wahrscheinlich geht der Entwurf des dem Platze gegenüber errichteten Palastes des Prinzen Heinrich, den Johann Boumann d. A. erbaute, auch auf Knobelsdorff zurück, dessen kühner Gesamtplan nichts weniger als die Schöpfung eines modernen Forums erstrebte. Im Hintergrunde des Platzes erstanden nach persönlichen Entwürfen des Königs mit starker Anlehnung an St. Maria Rotonda in Rom die St. Hedwigskirche und neben dem Heinrichspalast die Akademie von Boumann d. A. in ihrer endgültigen Form. Erst verhältnismäßig spät wurde als Abschluß des Platzes am Opernhause 1775 die Bibliothek mit ihrer wunderlichen Fassade errichtet, für deren Form der Wiener Baumeister Fischer von Erlach verantwortlich gemacht wird. Der Abstand der Bauzeiten ist klar ersichtlich durch den Vergleich mit dem Opernhause. Hier antike Überlieferung, soweit eine solche damals möglich war, dort ein Versuch, das zur Herrschaft gelangte Rokoko einmal in einer monumentalen Fassade anzuwenden. Der Versuch schlug fehl; nur der starke Säulnbau in der Mitte konnte die Schwächen der

Komposition einigermaßen verdecken, die in den Einzelheiten von dem jüngeren Boumann und Unger, einem der begabtesten Architekten dieser Zeit, herrührt.

Dem Plane eines preussischen Forums fiel auch der alte Berliner Dom zum Opfer, um als eine Schöpfung des älteren Boumann wieder im Lustgarten zu erstehen. Freilich hat der an und für sich nicht sehr glücklich erfundene Bau unter späteren Umbauten zu leiden gehabt; indessen ist er auch ein sprechender Zeuge für die Unzulänglichkeit der friderizianischen Zeit für wirklich hervorragende Monumentalbauten. Auch das Opernhaus ist davon nicht auszunehmen; denn nur die Nordseite ist monumental empfunden, während alles übrige mit Einschluß der Innenräume bei aller Liebenswürdigkeit der Einzelheiten große Züge nicht besitzt. Knobelsdorff würde wohl kaum in der Lage gewesen sein, den Forumgedanken völlig einwandfrei durchzuführen, da dieser ehemalige Offizier, Maler und Architekt einer solchen Aufgabe gegenüber sicher versagt hätte. Als ein unbefrittener Meister des Städtebaues aber zeigte er sich in den vortrefflichen Platzanlagen. Sowohl der schon von Friedrich Wilhelm I. in Aussicht genommene runde Belle-Allianceplatz, das frühere Rondel, wie auch der Leipziger Platz sind vortreffliche Schöpfungen der Zeit, obwohl ihnen die geschlossene Platzwirkung mit der Zeit durch den Verkehr verloren ging.

Auch der, in seinen Grundlinien bereits von dem verstorbenen Könige bestimmte Wilhelmsplatz krankte an der Unentschlossenheit des Königs, der einen point-de-vue haben wollte, aber doch nicht den Willen zeigte, ihn architektonisch durchzuführen. Er beschränkte sich mit Laubanlagen, denen wieder die engen Beziehungen zu den Bauten fehlten. In diesem Falle haben sich die Nachteile einer gar zu ängstlichen Rechteckteilung erst gezeigt, als bei dem Bau der Untergrundbahn die Überführung der Mohrenstraße durchgesetzt wurde. Das größere Verhängnis war allerdings der Umstand, daß zwei Plätze in der Achse rechtwinklig aneinandergesetzt wurden, ein Fehler, der übrigens noch weit schärfer bei dem im 19. Jahrhundert angelegten Königs- und Alsenplatz hervortritt.

Des großen Königs hauptsächlichste künstlerische Tätigkeit liegt in der Zeit nach dem Siebenjährigen Kriege. Was vor ihm geschaffen wurde, trägt noch die Züge strengerer architektonischer Schulung, wie es sich aus der Natur Knobelsdorffs von selbst ergab. Alles zeigt auch unverkennbar den Einfluß dieses Hauptarchitekten der Zeit. Der Krieg machte einen tiefen Schnitt in der Entwicklung; nach seinem Abschlusse hatten sich die Verhältnisse stark geändert; der König war vor allem gereifter geworden. Andere Männer, wie Gontard, Unger, Boumann der Jüngere, dessen Vater gleichfalls noch wirkte, waren seine Baumeister. Erst jetzt kam das Rokoko zur vollständigen Herrschaft.

Mit vermehrtem Eifer setzte der König 1769 seine Bautätigkeit in Berlin und Potsdam fort, das bereits vor dem Kriege viele Beweise seiner künstlerischen Gunst erhalten hat. Während Friedrich aber vorher sein Hauptinteresse auf die Durchführung bestimmter Hauptwerke legte, suchte er jetzt, ohne diese zu vernachlässigen, mehr das Gesamtbild durch die Erbauung möglichst vieler Wohnhäuser zu beeinflussen und einen einheitlichen Gesamteindruck zu schaffen.¹⁾ Es geht ein großer Zug durch diese Bau-

¹⁾ In Potsdam allein hat er nach Mangers Angabe 616 meist massive Bürgerhäuser auführen lassen.

tätigkeit. Friedrich steht keineswegs im Banne jener fürstlichen Bauherren, die aus einer Laune heraus gerade im 18. Jahrhundert ganze Städteanlagen aus ebenen Feldflächen entstehen ließen, die vorweg mit Zirkel und Lineal Straßen und Plätze auf dem Papier entwarfen und unbekümmert um die natürlichen Terrainverhältnisse zur Durchführung brachten. Des Königs künstlerischer Wille rechnete sowohl mit den bestehenden Siedungsverhältnissen wie mit der Natur des Geländes, die er in den Dienst seiner Schöpfung stellte. Er ist in diesem Sinne ein wirklicher Künstler; denn unzweifelhaft sind alle die großen Projekte unter seiner persönlichen Mitwirkung entstanden; er ist der einzige



Abb. 115. Gendarmen-Markt in alter Gestalt.
Nach einem Stich aus „Mit. d. Ver. f. d. Gesch. Berlins“.

große Städtekünster des ganzen Jahrhunderts, der sich nicht durch kleinliche Bedenken beirren ließ. Darum tragen seine Schöpfungen auch einen durchaus einheitlichen künstlerischen Zug, der alle Erscheinungen, Baum, Straßenlinie, Haus und Palast demselben Gedanken unterwirft. Er vergewaltigte nicht die Landschaft, obwohl er stets nach einer großen, beherrschenden architektonischen Prospektwirkung strebte. Dieses Verdienst wird dadurch gewiß nicht geringer, daß auch sein Vater schon nach gleichen Grundsätzen seine Stadterweiterungen anlegte. Friedrichs künstlerischer Blick hat sehr schnell die Straßen- und Platzbilder herausgefunden, auf denen er seine künstlerischen Baupläne im einzelnen durchführen konnte.

Das großartigste Denkmal hat er in dem Gendarmen-Markt hinterlassen (Abb. 115).

Der Plan des Architekten Bourdet, hier ein zweites Forum anzulegen,¹⁾ ist zwar nicht zur Ausführung gelangt, dafür aber ist der Platz den umgebenden Straßenzügen eingegliedert worden, die mit breiter Regelmäßigkeit seine Grundform bestimmen. Als eine Hinterlassenschaft seines Vaters hatte der König den ziemlich verwahrlosten, zum Teil mit recht unansehnlichen Bauwerken umzogenen und bestandenen Platz übernommen. Hier lag die große Gefahr vor, daß die zwei, den Platz durchquerenden Straßen ihn vorweg in mehrere Teile zerreißen könnten, oder daß durch eine geschlossene Bauschöpfung eine Konzentration geschaffen wurde, zu dem die Riesengröße des Platzes niemals einen geeigneten Rahmen hätte abgeben können. Friedrichs Pläne gingen daher von der natürlichen Lage aus, in dem sie vorweg zwei große Monumentalbauten auf dem südlichen und nördlichen Platzteil ins Auge faßten und für den mittleren Teil einen horizontalen Bau vorsahen, der jene miteinander in Beziehung setzte, sie aber nicht in der Wirkung beeinträchtigte. Daß dieser Mittelbau erst später durch Schinkel seine künstlerische Vollendung erhielt, tut der Großartigkeit des Planes keinen Abbruch. Die Entwürfe für die beiden Kirchtürme stammen von Gontard, der 1731 in Mannheim geboren, und aus bayreuthischen Diensten 1764 nach Preußen kommend, in Mannheim und Bayreuth hervorragende Architekturbilder kennen gelernt hatte.²⁾ Seine ersten Werke im Dienste des Königs entstanden in Potsdam. In Berlin setzte seine Tätigkeit mit dem Bau von Wohnhäusern 1775 am Gendarmen-Markt ein, der 1780 die Erbauung der beiden Kirchtürme folgte. Bekanntlich stürzte der eine 1781 ein, doch wurden sie unter Gontards Mitwirkung von seinem Schüler Unger und Becherer in seinem Geiste vollendet.

Zu den Fassaden der umgrenzenden Straßen hatte auch Unger, 1743 in Bayreuth geboren, eine große Zahl von Entwürfen geliefert, die auch ohne die beratende Mitwirkung Gontards sich seiner künstlerischen Führung eingliederten. Wie trefflich sich diese dreistöckigen Häuser³⁾ der Gesamtstimmung einfügten, ist erst durch ihre Zerstörung und ihren Ersatz durch moderne Gebäude klar geworden. Der Gendarmen-Markt ist — ganz gleichgültig, ob bei seiner Entstehung diese oder jene Anlage dem Künstler und dem Könige vorgeschwebt hat — so natürlich und mit seinem Verständnis für die örtliche Eigenart aus den gegebenen Verhältnissen heraus entwickelt, daß man ihn eine der gewaltigsten Architekturschöpfungen aller Zeiten nennen darf. Man hat zwar getadelt, daß beide Türme mit ihren zahlreichen Freitreppen und Säulenbauten nur Dekorationen seien, ein recht kleinlicher Standpunkt, der es übersieht, daß die schönsten Architekturschöpfungen (man denke an die Säulenverschwendung griechischer Tempel oder an die gotischen Münstertürme!) mehr oder minder mit einer Zugabe architektonischer Gliederungen geschaffen worden sind. Unsere Zeit ist hier gewiß zurückhaltender, in der Rokokozeit aber war ja gerade die Richtung auf diese äußere Form zugespitzt, sonst hätten wir sie sicher nicht gehabt.

¹⁾ Siehe Borrmanns Ausführungen auf Grund der Zeichnungen im Geh. Staatsarchiv in dem Inventar.

²⁾ Er starb 1791, nach anderen erst 1802 in Breslau. Sein Leben und seine Werke sind geschildert in P. Wallé, Leben und Wirken Karl von Gontards. Berlin 1891.

³⁾ Darunter die Gontardsche Lotteriedirektion.

Kennzeichnend ist es übrigens, daß bei diesen Monumentalschöpfungen die eigentliche Rokokoform völlig zurücktritt zugunsten eines freieren Barocks, der aber durch eine strenge architektonische Schulung stark gezügelt war. Die Königliche Bibliothek mit ihrer geschweiften Fassade, eine ungefüge Wiederaufnahme der Schlüterschen Gedanken von der Royal York-Loge, die fast gleichzeitig mit den Türmen vollendet wurde, ist allenfalls ein Anlauf auf monumentale Ausprägung des Rokoko, der völlig mißlang und nicht wieder aufgenommen wurde, nachdem schon die unter Friedrich II. ausgeführten Militärbauten: 1745—1748 das anspruchslose Invalidenhaus von Petri, 1764 Kaserne des 2. Garderegiments zu Fuß, 1773 die des Alexanderregiments, beide von dem älteren Boumann, 1776 das Ungersche Kadettenhaus, eine zwar etwas nüchterne, ja schwere Herrschaft der ruhigen Großfassade proklamiert hatten im Gegensatz zu den oft kleinlichen, aber doch auch wieder reizvollen Rokokofassaden einzelner Wohnhäuser. Die meisten sind freilich wieder verschwunden; wie ein glänzendes Denkmal bürgerlicher Eleganz steht aber noch das Haus Ephraim mit seiner ausdrucksvollen Fassade und seinem hübschen Treppenhaus da (Abb. 116).



Abb. 116. Ephraim'sches Haus in Berlin.

Nach Aufnahme von Hofphotograph S. Alb. Schwarz. Berlin NW. 87.

Eine Stadterweiterung des 18. Jahrhunderts rechnete mehr mit festen Verhältnissen als die Gegenwart, die sich begnügt, die Straßenzüge und Plätze ohne Rücksicht auf die zu erstellen den Bauten einfach abzustechen. Auch die Berliner Vorstädte waren schon aus steuerfiskalischen Gründen scharf von dem Außengelände getrennt, was seinen künstlerischen Ausdruck in zahlreichen Toren fand. Diese Tore sollten aber auch zugleich dem bewährten Gedanken der Prospektwirkung dienen. In gerader Linie strebt die Straße auf das Tor zu, das nicht nur in seinen Öffnungen den Verkehr auffängt, sondern auch den Blick von der Horizontallinie der Hausfronten auf sich leitet. Sowohl Gontard wie Unger haben bei ihren Torbauten, deren hauptsächlichste Vertreter, das Oranienburger und Rosenthaler Tor (Abb. 117), erst zwei Jahre nach dem Tode des Königs erbaut worden sind, durch einen pyramiden- oder obeliskentartigen Mittelaufbau dem Blicke einen sicht-

baren Ruhepunkt gegeben. Mag man auch für den Typus dieser Tore das römische oder französische Vorbild suchen, das es, nebenbei gesagt, nicht gibt, so zeigt dieser einzige künstlerische Zug, wie unmittelbar das Bauwerk aus den örtlichen Umständen herausgewachsen ist, und wie fein die Künstler ihnen Rechnung getragen haben. Noch ein anderer Umstand zeigt, daß diese und die Potsdamer Torbauten durchaus selbständige Schöpfungen sind. Das ist ihre Prospektwirkung von der Straße aus; sie wollen von innen aus — nicht von außen her! — betrachtet werden; im engsten Zusammenhange mit dem Straßenbild, im Gegensatz aber zu älteren Toren, die für den äußeren Anblick berechnet sind, sind sie komponiert.

Dieselbe Vorstellung hat auch bei den zahlreichen Brückenbauten gewaltet, mit denen oftmals ein Torbau verbunden war. Ein Torbau selbst hätte der ästhetischen Bedeutung ebensowenig entsprochen wie der sachlichen. Darum entwarf Gontard bei der Spittelbrücke, deren Bau ihm 1776 übertragen wurde, zwei an den Seiten der Straße gelegene, im Grundriß halbkreisförmig gestaltete Kolonnaden, die sich an der



Abb. 117. Rosenthaler Tor in Berlin. Von Chr. Unger.

Nach Aufnahme von Hofphotograph S. Alb. Schwarz. Berlin NW. 87.

Straße mit viereckigen Pavillons öffneten. Es ist der alte Propyläengedanke, der aber an Stelle der Wachtelasse kleine Läden setzt, wie es sich für eine gewerbstarke Stadt geziemt. Daß sie zugleich eine königliche Residenz ist, das deuten die heiteren Formen an, die in den ionischen Säulen und Pfeilern, den Vasen und Aufsätzen über der Brüstung emporwuchern. Die zwei Jahre später begonnene Königskolonnaden zeigen dieselbe festliche Anmut, die hier nur offener zutage trat, weil sich hinter ihnen ein starker Baumwuchs erhob.¹⁾ Auch die Jägerkolonnaden hielten sich im wesentlichen an die letztere

form, wenn sie auch weniger aus der Fassade hervorragt als die beiden ersteren (Abb. 118).

Seinen guten künstlerischen Blick zeigte der König auch bei seinen Bauschöpfungen in Potsdam, obwohl er sich pietätvoll an die Grundlage hielt, die ihm durch den Straßenplan seines Vaters vorgezeichnet war. Vielleicht hat er aber hier, wo seine Tätigkeit im allgemeinen recht früh und umfassend einsetzte, den Blick für die großen Aufgaben in Berlin gestärkt. Mit der künstlerischen Gestaltung Potsdams ist der König indessen enger verknüpft als seine Vorfahren, die doch mit Vorliebe diese Residenz verschönerten. Wenn man all die kleinen Züge überfieht, die uns urkundlich von seiner Sorge um die Stadt überliefert sind, dann wird es klar, daß kaum jemals ein Stadtorganismus so viel persönliche Einwirkung seitens eines Herrschers erfahren hat, wie Potsdam.²⁾ Der

¹⁾ Sie sind 1911 abgebrochen und ein Jahr später als Eingang in den Kleist-Park in der Potsdamer Straße wieder aufgerichtet worden.

²⁾ Schon einige Zahlen sagen dies. Manger, einer seiner Architekten, hat berechnet, daß er 5 322 912 Taler für seine Schlösser und 4 751 038 Taler für städtische und bürgerliche Häuser aufgewendet habe, was insgesamt etwa 75 Millionen Mark nach heutiger Rechnung bedeuten würde.

König hat nicht allein selbst Entwürfe für einzelne Häuser gezeichnet, sondern er hat auch die Pläne seiner Baumeister bis ins Einzelste durchgesehen, begutachtet und vielfach mit Abänderungsbestimmungen versehen. Man wird es vielleicht niemals völlig übersehen können, wie der Mann, dessen Blick in alle Maschen seines großen Regierungsmechanismus drang, die Zeit finden konnte, sich um Treppen, Balustraden, Vasen und andere architektonische Kleinigkeiten zu kümmern. Und mehr als seinen Architekten lieb war; denn Friedrichs Stellung zu ihnen war selten freundlich; meist war sie von Mißtrauen und seinem eigenen, künstlerisch stark entwickelten Selbstbewußtsein getrübt. Ja, er hat durch seine persönlichen künstlerischen Gedanken, denen die technische Unterlage fehlte, oft schweres Ungemach über seine Baumeister gebracht und sich dadurch häufig in die Lage versetzt, ein fertiges oder halbfertiges Bauwerk wieder abbrechen zu müssen,



Abb. 118. Königskolonnaden nach dem Bilde von Gärtner.

nachdem er den Ratschlägen seiner Techniker kein Gehör geschenkt hatte. Darüber ist von diesen bitter geklagt worden; für die Nachwelt liegt aber in dieser Tatsache ein Zeugnis für die eingehende Mitarbeit des Königs an der äußeren Erscheinung der Stadt.

Mit dem Verschwinden des Fachwerkes ist ein strafferer, ein städtischerer Zug in das Bauwesen gekommen, der zum Teil von den öffentlichen Gebäuden, zum Teil auch von den architektonischen Abstufungen zwischen den einzelnen Straßen und Plätzen herzuweisen ist. Zudem lag in dem von Friedrich Wilhelm I. begonnenen Kanalbau, der bis 1768 von Friedrich II. mit steinernen Brüstungen versehen und vollendet wurde, ein bedeutungsvolles Moment, das von dem Könige in künstlerisch reifer Weise benutzt worden ist; denn die Stadt hat dadurch gewissermaßen eine architektonische Achse gewonnen, von der aus die feinsten Schwingungen der friderizianischen Städtebaukunst in Abhängigkeit erhalten wurden. Schon die wechselvolle Spiegelung der von hohen Laubbäumen begleiteten Straße ist von einem so selten schönen Reiz, daß diese Kanalstraße für den König gewiß Veranlassung für die besonders schönen Hausfassaden gewesen ist (Abb. 119). Auch in

Holland ist der Kanal ein wichtiges Motiv des Städtebaues, aber es steht hier, wie die Berliner Friedrichsgracht, weniger unter der Herrschaft bewußt gewollter Kunst, das in Potsdam in seiner heiteren Ruhe, belebt von zahlreichen kleinen Brücken, eine Steigerung des künstlerischen Gedankens bedeutet. Wenn also vielleicht ursprünglich holländische Erinnerungen bei der Anlage des Kanals, der anfangs nur dem Transport von Baustoffen dienen sollte, vorhanden waren, so sind sie durch die Bauart der den Kanal begleitenden Wohnhäuser bald in den Hintergrund getreten. Diese einfachen, schlichten Gebäude, meistens zwei- und dreistöckig und oft mit einem wirkungsvollen Mansardendach bedeckt, erhalten durch ihre Beziehungen zu dem Wasserlauf eine solche künstlerische Stimmung, daß er allein Potsdam zu einem hervorragenden Denkmal moderner Städtebaukunst machen würde.

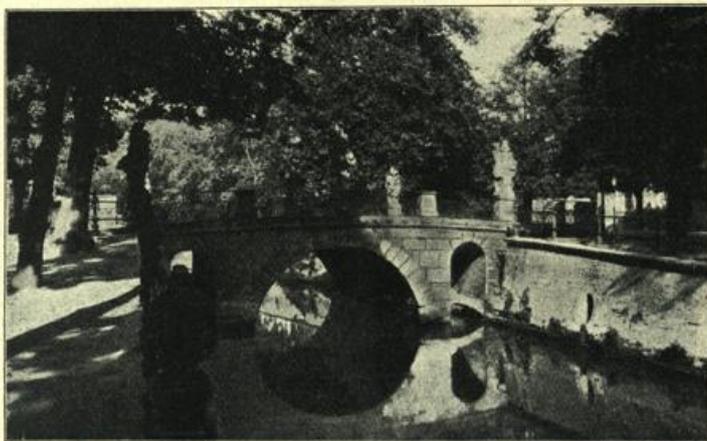


Abb. 119. Kanal in Potsdam.

Die ersten Bauten des Königs lagen in Knobelsdorffs Hand. Seine strenge Richtung, die in dem Berliner Opernhaus noch ein wenig der ihm innerlich fremden Monumentalität Konzessionen machen mußte, fand in den Potsdamer Aufgaben ein denkbareeres Feld um so mehr, als er seiner malerischen Natur keine strengen Zügel anlegen brauchte und in dem Zusammenstimmen von Architektur und Landschaft bei dem Stadtschloß den gegebenen Hintergrund für seine Kompositionen fand (Abb. 120). Schon die Anlage der Säulenkolonnaden am Schlosse, die er vordem in Rheinsberg mit großem Erfolge angewandt hatte, deutet diese, für einen Architekten seiner Zeit nicht ganz selbstverständliche Empfindung für das Landschaftliche an. Beengter ist seine Kunst auf der Stadtseite, wo er die Formen strenger, aber auch trockener behandelte (Abb. 121). Er ist am freiesten, wenn er den strengen Fesseln monumentaler Kunst enttrinnen kann. Auch die Franzosen, seine Lehrmeister, wissen die Gartenkunst für baukünstlerische Wirkungen einzustellen, aber meistens befindet sie sich in Abhängigkeit von der Architektur, die sich niemals — auch in Versailles nicht! — innig ihr verbündet, während bei Knobelsdorff beide in eine enge Verbindung miteinander treten. Am Häuserbau der inneren Stadt, bei dem der König

ihm offenbar freie Hand gelassen hatte, bewies er übrigens, daß er die architektonischen Grundlagen der Städtebaukunst sehr wohl kannte; denn hier hielt er sich eng an die französische Architekturrichtung, die er — der Deutscher — mit viel größerem Ernste, aber nicht geringerer Leichtigkeit beherrschte. Ja, bei seinen Wohnhäusern (Schloßstraße 12, Brauerstraße 10 u. a.) kommt trotz der fein durchdachten Gliederung der Fenster- und Türumrahmungen und der Gesimse ein architektonischer Ernst zum Ausdruck, der im wesentlichen nur auf den glücklichen Verhältnissen beruht (Abb. 123 rechtes Eckhaus neben dem Rathaus).

Es ist zu bedauern, daß nach Knobelsdorff kein ebenbürtiger Architekt die Bauentwicklung der Stadt in der Hand behielt. Zwar sind die einzelnen Bauten in den meisten Fällen ausgezeichnete Werke eines strengen Formalismus, aber die Höhe eines Knobelsdorff hat keines von ihnen erreicht. Zudem drangen durch den Einfluß des königlichen Bauherrn wechselnde Moderichtungen ein, die zwar dem Stadtbilde günstig waren, die aber die fein abgestimmte Intimität wie die Knobelsdorffs nicht mehr erreichten. Der literarischen Flut, die stärker als zu der Zeit des ersten Preußenkönigs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts über Europa kam, setzte Friedrich um so weniger Widerstand entgegen, als sie zumeist von klaren Stichen begleitet war. Es waren zumeist klassische Spätrenaissance- und Barockwerke, die in den Bildern veröffentlicht wurden, oder mindestens Werke, die im Sinne der Zeit als solche galten oder im Anschlusse daran erst entstanden waren. Diese Palastarchitektur nahm den Sinn des Königs ge-



Abb. 120. Vom Stadtschloß in Potsdam.
Nach Aufnahme von Hofphotograph S. Alb. Schwarz.
Berlin NW. 87.

fangen, der in Boumann nicht nur den verständigen Ausführer seiner Absichten fand, sondern auch einen Architekten, der, ohne besondere Begabung, aber mit Fleiß und Geschick im Sinne dieser prächtigen Kunst zu komponieren verstand. Das Berliner Tor und das Rathaus und eine Anzahl von palastartigen Wohnhäusern entstand in dieser Zeit in unmittelbarer Nähe des Schlosses.¹⁾

Um die Mitte des Jahrhunderts wendet sich der Geschmack des Königs nach einer anderen Richtung. Kania hat die Ursachen dieser Wandlung in der Reise des Königs nach Holland sehen wollen. Das mag in mancher Beziehung richtig sein; doch spricht

¹⁾ Siehe H. Kania, Die Architektur der Stadt Potsdam im 18. Jahrhundert. Mitt. des Vereins für die Gesch. Potsdams. Bd. V, Heft 2. Potsdam 1909.

vielleicht auch der Umstand mit, daß nach der Haltstellung Boumanns die späteren ausführenden Architekten, B ü r i n g, M a n g e r, H i l d e b r a n d t und U n g e r, mit Ausnahme des letzteren, künstlerisch recht unbedeutend waren und daher am leichtesten mit der neuen Richtung fertig wurden. Sicher steht jedoch, daß durch englische Vorbilder und Entwürfe der Einfluß des englischen Klassizismus aufrechterhalten wurde. Der Entwurf zum Neuen Palais, für das der König sogar besondere Versuchsbauten (Am Kanal 41) erbauen ließ, wurde jetzt ausgeführt; Bürgerhäuser erstanden in großer Zahl in dieser Richtung; sie brachten durch die Verbindung mit dem roten Backstein einen neuen Ton in das Straßenbild, das zudem durch die schweren Verhältnisse dieser Architektur festere Proportionen erhielt. Selbst die hervortretende Neigung der Engländer für die Gotik ist an Potsdam nicht spurlos vorübergegangen; das Nauener Tor mit seinem barocken Einbau¹⁾ ist ein zwar wunderliches, aber ästhetisch kaum befriedigendes Denkmal



Abb. 121. Stadtschloß in Potsdam.

Entworfen von Knobelsdorff, ausgeführt von Boumann.
Nach Aufnahme von Hofphotograph F. W. Schwarz. Berlin NW. 87.

widersprechendster Architekturelemente. Immerhin bezeugen diese Bauten eine gewisse Folgerichtigkeit der Entwicklung, wenn sie auch mit der Knobelsdorff'schen Zeit nicht verglichen werden dürfen.

Die strenge Ruhe, die dem englischen Klassizismus oft eigen ist, konnte sich auf die Dauer nicht behaupten. Ihr Ende war gekommen, als sich nach dem Schluß des Siebenjährigen Krieges der König vor den Toren sein Schloß Sanssouci erbaute. Er kehrte zu den Anschauungen zurück, die Knobelsdorff vorher am Stadtschlosse vertreten hatte, aber sie waren sowohl künstlerisch nach einer freieren Seite entwickelt, als auch durch den Bauplatz auf einen größeren Maßstab hingelenkt. Was der König mit der Kunst von Sanssouci schuf, war im letzten Sinne eine Landschaftskunst, ein Einschmiegen der Architektur in die örtlichen Landschaftsformen, ein Weiterführen ihrer leichten wiegenden und vegetativen Formen in das mathematische Gerüst des Hauses. Eine architektonische

¹⁾ Heute durch einen Spitzbogen ersetzt.

Wiederspiegelung des Kunstgartens! Darum ist in Sanssouci alles Eckige vermieden, alles Aufdringliche ausgeschaltet; nur eine stilisierte Natur schließt die Mauern ein, die in all ihren Teilerscheinungen wieder auf ein Adagio hinstrebt, auf Moll-Akkorde, deren Träger Licht und Farbe, weiche runde Formen sind. Was an konstruktiven Formen nötig ist, wird seines Charakters entkleidet, baut sich wie Kantengewebe auf und deutet in seinem Rhythmus und seinen schwellenden Verhältnissen wieder auf die vegetative Lebensfülle, die als Garten das Architekturwerk umfängt. Eine solche rein persönliche Kunst kann niemals ein ganzes Volk besitzen; sie ist zu sehr auf den Geschmack des einzelnen gestellt und gibt nur geringe Äußerungen an die Kunst anderer ab. Nur die Gemächer im Stadtschloß zeigen noch einmal diese leichte Kunst; was in dieser Zeit außerhalb der

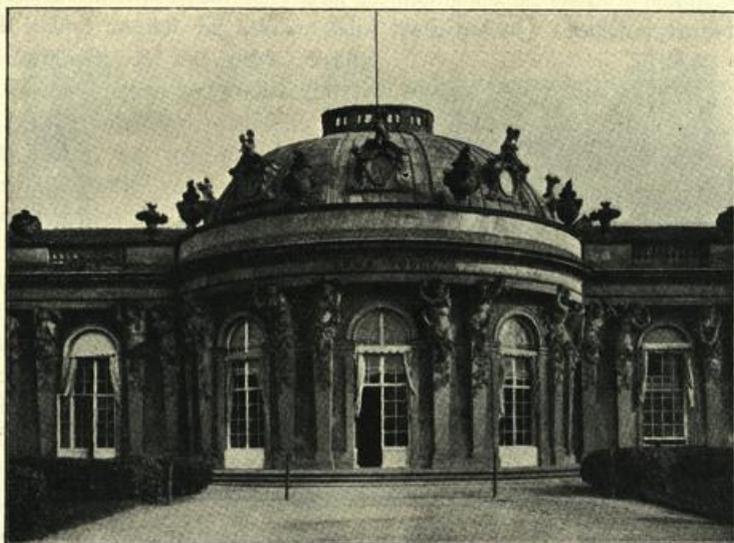


Abb. 122. Mittelteil von Schloß Sanssouci.
Nach „Potsdam mit den Kgl. Schlössern“. Vita-Verlag. Berlin.

königlichen Schlösser ersteht, sinkt trotz der inneren Beziehungen, die durch den als Mitarbeiter aller späteren friderizianischen Bauten Potsdams beteiligten Architekten Gontard gegeben sind, in die festen Umklammerungen der barocken Städtkunst zurück; nur das Blumengehänge deutet äußerlich einen losen Zusammenhang an (Abb. 122).

Gontard und neben ihm Unger sind die Hauptschöpfer dieser ruhigen und würdevollen Straßenarchitektur, die in ihren Rhythmen anschwillt, wo sie als Prospekt dient, die aber im letzten Grunde schon Ermüdung kündigt. Die leichte Dekoration verhüllt nur, daß die architektonische Kraft, die seit Jahrzehnten in immer wieder neuen Melodien geklungen war, anfängt zu ermüden. Nicht mehr ist es ausschließlich das einzelne Bauwerk, das die künstlerische Stimmung schafft, sondern das Gesamtbild. An einzelnen Stellen, wie am Brandenburger Tor (Abb. 123), an „den acht Ecken“ und vor allem an dem grandiosen und doch echt rokokohaft leichten Militärwaisenhaus, alle von Gontard

herrührend, dann an der Ungerschen „Alten Post“ steigert sich die Kunst durch eine lebhaftere Plastik der Einzelformen; als Unterton mischt sich aber doch schon eine strengere Richtung ein, die den Klassizismus zwar noch nicht aufgeben kann, die indessen bereits auf die stärkere Ausbildung der Wand drängt. Dem Städtebild kam dies außerordentlich zustatten; es scheint, als ob mit der Entwicklung des Zwei- in das Dreistöckhaus, mit der Drei- in die Fünffensterfront wieder die Straße über den kecken Einbruch der Landschaftskunst siegen wollte. Der völlige Umschwung trat jedoch erst später ein.

Noch in den Communs, jener in Verbindung mit einer Kolonnade stehenden Erweiterung des Neuen Palais, die Gontard auf Grund älterer Pläne von Legeay 1766 ausführte, waren die Knobelsdorffschen Bauten rein nach dekorativen Gesetzen erweitert, mehr im Anschluß an die Schloßfassaden als in Rücksicht auf den weiten offenen Platz, den sie begrenzen sollten. In der Stadt selbst machten sich stärkere örtliche Einflüsse geltend, wenn auch der Palast Barbarini



Abb. 125. Brandenburger Tor in Potsdam.
Von Unger.

Nach Aufnahme von Hofphotograph S. Alb. Schwarz.
Berlin NW. 87.

(1762) (Abb. 124 rechts) noch die dekorative Richtung behauptete. Bei vielen Bürgerhäusern war der König abhängig von dem rechteckigen Grundplan der Stadt; was er hier aber in vielen, freilich im einzelnen nicht mehr festzustellenden persönlichen Anregungen und Abänderungen erbauen ließ, klammerte sich nicht ängstlich an das Straßensystem an, sondern machte die Architektur zur beherrschenden Macht der Straße, wie es in Berlin bereits seit Jahrzehnten eingeleitet war. Auch in Potsdam fand der beliebte Forumgedanke eine Vertretung in dem Neuen Markte mit dem Rathaus, dem Barbarinischen Palast, der Nikolaikirche und den umschließenden Gebäuden.

Es kommt in diesen Häusern eine Neigung zu zierlichen Formen zum Ausdruck, die am reinsten und kühnsten vielleicht in dem Militärwaisenhaus und seiner freien offenen Säulenkuppel herrscht, und die in gedämpfter, fast einschmeichelnder Weise auch bei den Wohnhäusern der mittleren friderizianischen Zeit zu finden ist. So u. a. in dem von Unger erbauten Hause Breite Straße 26/27, das nach einem englischen Vorbilde geschaffen wurde. An dieser Stelle, wo sich die Straße in einer monumentalen Brücke über den Kanal fortsetzt, zeigt sich, wie stark diese Bauten als Teile eines größeren Ganzen gedacht sind, und wie sehr ihre Wirkung abhängig ist von dem architektonischen Gleichgewicht. Dazu gehören in erster Reihe die Breite und Geradheit der Straßen und die fein abgewogenen Höhenverhältnisse der Häuser, die auch bei einer horizontalen Entwicklung jede etwaige Starrheit durch Dachfiguren, ein sehr beliebtes Motiv in Potsdam, mildern.

Aber die Entstehung der friderizianischen Städtekunst sind wir einigermaßen unterrichtet.¹⁾ Wir wissen, daß irgendein Stich bei dem Könige den Wunsch entstehen ließ,

¹⁾ Durch Manger a. a. O. Das bereits angezogene Buch von Kania sucht die Beziehungen

ein gleiches Bauwerk in seiner bevorzugten Residenz zu haben. Auch wählte er, wenn er nicht einen augenblicklichen Einfall zu Papier gebracht hatte, aus den Skizzen seiner Baumeister,¹⁾ die er oft auf weite Studienreisen sandte, Geeignetes aus, oder er ließ sich von ihnen Entwürfe für bestimmte Aufgaben machen. So sind die verschiedensten Einflüsse in Potsdam zusammengekommen, ohne daß dabei etwas Unzusammenhängendes oder Unkünstlerisches hervorging. Das Geheimnis der Kunstwirkung lag in dem Taktgefühl der Baumeister und in der ausgezeichneten Handwerksüberlieferung, die für alle einzelnen Bedürfnisse ihre Formen hatte, die sie oft rein schematisch, aber mit sicherem Gefühl für die Wirkung, nie aber unsinnig anwenden hieß. Für einen oberflächlichen Beobachter, der mit stilistischen Voraussetzungen oder mit einer, durch kritische Bevormundung stumpf gewordenen Empfindung an die Potsdamer Bauten herantritt,

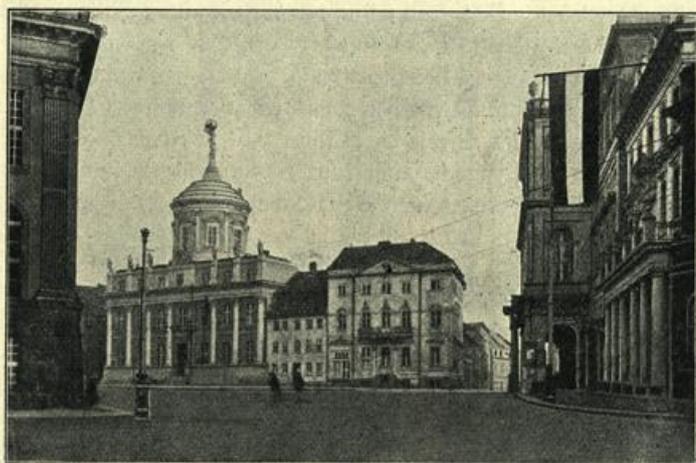


Abb. 124. Marktplatz in Potsdam.

äußert sie sich vielleicht zunächst nur als starre Einförmigkeit, für andere jedoch als leise Variationen einer gleichen Melodie, die jedes Haus zu einem Sonderwesen macht, ohne den Zusammenhang zu stören. Selbst ein ganz schlichter Nutzbau, der auf jeden Zierat verzichtet und nur durch die wohlabgewogenen Verhältnisse wirkt, fügt sich wie ein ärmerer Bruder dem reicheren an. Die Kleidung ist anders, aber die Familienähnlichkeit mildert die Unterschiede.

Potsdam ist das Ergebnis fürstlicher Kunst im höchsten Maße. Es hat einen durchaus aristokratischen Zug, der bei Berlin nie aufkommen konnte, weil hier ältere und wirtschaftliche Einflüsse zu berücksichtigen waren. Potsdam ist aber auch die einzige

im einzelnen nachzuweisen, obwohl er manchmal vielleicht etwas weit geht, wenn er die Vorbilder in der Literatur der Zeit festzustellen sucht.

¹⁾ Ohne daß man ihre Mitwirkung im einzelnen feststellen kann, sind neben Gontard und Unger noch beteiligt: Andreas Ludwig Krüger, Christian Valentin Schulze, Johann Gottlob Schulze, Johann Rudolf Heinrich Richter, Heinrich Ludwig Manger und Bühler.

Stadt, bei der künstlerische Grundsätze bis ins kleinste hinein herrschend blieben. Ein Potsdam konnte nur einmal entstehen; hier kulminierte das künstlerische Leben in der Zeit des großen Königs. Gegen diese Stadt treten alle Bauten in der Provinz zurück. Zwar war ein Jahr nach dem Tode des Königs noch einmal Gelegenheit, die in Potsdam zur Entfaltung gekommenen Grundsätze bei der Wiederaufbauung des abgebrannten Neuruppin anzuwenden, doch standen hier nur sehr beschränkte Mittel zur Verfügung. Immerhin gibt uns diese neu erbaute Stadt die Gewißheit, daß die Kunstüberlieferung des Königs nicht mit seinem Tode abriß. Auch Neuruppin erhielt innerhalb der stehengebliebenen Stadtmauer vor dem Wiederaufbau ein ganz neues Straßennetz, in dem zwei fast übergroße Plätze in dem Netz rechtwinklig sich schneidender Straße vorgesehen waren. Indessen fehlen ihm die *points-de-vues*, die gerade in Potsdam eine große Rolle spielen. Daß die Architektur nicht die residenzlichen Züge Potsdams tragen konnte, liegt auf der Hand. Doch zeigt sich in der überwiegenden Zahl der Architekturen die treffliche Schule der friderizianischen Kunst. Gerade in den Einzelheiten, den Tür- und Fensterumrahmungen, den Türen selbst und dem mäßig angewandten plastischen Schmuck ist soviel künstlerisches Verständnis und feines Empfinden, daß allein daran der große Einfluß des Königs auf die Kunst seiner Zeit zu erkennen ist.

Man kann die friderizianische Kunst nur richtig verstehen, wenn man auch die Raumkunst mit in Betracht zieht. Für die Stadt war der Übergang vom Fachwerk- zu dem Ziegelbau schon vollzogen und damit ein anderes Raumverhältnis verbreitet, das die Zimmer kleiner, höher und die Fenster weiter gemacht hatte. Bei den Schlössern wirkten dagegen die alten großräumigen Verhältnisse weiter, die auch der König in Sanssouci nur wenig änderte. Dagegen wandelte sich die Dekoration und mit ihr die Stimmung des Innenbaues, die sowohl sich einer strengen Architektur zu entziehen, wie sie die Details durch die Farbe intimer zu gestalten suchte, ja selbst die Plastik der Zierformen wieder durch sie aufzuheben trachtete. Es war ein Naturalismus, der von der stilisierten Landschaft in das Haus zog, der aber hier an der gedämpften Stimmung des Innenraumes eine Schranke fand. Dadurch sank er in eine stilistische Gebundenheit zurück, er wurde gebrochen, entfaltete eigene Stilgesetze des Innenraums, aber er schuf, wie die Städtebaukunst des Zeitalters im Äußeren, auch im Inneren zum ersten Male eine stimmungsvolle Raumkunst, die man, von architektonischen Voraussetzungen ausgehend, vordem nur bei Prunkgemächern, Kirchen, Rathausälen und fürstlichen Repräsentationsräumen kannte. Die Künstler verzichteten auf plastische und große architektonische Wandgliederung oder beschränkten sie auf Fenster- und Türöffnungen, um die natürlichen viereckigen Wandflächen weiter flächenhaft zu teilen. Da nun zugleich die Räume selbst kleiner angelegt wurden, so kamen die lichten, roten und bläulichen Farben zur Geltung, die dann durch eine mäßige Anwendung von Gold und Silber diskret gesteigert wurden. Jetzt erkämpfte sich auch das Tafelbild an Stelle der früheren dekorativen Kolossalgemälde einen Platz an Wänden und täuschte im Verein mit Spiegeln, großen Fenstern, Holzbekleidungen und Stoffen über die vorhandenen massiven Wände hinweg. Die Plastik beschränkte sich auf flache Pilaster oder eroberte sich als Stuck wieder Platz neben der Malerei. Der Architekt zog sich vor dem Tapezierer und Kunsthandwerker zurück (Abb. 125).

Die Bürgerschaft stand dieser neuen, durchaus fürstlichen Kunst zunächst noch ratlos gegenüber. Ihre Wohnungen einem solchen Geschmache anzupassen, verboten schon die Kosten. Indessen kamen doch schon vereinzelt Polstermöbel auf, die aber noch als Fremdkörper wirkten und erst nach Jahrzehnten, nach Überwindung des eigentlichen Rokoko, sich einheitlich mit dem Raume verbanden.

Mit Staunen und Bewunderung sahen die Zeitgenossen auf die Kunst des großen Königs. Obgleich auch in anderen deutschen Residenzen ähnliche Bestrebungen herrschten, einer solchen umfangreichen und, nach ihren Kosten gemessenen einzigartigen, künstlerischen und noch dazu rein persönlichen Tätigkeit eines Fürsten war nichts an die Seite zu stellen.



Abb. 125. Musiksaal im Stadtschloß zu Potsdam.
Nach „Potsdam mit den Kgl. Schlössern und Gärten“. Vita-Verlag. Berlin.

Noch weniger in Brandenburg, wo nur in der damals noch sächsischen Lausitz sich ein von Dresden abhängiges Kunstleben notdürftig erhielt. Die Architektur beweist die konstante Entwicklung der Dresdener und den engen Zusammenhang der Lausitzer mit der residenzlichen Kunst. Der allmächtige Minister des Königs August, Graf von Brühl, hatte das um 1680 erbaute Promnitzsche Schloß in Pförten erweitert und zu einem prachtvollen Bau umgestaltet. Leider ist die schöne Innenausstattung 1758 ein Raub der Flammen geworden; nur der Festsaal gibt in seiner Wiederherstellung ein kümmerliches Bild des einstigen Glanzes. In ähnlicher Weise, wenn auch nicht ganz so prunkreich, ist das Schloß in Alt-Döbern erbaut, von dem indessen ansehnlichere Teile auf uns gekommen sind als in Pförten. Sie geben aber in ihrer überreichen Stuck- und Gemäldedekoration ein Bild jenes sächsischen Rokoko. Es ist insofern sicherer und einheitlicher als die Berlin-Potsdamer Richtung, als die Dresdener Überlieferung nicht so oft gestört worden ist wie jene.

Wohl hatte die residenzliche Kunst in einigen wenigen Werken auch Boden in der Provinz gefaßt, ihr Lebensfaden war doch abhängig von der Sonne höfischer Bestellung. Als der Franzose Antoine P e s n e nach Berlin kam, fand er in der Malerei fast keinen einzigen bedeutenden Meister. Ohne Nebenbuhler beherrschte er nicht nur Berlin, sondern die ganze Mark. Seine charaktervollen Porträts waren gesucht und fanden in vielen märkischen Schlössern eine Heimstätte, auch hier neben der ganz anderen Art der Darstellung einen kleinen Ableger der Residenzkunst pflegend. Nach dem 1757 erfolgten Tode dieses hervorragenden Künstlers, dessen außerordentliche Schaffensfreude gerade in der dürren ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Malerei auf der Höhe erhalten hat, war ein völliger Umschwung dieser Kunst eingetreten. Pesnes Stärke lag bei allem lebhaften Farbengefühl, das ihn unmittelbar an die französische Schule anschließt, in der feinen Charakteristik der von ihm gemalten Persönlichkeiten. Er steht darin in unmittelbarem Gegensatz zu der älteren Berliner Schule mit ihren mythologischen Außerlichkeiten und stellenweis doch recht nüchternen Auffassung des Lebens. Diese ganze Richtung war mit der Renaissance zu eng verknüpft, als daß sie ihren Ausgang hätte überdauern können. Wo es versucht wurde, wie bei dem begabtesten Schüler Pesnes, B e r n h a r d R o d e, da endete sie in dem Zwiespalt zwischen Form und Inhalt, zwischen der Naturfreudigkeit Rousseauscher Richtung und konventionellen höfischen Einflüssen.

Rode war ein geborener Berliner. 1727 geboren, lebte er fast durchgehends in Berlin und starb hier 1797. Er trat die künstlerische Erbschaft des graziösen und geistreichen Antoine Pesne an mit der nüchternen, offenen, aber auch fremden Einflüssen zugänglichen Art des Berliners Nicolaischer Richtung. Er hätte nichtsdestoweniger einen größeren Einfluß ausgeübt, wenn er nicht mitten in der Rokokowelt des Großen Königs gestanden hätte, während die bürgerliche Welt einer rationellen Ernüchterung des Lebens zutrieb. Aus dieser nur einer kampffrohen Natur zusagenden Atmosphäre flüchtete sich der fleißige, aber auch weiche Künstler in die ruhigeren Gebiete religiöser Malerei, aus denen er nur ab und zu aus äußerer Veranlassung einen Ausflug zu rein dekorativen Malereien unternahm. In den Schlössern und mehr noch in den Kirchen Berlins zeugen viele Werke von seinem ehrlichen Streben, kirchliche Stimmung mit einer wohlklingenden Farbenskala zu vereinigen. Trotzdem ist seine Kunst nicht volkstümlich geworden, konnte es auch nicht, weil ihm weder die Eleganz und Schärfe Pesnescher Charakteristik eigen war, noch auch der auf das Kleine gerichtete naturalistische Zug anderer zeitgenössischer Maler, wie dem als Lehrer an der Akademie tätigen L e S u e u r und dem als Stecher Berliner Ansichten bekannnten K a r l W i l h e l m R o s e n b e r g. Mehr Erfolg nach dieser Seite hin hatte eine Frau, A n n a D o r o t h e a T h e e r b u s c h, geborene Eiszewska, deren Vater ein gleichfalls vielbeschäftigter Bildnismaler war, mit ihren Tafelbildern aus der antiken Mythologie und ihren Bildnissen. Ihr hatte der König selbst zu einem Bilde gesessen, was bei der großen Abneigung des Königs eine besondere Auszeichnung war.

Gegen diese Künstler blieb die Tätigkeit der vorübergehend für Berlin arbeitenden A n t o n G r a f f, H e i n r i c h W i l h e l m T i s c h b e i n und der nur bescheidene Leistungen hervorbringenden A m a d e u s V a n l o o, D u b u i s s o n u. a. völlig im Schatten. Nur K a r l F r i e d r i c h F e c h e l m, von dem die Ausschmückung des Ermelerschen Hauses in der

Breiten Straße 10 in Berlin herrührt, verstand es, für seine künstlerische Tätigkeit einen breiteren Boden zu finden.

Die Malerei hatte in Berlin nur einen kleinen Aufgabenkreis. Die Tafelmalerei drang nicht in die Bürgerschaft; die große Flächenkunst fand nur noch in den Altarbildern oder in untergeordneten dekorativen Arbeiten der Paläste ein reicheres Feld ihrer Tätigkeit. Wirklich volkstümlich war nur der Kupferstich, dessen Werke durch Bücher, Kalender und größere Stiche auch in dem Bürgerhaus eine Stätte fanden. Ihm kam es sehr zustatten, daß gerade unter der Regierung des großen Königs zwei hervorragende Künstler in Berlin eine Wirkungsstätte fanden: Georg Friedrich Schmidt (1712 bis 1775) und Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726—1801). Der erste, ein geborener Märker — er stammte aus Schönermark bei Berlin — und in Paris zu hohen Ehren gelangt, kam als Stecher der „Oeuvres du philosophe de Sanssouci“ mit Recht zu einer angesehenen Stellung in der Berliner Kunstwelt. Ein erfindungsreicher, an der Schule Rembrandts sich bildender Künstler, zeigen seine damals hochgeschätzten Stiche einen kräftigen Zug in das Genrehafte, der auch seinen vielen Porträts eigen ist. Leider ging ihm die Gunst des Königs in seinen letzten Jahren verloren, vielleicht unter dem Schatten seines größeren Kunstgenossen Chodowiecki, dessen scharfe Augen die feinsten Schwingungen der friderizianischen Zeit erspähten, dessen Hand sie in unübertroffener Meisterschaft zu bannen verstand. Die großen geschichtlichen Ereignisse aus dem Leben des Königs waren der Nadel des letzteren ebenso willkommen, wie die kleinen Züge der Berliner Bevölkerung, deren Stärke und Schwächen er in gleich scharfer Beobachtung erfaßte wie die Darstellungen der großen zeitgenössischen Dichtungen. Lessing, Gellert, Bürger, Goethe, Voß, Hippel, Claudius, Basedow, Shakespeare, Cervantes u. a. sind durch ihn erst in Berlin heimisch geworden. Chodowieckis Realismus, seine unbefangene Beobachtungsgabe und sein herzhafter Humor waren der Zeit weit vorausgeeilt; er war, während Schmidt noch völlig im Banne eines äußerlichen Rokoko stand, diesem längst entronnen und auf eine kleinbürgerliche, stellenweis recht kleinberlinische Kunst zugeeilt, die erst in seinen letzten Lebensjahren sieghaft durchbrach.

Während sich hier schon eine Kunst ankündigt, die sich von der höfischen Tradition zu befreien sucht, geht die Bildhauerei völlig unter in der Dekoration — auch wenn sie für sich allein zu wirken sucht. Zwar der Realismus sucht auch hier Boden, aber er verflacht zu einer nüchternen Starrheit. Sie stand von vornherein ungünstig da, weil die dekorative Vormacht nicht so leicht abzuschütteln war wie in der Malerei. Die nüchternen Statuen der friderizianischen Helden auf dem Wilhelmsplatz¹⁾ in Berlin, die von Adam, Sigisbert Michel, Ränz, Ebenhecht, Elias Meyer, Bettkober und Cassaert herrühren, sind trotz ihrer nüchternen Wirklichkeit noch dekorativ aufgefaßt. Selbst die Statuen von Seydlitz und Keith, die von dem tüchtigen Holländer Pierre Antoine Cassaert (1729 bis 1788), dem späteren Akademiedirektor, geschaffen sind, stehen unter diesem Banne, dem sogar die Kunst eines Shadow nicht ganz entging. Aber sie haben sich doch in ihrer nüchternen Auffassung schon losgelöst von der gespreizten Kunst, die in der ersten Zeit Friedrichs besonders von den beiden Friedrich Christian Glume und Karl Philipp

¹⁾ Die Bronzestatuen sind später unter Kiß' Leitung gegossen, während die Originale sich jetzt im Kadettenhause in Lichterfelde befinden.

Glume vertreten wurde; die Feldherrenstatuen sind schon Ergebnisse preußischen Geistes, preußischer Eraktheit, die nur lebhaft darstellen wollen und auf tiefere Charakteristik noch verzichten. Die Nüchternheit einer solchen Kunstauffassung, die ja auch auf anderen Geistesgebieten zu beobachten ist, steht mit der Auflösung des barocken Zeitgeistes in Verbindung und bildet einen Protest gegen die schon dem Untergange nahe, aber durch die oberen Schichten noch festgehaltene Rokokokunst.

Die Potsdamer Bauten des Königs hatten einen ganzen Stab von Künstlern herangebildet, die weniger für die Kunst als für das Gewerbe Einfluß hatten; sie zogen sich mehr oder weniger nach Berlin zurück, wo bereits eine auf älterer Grundlage stehende Bijouterie- und Goldschmiedekunst eine große Bedeutung erlangt hatte.¹⁾ Die Porzellanmanufaktur zog andere Kräfte nach Berlin, darunter den berühmten Emailmaler Jacques Clauce, den erwähnten Modelleur Elias Meyer, Genelli d. A., dessen antike Götter und Helden die leichte Formenwelt des Rokoko inhaltlich füllten, die Maler Boehme, Vormann, Klipfel, die Kunsttischler Kambly, Giese, die Stuckateure Sartori und Merk, die Musterzeichner und Sticker Heynitschek und Genelli d. A. und schließlich noch die Innenarchitekten Hoppenhaupt, J. W. Meil und Nahl. Andere Kräfte bildeten sich in der Seidenweberei und Spitzenflöppelei aus. Sowie einmal ein Stillstand in der Bautätigkeit des Königs eintrat, mußten alle diese künstlerischen Elemente einen neuen Bestellerkreis zu gewinnen suchen, der nach der ganzen Lage nur unter den begüterten Bürgern zu finden war.

Nicht ohne Anregung auf diesen Kreis blieb die Sammlung von Antiken und Gemälden, mit denen Friedrich II. diese gleiche Leidenschaft seiner Vorfahren fortsetzte. Weniger waren seine Gemälde, von denen er die französische Schule bevorzugte, und die mehr seine Zimmer und Säle schmückten, als daß sie öffentlich aufgestellt wurden, hier von Einfluß als die römischen Originalskulpturen. Wenn es im einzelnen auch nicht nachzuweisen ist, so haben sie doch sicher auf den jungen Schadow, auf Genelli d. J. und andere Künstler erheblich eingewirkt. In den letzten Jahren des Königs strebte die Kultur fort von dem Puder und der Perücke, von der zwar zierlichen, aber doch reichen dekorativen Kunst, um wieder für weite Kreise Schlichtheit, Wahrhaftigkeit und Ruhe zu erobern. Und wenn sie selbst zunächst auf nackte Nüchternheit zustrebte, so drang doch aus den gesammelten Antiken das Feuer einer höheren Kunst langsam durch.

Fassen wir noch einmal die Zeit des großen Königs in einem Überblick zusammen. Friedrichs Kunst bildete einen Wendepunkt. Sie hat ein doppeltes Gesicht, das sowohl in die Vergangenheit wie in die Zukunft blickte, das aber in der höchsten Steigerung einer wahrhaft fürstlichen Kunststrichtung überraschend schnell und dauernd nach unten zielte, hier im bürgerlichen Leben eine neue Bahn kündigend. Der Siebenjährige Krieg bildet nur einen äußerlichen Einschnitt, obwohl erst nach seinem Ende das königliche Rokoko aufblühte. Bildete der Barock Friedrichs I. einen Gipfelpunkt der monumentalen plastischen Architektur, dem notwendigerweise eine Ernüchterung folgen mußte, so war Friedrichs II. leichtflüssige Rokokokunst derartig nach ihren Spitzen ausgezogen, daß nach ihr sich nur durch ein Aufleben von unten auf wieder künstlerische Gedanken bilden konnten. Das trat schon in den letzten Jahren des Königs zutage, aber die Wurzeln dieser

¹⁾ Sarre, Die Berliner Goldschmiedekunst. Berlin 1895.

Entwicklung waren doch schließlich in der breiten Frontveränderung der Bevölkerung zu suchen, die abseits der höfischen Kunst noch eine tiefergehende geistige Anregung in der Erweiterung des Horizontes durch die Antike erfuhr. Die Ausgrabungen auf dem Boden Griechenlands verkündeten plötzlich ganz neue Offenbarungen, infolge der manche in der Plastik und auch in der Dichtkunst vertretene Anschauungen verschwanden. Rousseauscher Geist hatte zudem Voltaireschen Esprit überwunden; die zwar schwülen Naturschilderungen eines Saint Pierre hatten auch der landschaftlichen Kunst die Schranken über Schäferspiel und Hirtenescherz hinaus geöffnet und eine neue Romantik auf realer Grundlage geschaffen. Solange sie auf die oberen Kreise beschränkt blieb, gestaltete sie sich in Freundschaftstempeln, Ruinen, Wasserkünsteln, antiken Heroenschilderungen, ländlichen Hütten, Meiereien u. dgl. spielerischen Ausfertigungen aus, sobald sie sich aber durch die deutsche Literatur auch die Bürgerkreise eroberte, gewann eine vaterländische und naturalistische Strömung die Oberhand, wenn sie zunächst auch nur bescheidene Früchte brachte. Aber diese düngten doch den Boden für die grundehrliche und mächtigste, philiströs enge Kunst, mit der das 18. Jahrhundert schloß und das 19. seinen Lauf begann.

Die neuklassische Kunst.

Das Ende des Rokoko und das Aufsteigen der bürgerlichen Kunst.

Der Schluß des 18. Jahrhunderts war im ganzen noch eine Zeit der Entspannung von den starken Kräften, die fürstliches Wollen auf den Höhen der Kultur ins Leben gerufen hatte. Bei dem Tode Friedrichs war die Herrschaft des Rokoko schon unterminiert durch die erweiterte Kenntnis der griechischen Kunst, deren einfache Linienharmonie in einem unmittelbaren und scharfen Gegensatz zu der tändelnden Welt des Rokoko stand. Vereinzelt meldete sich diese neue Offenbarung schon unter Friedrich an. Das Haus Blücherplatz 2 in Potsdam hat solche Züge an sich, die in stärkerer Einfachheit erst unter Gilly zu allgemeinerer Anerkennung gelangten. Auch einzelne Dorfkirchen, wie die in Cäsig (Kr. Weststernburg), läßt die Richtung auf eine zwar moderne, doch einfache Gestaltung erkennen. Aber noch fehlte ihr der Rückhalt einer allgemeinen Wandlung des Geschmacks; noch war die höfische Kunst Vorbild für die Provinz.

Eine Wandlung wurde durch äußere Veränderungen eingeleitet, die zunächst von der Bürgerschaft aufgegriffen wurden. Berlin, das zwar Residenz und Handelsstadt war, hatte Ende des 18. Jahrhunderts die bis dahin noch stark vertretene Ackerwirtschaft aus ihren Mauern verdrängt; ein Gewerbe war infolge der zahlreichen königlichen Aufträge entstanden, das seine Erzeugnisse auch in die Bürgerhäuser sandte. Aber mächtiger noch als das Verlangen nach Kultur und Schönheit brandete unter den ziellosen, kaum bewußten Wünschen nach einer Neugestaltung des Lebens das Bestreben nach einer Besserung der wirtschaftlichen Lage. Während noch Friedrichs Kunst in erster Linie politische Ursachen hatte, in zweiter Linie von einem preussischen Patriotismus getragen wurde, der auch stellenweise zu einem deutschen Gemeinheitsgefühl emporwuchs, hatten die Umwälzungen in Frankreich die Antike mit einer rücksichtslosen Gewalt zur

Anerkennung gebracht. In Preußen war das Verständnis für die antike Kunst durch literarische Bestrebungen besser vorbereitet. Rechtsprechung, Philosophie, Kunst, Literatur und selbst das religiöse Leben hatten Anregungen empfangen, die langsam, aber unaufhaltsam die spielerischen Formen des Rokoko durch ernstere Gedanken hinwegspülte. Die Zeit war voll von Verheißungen; doch hinter ihnen stand ihr Gegenspiel, die Gemessenheit des Lebens, die innerhalb froher Tage dem einzelnen nicht die Majestät des Todes verhüllte. Ein stiller und erwartungsvoller Ernst lagerte über der Menschheit, aus dem sich eine starke Sehnsucht nach dem Landleben entwickelte. „Wie glücklich, wer wie wir, von Stadt und Hof entfernt, den Schöpfer im Geschöpf vergnügt bewundern lernt,“ stand als Einführungswort auf einem damals viel gelesenen Buche.¹⁾ Eine Bejahung des Lebens war zur Anerkennung gelangt, die, angeregt durch philosophische Betrachtungen, selbst den Tod zu überwinden suchte und die Grabdenkmäler zu einer Verheißung des Lebens machte. Der Sensenmann mit Stundenglas und Hippe verschwand wie das Grab aus den Kirchen; der Friedhof erweiterte sich zu einer heiteren Stätte der Ruhe, in der Stelen, Genien und Urnen von dieser geistigen Frontveränderung Zeugnis ablegten.

Als der Schlesiener Carl Johann Langhans (1733—1808) nach Berlin kam, um hier seine ernste und wuchtige Architektur zur Geltung zu bringen, da mutete sie innerhalb des letzten Jopfgeplänkels an wie ein frischer, sprudelnder Quell. Das Brandenburger Tor, ein Monumentalbau von bis dahin unbekanntem Verhältnissen, war ein erstes Zeugnis dieser Kunst, aber auch nur ein einziges. Gegenüber der friderizianischen Städtebaukunst mit ihrer Prospektwirkung kam hier ein anderes Prinzip zum Durchbruch, das in der einheitlichen Geschlossenheit einer Plazanlage die architektonischen Einien nicht in leisen Vibrationen ausklingen ließ, sondern sie durch einen Bau in einen beherrschenden Gegensatz zur umgebenden Architektur brachte. Das war eine Kunst der Einfachheit, aber mit einem Zug in das Große, der nur schwer eine Weiterentwicklung erlaubte; denn die Zeit, die den Biedermeierstil vorbereitete, hatte den Sinn für große Straßen- und Platzbildungen bald verloren: die Städtebaukunst hatte keine Künstler mehr. Die neue Welt kleinbürgerlicher Schlichtheit konnte gute und behagliche Wohnhäuser schaffen und auch größeren Bauaufgaben durch diese natürliche Schlichtheit einen engeren Zeitstempel geben; sie ordnete sich auch der guten traditionellen Hauskunst bereitwilligst unter, aber ihr fehlte der Entschluß, den Einzelwillen zu einem monumentalen Gesamtbilde zusammenfließen zu lassen, wie es die Energie Friedrichs ermöglichte. Mit der Vollendung des Brandenburger Tores 1793 ist die Zeit künstlerischer Städtebaukunst in Brandenburg abgeschlossen.

Langhans ist in dieser Zeit zweifellos der bedeutendste Künstler der Mark,²⁾ obwohl er in seiner kurzen Wirkungszeit verhältnismäßig wenig geschaffen hatte. Zwar war seine Kunst eine Opposition gegen die Ausartungen des Rokoko, aber sie war doch von einem ernstesten künstlerischen Willen getragen, der sie auch dem Verständnis der Menge näherbrachte. Sie fand den Anschluß an die Wünsche des Bürgertums (wenn auch zunächst auf dem Wege über die Aufgaben des Herrscherhauses und der oberen Stände).

¹⁾ Brafes Landleben in Rützebüttel als des irdischen Vergnügens in Gott.

²⁾ W. Th. Hinrichs, Karl Gotthard Langhans 1733—1808. Mit 32 Tafeln. Straßburg 1911. Ed. Heitz.

Noch niemals vorher — auch nicht in der Zeit der Renaissance — war dem Bürger die künstlerische Macht eines Heimes so klar vor das Auge gestellt wie im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, in dem die klassische Reinheit der Formen unmittelbar auf die Umgebung und den Inhalt des Hauses übertragen wurde. Jetzt konnte auch der einfache Tischler, Maurer, Maler und andere Berufsleute die stilistischen Gesetze des Materials wieder an einer Form verstehen lernen, die ihm nicht allzufern lag.

Der Architekt Langhans war der berufene Führer auf diesem Wege. Auch dem großen Könige war das Wesen der neuen Kunst, der er ja durch den englischen Klassizismus schon genähert war, nicht fremd geblieben. Hatte er doch sogar die Absicht, dem schlesischen Baukünstler einen dauernden Einfluß dadurch zu geben, daß er ihn an die Spitze einer Bauakademie stellen wollte! Andere Pläne hinderten ihn daran; erst 1788 wurde Langhans als Direktor im Oberhofbauamte angestellt und ihm dadurch ein großer

Einfluß auf die Baugestaltung Berlins eingeräumt. Neben dem Brandenburger Tor erstanden die Kolonnaden in der Mohrenstraße (Abb. 126), das Schloßtheater, das Belvedere in Charlottenburg und die Herkulesbrücke.

Gewiß hat Langhans viele Anregung aus Werken genommen, die über die griechischen Akropolisbauten von Stuart und Revet herausgegeben wurden; aber er verstand es doch, diese papierne



Abb. 126. Kolonnaden in der Mohrenstraße. Von Langhans.

Kunst durch seinen persönlichen Geschmack umzuwandeln. Seine Bauwerke stehen darum nicht fremdartig in der norddeutschen Stadt, sondern sie sind landgeboren wie nur irgendein Werk fremder Herkunft. Die ihnen eigentümliche Schwere ist hier ein Vorzug, weil sie zugleich ein Protest war gegen die theatralische Ausartung der höfischen Kunst. Wenn auch ein Eingehen auf die landschaftliche Eigenart noch nicht angestrebt wurde, so waren doch die Wege dazu frei geworden. Von dem dekorativen Beiwerk sah er freilich nicht gänzlich ab; er gab ihm vielmehr als bildnerische Ergänzung noch eine erhöhte Bedeutung; aber er war urteilslos genug, das dem Lande Eigenartige unter Umständen selbst gegen seinen persönlichen Geschmack zu achten. So zeigt der obere Teil des Turmes von St. Marien in seiner naiven Gotik das gleiche Verhältnis des Meisters zu dieser Kunststrichtung wie zur Antike. Ebenso wie an den anderen Bauten Langhans' und seiner Schule bezeugt dieses Werk, daß die Zeit der geistreichen Zeichner überwunden war, daß wieder der sachmännische Architekt den alten Einfluß zurückgewann.

Weniger können die Innenräume dieser Zeit befriedigen. Nach der licht- und lebenssprühenden Raumkunst der friderizianischen Zeit brachte die gemessene Sprache der Antike, auch wenn sie mit „pompejanischem Rot“ (Eckzimmer im Potsdamer Stadtschloß von Nüdling) zu wirken suchte, für unseren Geschmack etwas Kaltes und Nüchternes mit, das gesteigert wurde durch das Bestreben nach möglichst einfachen Farbzusammenstellungen oder gar Bevorzugung echter Steinmaterialien, die in ihrer schroffen Feierlichkeit für den Wohnraum eine unbehagliche Stimmung schufen. Mahagonimöbel mit Knochen- und Elfenbeinlagen, Mahagonitafelung an den Wänden mit Marmorreliefs, an den Decken Grau-in-Graumalereien konnten sie nicht bannen. Diese ausgesprochen antike Gesinnung war nicht imstande, sich lange im Hause zu erhalten; sie stand dem deutschen Wohnlichkeitsgedanken zu schroff gegenüber, als daß sie anders denn mit Verleugnen ihrer archi-



Abb. 127. Dorfkirche in Falkenberg bei Berlin.

Nach Aufnahme von Hosphotograph
s. Alb. Schwarz. Berlin NW. 87.

tektionischen Herkunft sich behauptete. Was aber mit dieser Preisgabe erzielt wurde, war nichts anderes als die Kunst der Biedermeierei. Zunächst war man von dieser Entwicklung noch etwas entfernt. Langhans selbst hat wohl das Unzulängliche dieser Kunst für den Innenraum empfunden und ihm in recht geschickter Weise durch Abrundung der Ecken wenigstens bei Festälen, wie im Niederländischen Palais, Unter den Linden, und im früher Dönhoff'schen Palais, Wilhelmstraße 13, dem jetzigen Ministerium der öffentlichen Arbeiten, zu begegnen versucht.

Nicht so leicht konnten sich die alten Architekten Friedrichs II. der mit Langhans eingezogenen Richtung anbequemen; ein Unger hatte seine persönliche reichere und auch weichere Kunst noch an einzelnen Aufgaben unter der Regierung Friedrich Wilhelms II. zur Anwendung bringen können (Mauerstraße 36, die Eingangsgebäude zum Schloß Monbijou,¹⁾ die jüngeren Architekten aber wandten sich rückhaltslos der neuen Kunst zu, ohne aber besonders hervorragende Werke zu schaffen. Durch eine Reihe von Neubauten gewann indessen der Oberhofbaurat **T i t e l** Einfluß auf die bauliche Entwicklung Berlins. Von ihm rühren die Kommandantur an der Schloßbrücke, die Häuser Behrenstraße 66 und 44 her, von seinem Amtskollegen **L e f f l i n g** die nunmehr verschwundene schlichte Maison d'Orange in der Dorotheenstraße. Nur als mittelmäßige Leistungen kam man jedoch die alte Börse im Lustgarten, die alte Charité und die scherzhafterweise genannte „Reitende Artilleriekaserne“ von dem Gontard-Schüler **B e c h e r e r** anerkennen.

In der Provinz war in dieser kurzen Übergangszeit nichts von wesentlicher Bedeutung entstanden, wenn wir von dem anspruchslosen, von Gilly d. J. erbauten Schloß in Paretz absehen. Nur der in schweren, fast ägyptisierenden Formen von Frau von

¹⁾ Von Scheffler nach Ungerschen Entwürfen erbaut.

Humboldt 1795 erbaute Turm der Kirche in Falkenberg zeugt davon, daß die Wandlung des Geschmacks nicht auf Berlin beschränkt blieb (Abb. 127).

Am wenigsten konnte die Malerei zur Geltung kommen in dieser Zeit, da sie fast völlig von der klassischen Vorstellung plastischer Vorherrschaft niedergehalten wurde. Die Wandmalereien von dem Schüler Kodes, Johann Christoph Frisch, in den Potsdamer



Abb. 128. Grabmal des Grafen von der Mark. Von Schadow.
Nach Bornmann, „Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin“.

Schlößern sind tüchtige Durchschnittsleistungen, aber ohne besonderen künstlerischen Wert. Dafür gewann die Bildhauerei eine erhöhte Bedeutung, teilweise durch die stärkere Beteiligung an den Bauten, teilweise aber auch durch den Einfluß eines Künstlers, dessen Stern aufzugehen begann: Gottfried Schadow. Da seine größte Wirksamkeit in die nächste Zeitspanne fällt, so sei an dieser Stelle nur das Werk genannt, das nach der Schlüter'schen Kurfürstenstatue wieder ein Zeugnis von der selbständigen Bedeutung

der brandenburgischen Bildhauerkunst ablegt. Es ist das das Grabmal des Grafen von der Mark in der Dorotheenstädtischen Kirche zu Berlin. Der Künstler, soeben aus Italien zurückgekehrt, bekannte sich in diesem klassisch schönen Werke als bedingungslosen Anhänger der Antike, der der flüssigen und graziösen Rokokokunst die ganze Strenge und Lauterkeit warmempfundenen Lebens entgegenstellte. Wie das Werk ein Protest gegen den Manierismus war, so war es zugleich ein Zeugnis unablässigen Studiums der Natur und der antiken Bilderei (Abb. 128).

Eroberte sich die Kunst also nur recht langsam Boden in den bürgerlichen Kreisen, so gewann sie doch in dem Kunsthandwerk einen Herold, der nicht nur hier Eingang fand, sondern der auch dem klassischen Kunstgedanken siegreich die Bahn brach. Die Arbeiten in den königlichen Schlössern waren schon durch die Baumeister zu einem engen Anschluß an die Architektur gedrängt; durch tüchtige Meister, wie den Bildhauern Eben und Sartori, die Stuckateure Gügel und Föhr u. a., verpflanzten sich neue Anregungen in das Gewerbe. In dieser Zeit erstanden die Splittgerbersche und die Stobwassersche Fabrik, von denen besonders die letztere durch ihre Emailldosen einen europäischen Ruf gewann.

Nachdem der alte Tassaert die Augen geschlossen hatte, trat Schadow als Akademiendirektor an seine Stelle. Trotz der Reorganisation durch Friedrich den Großen waren ihre Ergebnisse recht bescheiden. Das war dem für die Kunst warm empfindenden Nachfolger Veranlassung, ihr durch eine Neuordnung 1790 frisches Leben einzulösen. Von nun an sollten alle Jahre Ausstellungen von Gemälden, Plastiken, neuen Erfindungen und vor allem von handwerklichen Erzeugnissen stattfinden. Sicher ist durch diese Einrichtung der engere Anschluß des Handwerks an die Kunst der Zeit angebahnt worden.

Es war im Grunde eine wunderliche Zeit, die Zeit um 1800. In einem fortgesetzten Laufe war von dem höfischen Kunstleben des ersten Preußenkönigs die Kunst durch die stilleren Jahre seines Nachfolgers hindurch zu der wundervollen Blüte des Rokokos emporgewachsen. Aber sie war eine souveräne Hofkunst, die gerade dadurch sich eng an die Residenzen Berlin und Potsdam angeschlossen. Friedrich Wilhelms II. halb rokokohafte, halb klassizistische Zeit war schließlich auch nur höfisch gerichtet. Ja, sie war es noch ausschließlicher geworden als ihre Vorgängerin, weil das Widerspiel beider Geschmacksrichtungen nur äußerlich einen Einfluß auf die Kunstneigungen der Bürgerschaft ausübte. Nach wie vor blickte sie auf die Vorgänge am höfischen Kunsthimmel, um ihre eigenen Wünsche danach zu orientieren. Dennoch war der Klassizismus mehr als eine vom Winde bewegte Welle auf dem Spiegel des Kunstlebens; er war auch von Kräften getragen, die unter der Oberfläche sich zu regen begannen. Auf der einen Seite hatten die seit Jahrzehnten ununterbrochenen Bestellungen der höfischen Kunst ein traditionsfestes Kunstgewerbe hervorgebracht; auf der anderen Seite war durch die großen Unternehmungen eines fast modern angehauchten Unternehmertums ein bürgerlicher Mittelstand geschaffen, der seine Reichtümer in Lebensbehaglichkeit und Kunstfreudigkeit umsetzte. Seine Neigungen gingen indessen nicht, wie die der Ephraim, Gotzkowsky u. a. dahin, den Palastgeschmack der Großen einfach zu übernehmen, sondern sie wuchsen aus der philosophischen und humanistischen Zeitrichtung heraus zu einem klassizistischen Geschmack empor, der aber die starre Linie und kalte Dürftigkeit der Antike durch das im Kleingewerbe

münzfähig gewordene Rokoko zu überwinden suchte. Noch war es ja nicht die neue Welt bürgerlicher Schlichtheit, die nur behagliche Wohnhäuser zu schaffen suchte, sondern eine Reorganisation des Kunstgefühls zwischen dem Rokoko und einem Kunststil, der zunächst nur eine Einfachheit erstrebte, nicht aber diese Einfachheit aus der konstruktiven Notwendigkeit herleitete. Ihr Zeichen war mehr Nüchternheit als Einfachheit, oder wie in dem Marmorpalais in Potsdam eine rein äußerliche Verbindung zwischen Klassizismus und Zopf, was allerdings zum Teil auf die beiden tätigen Architekten Gontard und Langhans zurückzuführen sein dürfte.

Darin aber fand diese Entwicklung eine durchaus günstige Förderung, daß der Hof keine große Aufgaben stellte. Nach dem Tode Friedrich Wilhelms II. 1797, der zwar anfangs die künstlerische Erbschaft seines Vorgängers anzutreten entschlossen schien, sah sie sich bald durch politische Verwicklungen innerer und äußerer Art daran gehindert. Er war auch künstlerisch nicht gefestigt genug, um in dem europäischen Zwiespalt zwischen Rokoko und den letzten Ausprägungen der Renaissance auf der einen und dem hereinbrechenden Klassizismus feste Stellung zu nehmen. Er setzte der Kunst eines Langhans und seiner Schule keinen Widerstand entgegen; aber er fiel bei einzelnen persönlichen Wünschen gern wieder in die tändelnde Formenwelt des Rokoko zurück. Wie zwei verschiedene Welten nuten das Brandenburger Tor und die von Genelli d. J., den beiden Gilly, Johann Heinrich Genz, Tittel, Becherer u. a. geleitete Kunst wie die wunderliche Neuruine auf der Pfaueninsel und die späte Nachblüte des Rokoko in dem reizvollen Belvedere des Schloßgartens in Charlottenburg an jenem Teehäuschen des Königs, das Langhans antik erdachte, und das doch wieder in die leichten Rhythmen des Rokoko zurückfiel. Wo aber der zeitgenössisch starke Klassizismus siegte, da war er im Grunde eine nordische Antike im Hausmannsgewande, die akademisch-kalt, aber in ihrer Nüchternheit verständlich war, wie die von Genz erbaute „Alte Münze“ in der Französischen Straße 1798—1800. Dieser Geschmack gewann darum auch eine große Verbreitung in Berlin, wo durch Nicolai das Bürgertum für eine solche Kunst genügend vorbereitet war (Abb. 129).

Des Königs Minister, die Haugwitz, Wöllner und Bischoffswerder und andere Hofbeamte standen der Entwicklung noch ratloser oder vielleicht nur teilnahmsloser gegenüber. Schloß Marquardt bei Potsdam hat nur vorübergehend eine kurze Welle der zeitgenössischen Kunst, am dauerndsten in den Gartenanlagen, gespürt. Schloß Groß-Nietz, in dem der Minister von Wöllner residierte, hat in der Inneneinrichtung eine Erinnerung an jene Zeit bewahrt. Es ist, als ob die Besitzer ahnten, daß ihnen nur kurz die königliche Sonne leuchten würde. Wie ganz anders hatten die Minister der früheren Zeit, die Danckelmann, Wartenberg, Derschau, Podewils, Kreuz, Viereck u. a. Anteil an der künst-



Abb. 129. Die alte Münze. Von Genz.
Nach Aufnahme von Hofphotograph
F. Alb. Schwarz. Berlin NW. 87.

lerischen Entwicklung durch den Bau ihrer Wohnhäuser! Nur die Gräfin Lichtenau machte in ihren Wohnhäusern zu Berlin und Charlottenburg entschlossen ihren Einfluß geltend, diese viel geschmähte Frau, die vielleicht nur ein Opfer ihrer Zeit war und deren künstlerische Neigung gewiß nicht unter dem Strich üblichen Courtisane-Esprits stand. Schrieb man ihr doch den Entwurf des Schlosses auf der Pfaueninsel zu!

Friedrich Wilhelms III. Neigungen waren durchaus bürgerlich wie die seines Vorfahren Friedrich Wilhelms I. Dieser indessen neigte der kompakten bürgerlichen Schlichtheit Hollands zu, die er unter Umständen gern zu einer zwar etwas nüchternen, aber doch auch steifen Grandezza zu steigern wußte, wenn es sich um kirchliche oder dynastische Repräsentationsaufgaben handelte. Friedrich Wilhelms III. Neigungen liefen im engsten Anschluß an den Zeitgeschmack auf eine schlichte Ländlichkeit hinaus, die als das Erbe der großen Parkschöpfungen des Rokoko die Natur nicht stilisierte, sondern ihr durch leichte Architekturen nur Wohncharakter zu geben versuchte. Pareß und die Pfaueninsel sind die nächsten Werke dieser Kunststrichtung, deren geistiger Inhalt nichtsdestoweniger von dem Klassizismus stammte.

Der Verticalismus des mittelalterlichen Hauses, der bereits durch die Holländer erschüttert, war in den friderizianischen Schöpfungen aber wieder zu Ansehen gekommen. Der Klassizismus machte ihm indessen um die Wende des Jahrhunderts den Garaus und gliederte die Fassaden mehr in die Breite als in die Höhe. Horizontale Gesimse und Frieße teilten die Fronten, in denen die Fensterumrahmungen straffer und gerader wurden und dadurch wieder eine neue Horizontalreihe schufen. Leider begann sich auch das Dach diesem Gedanken unterzuordnen und stellenweise zu einem reinen Flachdach zusammenzusinken. Die mitteldeutsche Mansarde hatte in Brandenburg nur unter Friedrich II. und dann in kleinen Städten Entgegenkommen gefunden; allenfalls war in dem von dem jüngeren Gilly bevorzugten Bohlendach eine Form entstanden, die sich nicht schwer mit der Nüchternheit der Fassade in Einklang bringen ließ. Jedenfalls aber brachen sich die großen ästhetischen Ziele des Klassizismus bald an der Enge bürgerlicher Denkart. Nicht große künstlerische Weitsichten öffneten sich der Kunst, sondern nahegelegene Bedürfnisaufgaben, die aber eine Wohnbehaglichkeit von bisher nicht gekannter Wärme erstrebte, die besonders das bürgerliche Haus freundlich gestaltete, die Paläste der Großen auf die gleiche Linie stellte und später sich in die Eigensinnigkeit der Biedermeierei verlor.

Freilich ging diese Zeit bald zu Ende. Die Siege Napoleons und der Zusammenbruch des Preussischen Staates lähmten jede Schaffenslust. Nur das Notwendige wurde getan; die Folgen der Kontinental Sperre unterdrückten auch im bürgerlichen Leben jede künstlerische Unternehmungslust. In dieser Zeit — von Jena an bis zu dem Abschluß der Befreiungskriege — zeigte sich, daß der Klassizismus doch ein Besitz des Volkes geworden war. Seine Dürftigkeit und Nüchternheit, die in der Hand der Gewerbetreibenden eine traditionelle Vereinfachung erfuhr, ging mit der geistigen Wiedergeburt des Staates Hand in Hand. Die Städteordnung von 1808 und die Gewerbefreiheit von 1810 ließen ein frisches Leben in die schaffenden Kreise der Bevölkerung einströmen, die Bauernbefreiung machte weiterhin Kräfte frei, die bei der Neuordnung der Verhältnisse zunächst nur als Konsumenten in die Waagschale fielen, die dann aber auch als werktätige Bevölkerung einen großen Einfluß auf Kunst und Gewerbe ausüben sollten. Daß gerade sie zu

einem vollständigen Erstarren des künstlerischen Lebens führte, das zeigte sich erst ein volles Jahrhundert später.

Die Kunst des 19. Jahrhunderts.

Die Biedermeierei.

Wie wir gesehen haben, war das Rokoko schon unter Friedrich Wilhelm II. zum Verblaffen gekommen, da die breitere Gestaltungsfläche der klassizistischen Kunst dem Bürgertum durchaus gelegen kam. Auch das haben wir gesehen, daß trotz aller bürgerlichen Tendenzen die Kunst keineswegs von der Bevormundung der höfischen Kunst frei geworden war. Nur äußerlich war unter Friedrich Wilhelm III. eine entschiedene Wandlung nach dieser Seite hin eingetreten; denn diese schlichte Natur kam der offenen Klarheit jener wissenschaftlich-ästhetischen Bestrebungen weit entgegen. Daß gerade die Antike heraufzog, diese besonders im Struktiven klare Kunstwelt, das gab der neuen Kunst einen nationalen Wert. Hat doch der Staat, der vordem in den Porzellan-, Glas-, Seiden- und anderen Manufakturen eine im Wesen höfische Kunstwelt begünstigte, sich keineswegs den Lehren verschlossen, die von Winckelmann, Lessing — nicht zum geringsten Teile auch von Schiller — ausgingen und besonders in Berlin Boden gefaßt hatten. Ja, er ließ jetzt Unternehmungen seine Unterstützung, die auf die breite Masse der künstlerischen Produktion Einfluß ausüben mußten. Zwar entfaltete die Königliche Eisengießerei¹⁾ ihre Hauptwirksamkeit erst nach dem Abschluß der Freiheitskriege, aber sie begann doch schon von 1804 an, sich in den Dienst der Gewerbe zu stellen und damit große Kunstgebiete für die Bevölkerung zu eröffnen.

Die Antike hatte besonders in der Architektur gesiegt; mit dem Unglück Preußens wurden die letzten Spuren des Rokoko und des Jopfes aus Brandenburg hinweggefegt. Man hatte jedoch die besonders von Frankreich aus begünstigte Antike nur äußerlich aufnehmen können — den inneren Geist hatte erst Schinkel voll erfaßt —; das war aber an und für sich kein Unglück, denn gerade die Naivetät jener Zeit hatte den Weg gebahnt, um sie dem nordischen Empfinden einzuschmelzen. Ihre Werke muten an wie das erste Stammeln der Renaissance, die Jahrhunderte zuvor mit einer naiven Unbefangenheit ihre strenge Stilistik dem verwilderten Naturalismus der Gotik aufpropfte. Nur darin war ein Unterschied, daß jene Zeit handwerklich gefestigter war und mit echten Stoffen arbeitete, während der Klassizismus nicht selten gezwungen war, mit recht bedenklichen Ersatzstoffen zu arbeiten. Noch sah man nur die Form, die mit seltener Unbekümmertheit an die Fassade geklebt wurde oder in Stück die inneren Wände verhüllte. Eine Anzahl von Wohngebäuden jener Zeit erstanden in Berlin und den kleinen Provinzstädten (Habelsche Weinstube Unter den Einden, Universitätsbibliothek Dorotheenstraße, Apotheke in Peitz, Wohnhäuser in Cottbus, Frankfurt, Charlottenburg) und zeugten von der bürgerlichen Verwendung stolzer antiker Formen.

Freilich stand ihrer uneingeschränkten Entwicklung ein Damm entgegen, den dieselben Freiheitskämpfe aufgerichtet hatten, aus deren Wärme die klassische Kunst der Zeit

¹⁾ Siehe Bd. II S. 439.

ihr Leben gewann. Er war zugleich mit dem größten Architekten der Zeit verknüpft, dessen schönste Werke die innige Verschmelzung antiken Geistes und brandenburgischer Nüchternheit zeigen: mit Karl Friedrich Schinkel.

In Neuruppin stand die Wiege dieses Künstlers, der hier 1781 geboren wurde. Er war also geborener Märker, eng verwachsen mit ihrer Landschaft, die er später in vielen Bildern zu schildern wußte. Man nennt ihn den größten Klassiker der Baukunst, obwohl bei vorurteilsloser Betrachtung bei ihm doch manche Seite zur Geltung kommt, die nicht auf das Hellenentum zurückzuführen ist. Aus seinen eigenen Äußerungen, die dem reifen Künstler später ein liebevoller Freund aus seinem künstlerischen und schriftlichen Nachlaß als ein persönliches Denkmal setzte, spricht weit mehr ein kraftvoller germanischer Geist, der freilich in den hellenischen Banden seiner Zeit nur leise und nicht immer klar zum Ausdruck gelangte. Jedenfalls ist die Schinkelsche Renaissance nur zu verstehen, wenn man seine weiche Natur in ihrer malerischen Grundanlage versteht. Denn Schinkel, der bis in die Befreiungskriege vorwiegend Maler war, hatte auch die Schönheiten Italiens in der Hauptsache als Maler kennen gelernt. Diese malerische Grundstimmung, die zudem mit einer starken musikalischen Begabung im Einklange stand, ist zweifelsohne bei all seinen architektonischen Entwürfen Pate gestanden; nur eine malerische Natur konnte die Architektur so unübertrefflich der Landschaft einstimmen, daß sie — selbst in der griechischen Form — naturgeboren und bodenständig wirkt.

Schinkel hat Griechenland nie gesehen. Das ist wichtig für seine Stellung zum Hellenismus. Wenn er trotzdem der Verkünder griechischer Schönheit geworden ist, wenn er und seine Schüler das Berliner Stadtbild in diesem Sinne bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts bestimmt haben, dann muß er freilich auch wieder in einem sehr engen Verhältnisse zur griechischen Kunst stehen. Die Frage spitzt sich bei einer kunstgeschichtlichen Behandlung dahin zu, ob der Künstler in der griechischen Antike, der die größte Anzahl seiner Werke angehört, die höchste künstlerische Äußerung für unsere Heimat erkannte, oder ob er sie unter gewissen ästhetischen Voraussetzungen nur als gleichwirkend neben der einheimischen Kunst bewertete. Man wird nur das letztere unbedingt bejahen können. Schinkel war, wie das schon wiederholt hervorgehoben wurde, vor allem Maler, und in seinem Gefühlsleben Romantiker. Als junger Mann stand er unter dem Einflusse des früh verstorbenen jüngeren Gilly, dessen Bauentwürfe er nach seinem 1800 erfolgten Tode ausführte. Italien lernte er auf jahrelangen Reisen als Maler — nicht als Architekt kennen. Als Maler kam er auch zurück und wurde 1815, ohne eigentlich ein hervorragendes Bauwerk ausgeführt zu haben, als Geheimer Oberbaurat an die Spitze des öffentlichen Bauwesens gestellt.

Wie wir gesehen haben, neigte sich die Kunstrichtung am Anfange des Jahrhunderts mehr und mehr dem Klassizismus zu. In Berlin hatte sich Schadows anfänglicher Naturalismus der Antike genähert, der der Weg durch Langhans und Gilly gewiesen war; in Rom war Schinkel zudem in den Bannkreis der hellenistischen Kunst Thorwaldsens getreten, aber als reifer Künstler, der den wohlklingenden Rhythmus der klassischen Linie durch das Studium der Landschaft erkennen gelernt hatte. Wenn er als Maler nach Naturwahrheit strebte, so wandelte sie sich auf seinen Bildern in eine abgewogene Stilisierung um. Schinkel hatte wohl gefühlsmäßig, wie vor ihm Knobelsdorff, den

Zusammenhang des Bauwerkes mit seiner Umgebung erkannt und daraus die Architekturwirkung systematisch studiert. Und das war bestimmend für sein Verhältnis zur Antike selbst. Sein Lehrer Gilly hatte die klassische Form an sich schätzen gelernt und das Bauwerk als einen selbständigen Organismus zu entwickeln gesucht, der, unbekümmert um die Umgebung, durch die Größe und Klarheit der Gliederung wirkte. Schinkel ging darüber hinaus, indem er die Form aus der Umgebung heraus suchte und fand und mit dem ihm eigenen musikalischen Rhythmus gestaltete. Seine Architektur nimmt man nicht nur mit dem Auge wahr; man glaubt sie auch zu hören. Dieses Einpassen des Bauwerkes in die Umgebung gibt ihm stets eine besondere Stimmung. Die wundervolle Säulenreihe des Alten Museums als Abschluß eines weiten Platzes, dessen Größe nicht ängstlich durch steile Fronten eingeschlossen werden, war völlig den örtlichen Verhältnissen angepaßt. Der von ihm geplante große Friedensdom auf dem Leipziger Platz sollte sich dagegen in freien und emporstrebenden gotischen Formen inmitten steilwandiger Palastfassaden erheben, was eine ganz andere architektonische Stimmung hervorgebracht hätte. Schinkels feines Gefühl hatte die mächtige Wirkung gotischer Kathedralen als Ergebnis ihrer beengten Umgebung herausgefunden und damit ihre städtebauliche Natur erkannt, die erst jetzt wieder Beachtung erzwingt. Betrachtet man den nunmehr verschwundenen Palast des Grafen Redern auf dem Pariser Platz mit den schweren Formen der florentinischen Renaissance, vergegenwärtige sich, wie auf diesem geviertförmigen Platze eine antike oder gotische Fassade wirken müßte, dann wird man die feine architektonische Empfindung würdigen müssen, die überall den richtigen Ton für eine gegebene Umgebung fand.

Schinkels Verhältnis zur griechischen Kunst war also keineswegs ein so inniges, wie es u. a. bei Gärtner und Klenze in München der Fall war. Wo jener das Hellenische wählte, da lag seine Stärke nicht in der Form, sondern in der Beherrschung ihrer Rhythmik. Dasselbe feine Gefühl klingt aus dem Schauspielhause, aus dem Alten Museum wie aus dem Backsteinbau der Bauakademie heraus; es hat ihn davor bewahrt, nur der Form zuliebe zu bauen und gab ihm die Sicherheit, die griechische Kunst völlig modernen Bauaufgaben anzupassen. Darum wirken seine Bauten noch heute so außerordentlich frisch; darum haben sie nichts Gemachtes oder Erstarrtes an sich; darum fügen sie sich auch dem Berliner Stadtbilde so ungezwungen ein, daß sie bodenständig geworden sind. Es ist außerordentlich zu bedauern, daß es dem Künstler nicht vergönnt gewesen ist, seine großen Pläne für die Ausgestaltung Berlins durchzuführen; er hätte einen Stadtorganismus geschaffen, der für die Entwicklung der Stadt bis in unsere Tage hinein beeinflussend geblieben wäre.

Mit welcher Unbefangtheit Schinkel seine Aufgaben zu lösen verstand, beweist das Siegesdenkmal auf dem Kreuzberge, das als eine bildnisreiche, weithin sichtbare gotische Pyramide den Berg krönt. Die Überlieferung der gotischen Kunst war erloschen oder hatte sich als eine ungefüge handwerkliche Übung nur an Dorfkirchen kümmerlich erhalten. Was tat Schinkel, um seine Gedanken nicht an der Unvollkommenheit des Handwerks scheitern zu lassen? Er ließ kurz entschlossen den Hauptteil der Pyramide aus Eisenguß herstellen, was zwar den Gesetzen der Gotik widersprach, aber mit Anlehnung an sie ein ungewohntes, neues, ganz Schinkelsches Kunstwerk ermöglichte. Auch der schöne gotische Erinnerungsarkophag in der Mitte des Marktplatzes in Gransee, wo die sterbliche Hülle

der Königin Luise geruht hatte, ist später aus gleicher Voraussetzung geschaffen worden. In ähnlicher Weise hat Schinkel auch dem Backstein neue künstlerische Seiten abgewonnen. Dieser einheimische Baustoff hatte nach dem Untergange der Gotik unter dem Einfluß der Holländer einen neuen und erweiterten Wirkungskreis in Brandenburg gewonnen; aber er war schließlich doch der Mörtelfassade erlegen. Dem scharfen Auge Schinkels war es nicht entgangen, daß dieser Baustoff noch immer eine selbständige künstlerische Aufgabe erfüllen konnte, ohne sich unter einer Mörtelschicht zu verstecken. Schon die Neue Wache, die er 1818 in dem Kastanienwäldchen erbaute, zeigt sich in den rückwärts gelegenen Teilen als Ergebnis dieser Bestrebungen. An diesem Bau kam zuerst der Schinkelsche Hellenismus zum Durchbruch, der von dem Knobelsdorffschen Opernhaus über das Langhanssche Brandenburger Thor immer reiner die klare Linien Schönheit des Griechentums widerspiegelte. Selbständiger tritt sie an dem klassisch schönen Bau der Bauakademie zu Tage. Hier war von vornherein in dem Baustoffe und in der Aufgabe ein Ziel gesteckt, das der Künstler nur durch das Hinauswachsen über das geschichtliche Griechentum erreichen konnte. Schöner und edler ist kein Ziegelbau in Deutschland entstanden als in diesem Bauwerke mit seiner architektonischen Zurückhaltung, seinen reinen Formen und seinen abgewogenen Verhältnissen. Freilich legte er auch dar, daß der Ziegel nicht das dem griechischen Geiste gerecht werdende Material war. Der glattschichtige Rhythmus der hellenischen Kunst kam nur durch einen in sich einheitlichen und flächigen Hausstein — allenfalls auch durch Mörtelputz — erreicht werden. Die Bauakademie ist daher zwar im griechischen Geiste erdacht, als Ergebnis jedoch ein Renaissancewerk mit starkem persönlichen Einschlage. Ihr Einfluß wurde sogar später geradezu für Berlin gefährlich, da sie die großstädtische Neigung förderte, alle Flächen aufzulösen und in dem Verblendziegel fast allein den einzigen nationalen Baustoff zu erkennen. Schinkel hat dann auch keinen weiteren Ziegelbau mehr in klassischen Formen geschaffen, mit Ausnahme der Wachthäuser am Neuen Thor und dem Militärgefängnis in der Lindenstraße, bei denen er sich jedoch stark von dem Griechentum entfernte.

Bei den kleinen Wachthäusern am Leipziger Platz wandte Schinkel eine Putzwand an; dagegen bevorzugte er an allen wichtigen Stellen des Museumsbaues den Hausstein. In seiner abgeklärten Ruhe und einfachen Würde zeigt das Museum eine Reife des hellenischen Geistes, den kein neueres Bauwerk im Norden wieder erreicht hat. Daß Schinkels Blick für moderne Bedürfnisse keineswegs getrübt war, beweisen die treffliche Anordnung und die klare, sachgemäße Ausführung im Innern, besonders die schöne Rotunde, die sich völlig der langgestreckten Fassade anschließt und wieder Mittelpunkt der nach zwei Seiten hin ausstrahlenden Nebenräume ist. Auch bei dem neuen Schauspielhause, das an die Stelle des älteren, von Langhans errichteten und 1817 durch Brand vernichteten Gebäudes trat, zeigte sich der Architekt in der sicheren Beherrschung antiker Bauformen und der Methode, sie neuzeitlichen Aufgaben anzupassen. Dieser gewaltige und trotz seiner Größe meisterhaft gegliederte Bau mit der eindrucksvollen Freitreppe und der prächtigen Säulenfassade ist in der heiteren Abgeklärtheit der Formen griechisch gedacht und doch eine völlig moderne Schöpfung. Wie selbstverständlich und sicher fügt er sich den Gontardschen Kirchen und der Größe des Platzes an, ohne jene zu beeinträchtigen oder auf eigene Haltung zu verzichten! Man muß ihn einmal von der

Rückseite betrachten, bei der die senkrechten und wagerechten Linien sich gegenseitig in der Schwebe halten, um den genialen Blick Schinkels für das Straßenbild zu bewundern, das durch den Gegensatz der Gontardschen Türme zu den Schaufseiten der älteren friderizianischen Häuser gegeben war.¹⁾

Im Widerspruch zu seinen gotischen Neigungen und der hellenischen Kunst befand sich Schinkel bei der Erbauung der Werderschen Kirche. Die Schlichtheit der Formen nähert sich dem Hellenismus; die Gesamtanlage entspricht einer reifen Gotik; das Innere ist eine echt Schinkelsche Schöpfung. Zu einer uneingeschränkten künstlerischen Wirkung kommt sie trotzdem nicht, da ein Kompromiß zwischen zwei so weit auseinander stehenden Kunstanschauungen nicht möglich war. Nur an den Einzelheiten erkennt man den Geist eines Künstlers, der jede Linie und jede Form reiflich überdachte, bevor er sie ausführen ließ. Sehr zustatten kommen diesem Bau allerdings die eingebaute Lage und die blaßrote Farbe der Ziegel. Ein anderer gotischer Bau, der aber nicht zur Ausführung gelangte, ist der bereits erwähnte, als Denkmal der Befreiungskriege geplante Dom auf dem Leipziger Platz. So genial sich der Entwurf auch auf dem Papiere ausnimmt, so müssen wir es doch als ein Glück betrachten, daß er nicht zur Tat geworden ist. Der Romantiker Schinkel, der, noch voll von den Eindrücken der großen vaterländischen Ereignisse, eine Wiederbelebung der Gotik ins Auge faßte, wäre an dem inneren Widerspruch zwischen der vertikalen Gotik und dem horizontalen Hellenismus gescheitert. Die Gründe dieses Mißlingens verrät uns Schinkel selbst in seinen Denkwürdigkeiten, in denen er das Denkmal philosophisch zu begründen sucht. Ein solcher Versuch läßt sich allenfalls bei den Mystikern des Mittelalters mit ihrer folgerichtigen religiösen Anschauung denken, nicht aber bei der reifen musikalischen Natur eines Schinkel. Zu welchem Ergebnisse er gelangt wäre, offenbaren seine Entwürfe für den von Friedrich Wilhelm IV. geplanten Dom im Lustgarten, dessen basilikalischer Charakter unversehens wieder in eine Senkrechte umzuschlagen bereit ist.

Dagegen zeigt sich der Künstler bei allen geplanten und ausgeführten Bauten als ein Meister des Städtebaues. Je einfacher der Bau, um so weniger fallen dabei etwaige Widersprüche im einzelnen auf. Die schlichten, anspruchslosen Basiliken von St. Paul, St. Elisabeth und Nazareth, die als Vorläufer der späteren Romantik zu beachten sind, haben mit der Prospektwirkung einer früheren Zeit völlig gebrochen und die Vormacht guter Verhältnisse innerhalb einer Straße als einen neuen Gesichtspunkt proklamiert. Das Feilnersche Wohnhaus, der Backsteinbau des Militär-Arresthauses, das Verwaltungsgebäude des Packhofes, die Artillerie- und Ingenieurschule, die Sternwarte, einzelne Umbauten, wie des Prinz Karlschen Palastes, vor allem aber der des Prinzen Albrecht mit seiner malerischen Straßenkolonnade lassen erkennen, daß hier ein Künstler tätig war, der jedes Glied seinem Zwecke entsprechend gestalten konnte, der aber auch das ganze Bauwerk aus seiner Umgebung heraus erschuf.

Die Vielseitigkeit eines solchen Mannes fand ihre Grenzen nicht in dem engen Kreise seines Bauberufes. Der Maler Schinkel, dessen umfassende Tätigkeit die erhaltenen Skizzen und Entwürfe des Schinkel-Museums bezeugen, hatte mit den Fresken, die für die Vorhalle des Museums geplant und von anderen später ausgeführt wurden,

¹⁾ Der ursprüngliche Mörtelverputz ist später von einer Sandsteinverkleidung ersetzt worden.
Brandenburgische Landeskunde. Bd. IV.

eine andere Seite des Berliner Kunstlebens angeschlagen, freilich nicht mit genügender Berücksichtigung des Klimas. Mit derselben Umsicht nahm er sich des Handwerks an. Das Heranbilden, Sammeln und gemeinsame Entfalten aller Kräfte schwebte ihm vor, wenn er durch eine große nationale Aufgabe, wie sie der Dom auf dem Leipziger Platz sein sollte, erzieherisch auf das Handwerk wirken wollte. In diesem Einzelfalle war ihm dies allerdings möglich; doch fand er genügend Gelegenheit, dieses Interesse in anderer Weise zu betätigen. Unter anderem durch 26 Hefte einer Sammlung architektonischer Entwürfe, die er von 1820—1837 herausgab, denen sich die „Grundlagen der praktischen Baukunst“ und die „Möbelentwürfe“ anreiheten. Sehr große Anregung ist durch diese Vorbildersammlung in die breiten Handwerkskreise getragen worden. Gewiß hat eine solche literarische Befruchtung auch viel zu der Hebung und Vereinheitlichung des Geschmacks beigetragen, aber auch die wirkliche künstlerische Empfindung weiter Volkskreise unterdrückt. Doch gehört dies einer späteren Zeit an.



Abb. 130. Charlottenhof. Von Schinkel.
Aus „Stille Winkel der Mark Brandenburg“. Vita-Verlag. Berlin.

Jedenfalls hat eine solche tiefe und tätige Künstlernatur einen dauernden Einfluß auf ihre Zeit ausgeübt und auch außerhalb Berlins Wurzeln geschlagen. In Potsdam erstand die harmonienreiche Nikolaikirche als ein hochgekuppelter Zentralbau,¹⁾ dessen weiche Linien sich beherrschend und zusammenfassend über das schöne friderizianische Platzbild erheben. Bei dem Landhause Charlottenhof, unweit Potsdam (Abb. 130), hatte Schinkel (mit der tätigen Unterstützung von Persius) den erfolgreichen Versuch gemacht, die heiteren

Formen Griechenlands mit dem märkischen Landschaftsbilde gärtnerisch zusammenzustimmen. Er lehnte sich zwar an die anspruchsvollen Formen eines dorischen Tempels an, aber er brach die feierlichen Afforde durch den Anbau zweier Längsflügel, die den Eindruck des Tempels zu einer Vorhalle herabschwächten. Immerhin kam der Künstler hier schon dem romantischen Zuge der Zeit entgegen, dem das im normannischen Stil erbaute, jedoch nicht gerade glücklich erfundene Schloß Babelsberg entstammt, während seine Entwürfe für kleinere Schlösser — darunter das Humboldtschloß in Tegel — und für Dorfkirchen wieder den feinen Landschaftskünstler erkennen lassen. Der Versuch freilich, den Turm der Dorfkirche in Neu-Hardenberg in einen elliptischen Oberbau ausklingen zu lassen, mußte in künstlerischer Hinsicht scheitern, weil diese runde Linie in einem zu schroffen Gegensatz zu den geraden und scharfen Ecken des christlichen Gotteshauses stand. Interessant ist die Kirche noch durch Schinkels Bestreben, die klassische

¹⁾ Sie ist 1830 erbaut; die von Schinkel vorgesehene Kuppel wurde indessen erst von Persius 1843 begonnen und sechs Jahre später von Stüler zu Ende geführt.

Basilikenform mit der Aufgabe der protestantischen in Einklang zu bringen, die er bereits an städtischen Kirchen angewandt hatte. Allerdings konnte nur ein Schinkel ein solches Werk wagen; andere sind damit gescheitert und haben nur bewiesen, daß eine Verbindung von Basilika und Dorfkirche mit einer völligen Ernüchterung des Raumes endet.

Man darf nicht vergessen, daß die Kunst auf allen Gebieten von bestimmten ästhetischen Voraussetzungen ausging, die durch einen Schinkel zu lebenswarmer Tat wurden, die aber in der Hand Minderbegabter zu einer frostigen und kalten Verstandeskunst erstarrten. Fast wie selbstverständlich fügten sich das Schinkelsche Museum, der Ausbau des in der Anlage verunglückten Boumannschen Domes und die prächtige Schloßbrücke mit ihren Bildwerken mit den älteren Bauten eines Schlüter, de Bodt, Nehrning, Knobelsdorff u. a. zu einer gewaltigen städtebaulichen Symphonie zusammen, bei der jede Stimme an ihrem Platze war. Mit der gleichen Selbstverständlichkeit aber endete die Kunst der Minderbegabten nach den ersten mißlungenen Versuchen, den antiken Geist in ihren Werkschöpfungen zum Ausdruck zu bringen, bei der nackten Bedürfnisform. Die elegische, traumhafte Stimmung der Kunst unter Friedrich Wilhelm II. war fast völlig verklungen, aber man war ihr mit Zirkel und Lineal zuleibe gerückt und hatte von ihrer vollen Plastik nur die steife Linie gerettet. So kam noch unter Schinkels Augen eine nüchterne Bedürfniskunst auf, die — von einem neuorganisierten Bürgertum getragen — keine andere Überlieferung hinter sich hatte als jene handwerksmäßigen schlichten Grundsätze, die sich nach dem Ausgang des Rokoko vorzugsweise als Opposition gegen die höfische Kunst herausgebildet hatten. Und das war auch gut. Denn die Kunst gewann dadurch wieder Naivetät und Einfachheit zurück, die sie unter dem Einfluß einer einseitigen Dekorationskunst verloren hatte. Ja, mehr als das! Sie fand auch den Anschluß an die beste Zeit der häuerlichen Kunst, die innerhalb einer sorgfältig und sicher vorbereiteten Hauskunst sich von ähnlichen Zweckgedanken leiten ließ. Wenn wir heute diese Wiedermeierkunst, die eine voreilig urteilende Stadtkunst später recht einseitig und von oben herab betrachtete, wieder mehr schätzen, dann bezeugen wir nur die Rückkehr zu jenen vernünftigen Grundsätzen.

Vorbereitet und geleitet war diese Entwicklung vor allem von der Plastik, die seit der Zeit des Großen Kurfürsten in Brandenburg immer breiteren Boden gewonnen hatte. Sie war später etwas zurückgetreten, aber nie ganz vernachlässigt worden. Als sie Anfang des 18. Jahrhunderts in Berlin zu einer neuen Entwicklung einsetzte, waren mit der gänzlich ausgestorbenen Holzplastik zugleich die letzten Erinnerungen an die mittelalterliche bzw. gotische Kunst abgestreift. Mit der Steinplastik zog schon unter Schlüter ein anderer weltlicher Geist, mit der stärkeren Ausbreitung der Porträtkunst ein strafferer Realismus herauf. Der Märker Gottfried Schadow (1764—1850) ist ihr größter Vertreter. Das Denkmal des Grafen von der Mark in der Berliner Dorotheenkirche weist sowohl in dem klaren Aufbau als auch in der warmen Lebensfülle des anmutigen Körpers auf einen selbständigen, suchenden Künstler. Die leise Sentimentalität wird fast völlig in den Schatten gestellt durch die Natürlichkeit der Auffassung. Festeren Boden fand diese Richtung mit der Darstellung von Porträtstatuen, bei denen Schadow eine scharfe Beobachtung des Lebens mit einem großen Zug in der Auffassung vereinte. Dabei verließ er nie den Boden nüchterner Tatsächlichkeit, der besonders in dem Berlin Nicolais zu

Hause war. Th. Fontane hat Schadow den preussischen Bildhauer genannt, weil er mit seiner realistischen Kunst an die großen Ereignisse seiner Zeit anknüpfte; man kann ihn besser noch als den Berliner Bildhauer bezeichnen, der als erster Künstler aus der eigenartigen Umwelt der preussischen Hauptstadt emportauchte und die geistigen Regungen der Bevölkerung: scharfe Beobachtung, praktischen Blick und kluges Erfassen des Wesentlichen in seiner Kunst vereinte. Dazu kam als Erbteil seiner dörflichen Vorfahren ein tiefes Innenleben, das seinen nüchternen Realismus von der Überschreitung künstlerischer



Abb. 131. Zieten. Von Schadow.
Aus Bormann, „Bau- und
Kunstdenkmäler von Berlin“.

Grenzen zurückhielt, ihm freilich auch nur eine verhältnismäßig geringe Entwicklung gestattete. Es liegt kein großer Abstand zwischen seinem Jugendwerke, dem Denkmal des Grafen von der Mark, den architektonisch empfundenen Metopen des Brandenburger Torres und der in Kupfer getriebenen Viktoria auf demselben Bauwerk, den Reliefs an der Alten (jetzt an der Neuen) Münze, an seinem Wohnhause in der Schadowstraße, den Standbildern Zietens und des Alten Dessauers auf dem Wilhelmsplatz, die deutlich die elementare Großzügigkeit des Künstlers hervortreten lassen — im Gegensatz zu den anderen friderizianischen Helden dieses Platzes (Abb. 131).

Auch Schlüter war, wie wir gesehen haben, in seinen besten Schöpfungen der Vertreter einer Berliner Schule, aber sie stand mit ihren Wurzeln in dem geistigen Boden des Barocks und endete mit dem Fortgange des Meisters. Dagegen bildete Schadows künstlerisches Berlinertum nicht den Gipfel einer örtlichen Entwicklung, sondern stand am Anfange eines besonderen Kunstgeistes, der über ein halbes Jahrhundert hinaus befruchtend gewirkt hat, der sich nicht auf eine tendenziöse Abkehr von dem Manierismus des 18. Jahrhunderts beschränkte, sondern mit seinem Realismus auch andere Kunstgebiete, besonders die Malerei, durchsäuerte. Nur dadurch war schließlich die hellenische Kunst Schinkels bodenständig in der Mark geworden, nur auf diesem Boden war es möglich, daß die Kunst des Realidealisten Schadow ohne Einbuße sich neben einem anderen Künstler behaupten konnte, der in gewissem Sinne der Schadowschen Kunst entgegenwirkte.

Dieser Mann war der Westfale Christian Friedrich Rauch (1777—1857), der nur wenig jünger als Schadow war und doch gewissermaßen der Erbe und zweite Träger der Berliner Schule geworden ist. Während der erstere sich von seinem sicheren zeichnerischen Gefühl leiten ließ — es war ein starker Bruchteil Chodowieckischen Geistes in ihm! — war Rauch vor allem Plastiker, dessen Entwürfe schon im Entstehen bild-

nerisch gedacht waren. Dieses klare, bildnerische Erfassen sicherte seinen Einzelbildnissen und Statuen eine Wirkung, die von seinen Zeitgenossen wohl überschätzt wurde, ihn aber zu einem der besten Künstler des 19. Jahrhunderts gemacht haben. Der Mangel des Schadowschen Gedankenreichtums wird aufgehoben durch die ruhige Abgeklärtheit seines bildnerischen Gefühls, das nur da versagte, wo er mit den beschränkten Mitteln des Plastikers Geschichte darzustellen versuchte, wie bei dem Denkmale Friedrichs des Großen. Dem wachsenden Einflusse Rauchs kam es außerordentlich zustatten, daß seine beste Zeit zusammenfiel mit den geistigen und politischen Strömungen, die in der Wiedergeburt des Vaterlandes ein Erwachen hellenischen Geistes sehen wollten und in dem Freiheitskampfe der Griechen ihre eigenen Wünsche von 1813 wieder lebendig werden sahen. Will man beide Künstler unmittelbar vergleichen, dann kann man in Schadows Werk die engere preussische Aderlieferung erkennen, in Rauch aber schon den Vertreter einer größeren deutschen Kultur sehen.

Von der großen Lebensarbeit Rauchs, von dem die Kunstgeschichte etwa 400 Werke aufzählt, gehört nur ein verhältnismäßig kleiner Teil nach Berlin, obwohl er hier seit 1811 fast ununterbrochen wirkte und seinen Ruhm begründete. Schon mit seinem ersten größeren Werke, dem Grabmal der Königin Luise, erwarb er sich die Sympathie eines ganzen Volkes. Und nicht mit Unrecht; denn dieses, in jeder Linie unübertrefflich schöne Bildwerk, dem mit vielleicht nicht ganz so großen Erfolge später der Sarkophag des Königs folgte, zeigt die ruhige Sicherheit des Bildners, der hier die Königin, Frau und Mutter, mit der seelischen Verklärung einer Abgeschiedenen überzeugungsvoll darzustellen wußte. In dieser seelischen Belebung steht er über dem Dänen Thorwaldsen, mit dem ihm die gemeinsame römische Studienzeit verband, überragt er auch den anderen Studiengenossen von Rom, Canova, dessen schmeichelnde Unwahrheit gerade damals eine für uns heute kaum verständliche Begeisterung erweckte. Noch eine zweite Darstellung der verbliebenen Königin im Antikentempel zu Potsdam zeigt diese Vorzüge Rauchscher Kunst, bei der indessen eine etwas weichliche Stimmung nicht zu verkennen ist. Man wird nicht sagen können, daß Rauch besonders für weibliche Darstellungen begabt war; seinen Bildnissen ist im Gegenteil, mit Ausnahme der eben genannten Luisenbildnisse, eine herbe Kraft eigen, die auch den vielen Männerbildnissen ein starkes und individuelles Leben gibt, ohne jedoch die geistige Stimmung zu unterdrücken. Eine dankbare Aufgabe war für ihn die Darstellung der Führer im Befreiungskriege, der Bülow, Scharnhorst und Blücher, von denen besonders Scharnhorst sich durch eine starke geistige Lebendigkeit auszeichnet.

Es bedarf keiner Frage, daß die Volkstimmung in der ersten Hälfte des Jahrhunderts dem Bildhauer Rauch günstiger war als dem männlicheren Schadow, dessen Darstellungsgebiet an und für sich beschränkter war. Keiner hat das bereitwilliger und unter bedingungsloser Anerkennung der künstlerischen Verdienste zugegeben als jener selbst, dem die heitere Ruhe Rauchs fehlte, der aber doch die stärkere Künstlernatur war und geblieben ist. Dieser Zeitrichtung fielen auch die vielen Entwürfe Schadows für ein Denkmal Friedrichs des Großen zum Opfer zugunsten des großen Rauchschen Monumentalwerkes. Der Gedanke, dem großen Preußenkönige ein Denkmal zu setzen, hatte seit Jahrzehnten die Gemüter beschäftigt. Daß er nicht zur Ausführung gekommen war,

lag nur zum Teil an der politischen Unruhe der Zeit; mehr als diese war die Vorstellung hemmend, daß nur ein gewaltiges, der überragenden Bedeutung des Königs gerecht werdendes Denkmal auch zugleich die im Volksbewußtsein nie vergessene Machtstellung des Preußentums verkörpern könne. Nicht weniger als acht Entwürfe sind allein aus Schadows Hand hervorgegangen, ohne den Entschluß zur Ausführung herbeizuführen. Als man sich endlich dazu aufraffte, stand neben dem alternden Schadow unser Rauch auf der Höhe seines Könnens. Ihm fiel auch der Auftrag zu, nachdem er bereits in dem Monumentaldenkmal des Königs Max Joseph I. in München ein Denkmal geschaffen hatte, das im Sinne der Zeit der geschichtlichen Bedeutung des Fürsten gerecht wurde. Noch unter den Augen Friedrich Wilhelms III. wurde 1840 der Grundstein des Denkmals gelegt, das Rauch ein volles Jahrzehnt beschäftigen sollte.

Rauchs Denkmal ist unfraglich ebenso volkstümlich geworden wie Schlüters Kurfürstendenkmal; aber die Ursachen liegen weniger in ihm selbst, als in der örtlichen Lage, die es oft in den Mittelpunkt patriotischer Bewegungen stellte. In künstlerischer Hinsicht besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden. Schlüters Denkmal wirkt allein durch die imponierende Wucht des reitenden Fürsten; bei dem Rauchschen Monument erscheint der König als die Spitze einer ganzen Reihe von Nebendenkmälern, die ihn zwar wirkungsvoll und demonstrativ emporheben, die ihn aber auch nur als Teilercheinung eines Ganzen zur Geltung kommen lassen. An die einheitliche und kraftgewaltige Wirkung des Großen Kurfürsten reicht die Rauchsche Darstellung nicht heran, trotzdem sie in ihrer ruhigen Würde einen starken Eindruck macht. Die rein äußerliche Häufung von Persönlichkeiten ist zu stark, um einen einheitlichen Eindruck zu hinterlassen. Der Gedanke, mit dem Könige zugleich auch seine Zeit zur Darstellung zu bringen, ist an und für sich gefährlich, hier aber besonders störend, weil der vornehmen, zurückhaltenden Künstlernatur Rauchs die dramatische Kraft fehlte, um sie in eine moderne Gigantomachie ausklingen zu lassen. Sein Feld war die Einzelstatue und noch mehr die Schilderung weiblicher Schönheit und Kraft. Davon zeugen seine vielen Siegesgöttinnen und Bildnisse. Auch in den Statuen Norks und Gneisenaus tritt der Mangel entschlossener Initiative zugunsten schöner, bildnerischer Weichheit stark hervor. Sie waren seine letzten größeren Werke. Zwei Jahre nach ihrer Vollendung schloß er die Augen.

Rauchs künstlerische Bedeutung liegt darin, daß er als ein durchaus selbständiger Künstler eigene Wege ging, unbekümmert um das Schaffen vor und neben sich. Seine ruhige, gleichmäßige, allem Gewaltsamen, aber auch oft allem stürmischen Leben abholde Natur mußte ihn zur klassischen Kunst führen, der er, wo es anging, auch im Zeitkostüm nahekam; er war dabei Realist genug, um auch seelische Bewegungen durchklingen zu lassen. Daher sind seine Bildnisse, deren nicht wenige die Angehörigen des Königshauses darstellen, vortreffliche Werke; in ihnen offenbart sich der Künstler überzeugender und wahrer als seelenvoller Schilderer, als selbst Schadow. Sie lassen uns den Pulsschlag der Zeit besser erkennen als die Schilderungen des nüchternen, kritisch-kühlen Franz Krüger, der als malender Porträtist einen sehr großen Wirkungskreis in Berlin gefunden hatte. Wenn man die natürlichen Beziehungen im Auge behält, mit denen eine Zeit mit ihren bedeutendsten Persönlichkeiten verbunden ist, dann war Rauch auch der geborene Schilderer seiner Zeitgenossen; aber ihm lag das heldenhafte fern (Abb. 132).

Daher begann sein Aufstieg erst nach den Befreiungskriegen, während Schadows künstlerische Tätigkeit zum großen Teile in ihnen wurzelte. Mit Berlin ist Rauch aber unlöslich verknüpft; seine Stellung zu dem Kunstleben der Hauptstadt wird dadurch noch gefestigter, daß er eine große Anzahl von bedeutenden Schülern herangebildet hat, die den Einfluß der Berliner Schule weitertrugen. Viele von ihnen haben bereits unter seinen Augen große Erfolge gehabt; zumeist liegt jedoch der Schwerpunkt ihres Wirkens in einer späteren Zeit, mit der sie zu betrachten sind.

Im Verhältnis zu den großen architektonischen und bildnerischen Leistungen in Berlin — die Provinz tritt mit Ausnahme von Potsdam jetzt völlig zurück — hat die Malerei nur eine bescheidene Stellung erlangt. Das war schon immer ihr Schicksal gewesen; im Anfange des 19. Jahrhunderts stand es noch besonders schlecht mit ihr, weil die klare Einfachheit der Antike die Entfaltung der drei dimensional-kunstlichen außerordentlich begünstigte. Von Schinkel selbst sind Versuche ausgegangen, durch Entwürfe für die Ausmalung der Säulenhalle im Alten Museum eine Monumentalmalerei in Berlin heranzubilden, die aber, ebenso an der Leidenschaftslosigkeit seiner Natur scheiterten, wie sie an dem nordischen Klima einen schwer zu überwindenden Gegner fanden. Die Monumentalmalerei schließt zudem eine Öffentlichkeit, ein Straßenleben ein, für das in Brandenburg sowohl klimatische wie volkpsychologische Voraussetzungen fehlten. Zwar hatten die Veit, Overbeck, Carstens und Cornelius eine neue Monumentalkunst auf christlicher Grundlage geschaffen, die trotz ihrer Farblosigkeit und trotz der Kühle ihrer festen Einienprinzipien eine leidenschaftliche Gedankenwelt umschloß; nach Brandenburg kam nichts davon, hätte auch kaum einen Einfluß ausgeübt, weil hier noch die aus dem Ende des 18. Jahrhunderts stammende, aus hellenischer Quelle gekommene Allegorie nicht nur weiterherrschte, sondern durch Schinkels Tätigkeit gestärkt war.



Abb. 132. Standbild Blüchers.
Von Chr. Rauch.

Aber auch die Ölmalerei konnte sich nicht besonders entwickeln. Der einzige Maler, der auch zugleich dem märkischen Boden entstammte, der Landschaftsmaler Karl Blechen (1889—1840)¹⁾ führte zeit seines Lebens ein verhältnismäßig stilles Dasein, dessen künstlerische Bedeutung den Zeitgenossen erst mit seinem frühen Tode offenbar wurde. Andere Maler, die aus der unter Schadows Leitung stehenden Kunstakademie hervorgingen, haben erst später Einfluß gewonnen, mit Ausnahme des schon erwähnten fleißigen Franz Krüger (1797—1857), der jahrzehntelang das Berliner Kunstleben beherrschte. Seine scharfe, aber trockene Charakteristik erlahmte nicht vor den umfangreichsten Darstellungen zeitgenössischer Ereignisse. Im Grunde genommen war er künstlerisch recht unbedeutend; aber er entfaltete auf dem Parkett des Berliner Lebens eine außerordentlich fruchtbare Tätigkeit, die freilich mit seinem Tode verschwand, ohne

¹⁾ E. v. Donop, Der Landschaftsmaler Karl Blechen. Mit 16 Kunstbeilagen.

nennenswerten Eindruck zu hinterlassen. Trotzdem muß die Kunstgeschichte ihm Beachtung schenken, weil er der typische Vertreter des damaligen Berlinertums in der Kunst war. Trocken, scharf beobachtend, selbstgefällig und genügsam, mit einem starken Selbstbewußtsein, war er gewissermaßen der Nicolai unter den Künstlern.

Friedrich Wilhelm III. hat nicht in der tätigen Weise wie seine Vorgänger in die Entwicklung der Kunst eingegriffen; aber er stand ihr mit warmer Anteilnahme nahe. Seine ruhige und schlichte Natur fand ihr Genüge an der klaren Einfachheit der Antike; seiner persönlichen Neigung entsprach es auch, nicht ohne zwingenden Grund den engen Kreis seiner Künstler zu erweitern. Von einer frischen, vorwärtsdrängenden Entwicklung ist in der Kunst nichts zu spüren; dafür aber begann sie unter der Regierung dieses Fürsten in weitere Kreise zu dringen und volkstümlich zu werden. Eine Hofkunst, wie noch zu Zeiten des großen Königs, war unmöglich, weil der Staat durch größere Aufgaben und durch die Einrichtung und Unterhaltung von Kunst- und Gewerbeschulen die Kunstpflege auf einen breiten Grund gestellt hatte. Sehr stark waren zudem die künstlerischen Bestrebungen durchsetzt mit Anschauungen bürgerlichen Geistes, der indessen wenig Neigung verspürte, den Prozeß langsamer Klärung der Kunstgedanken irgendwie zu beschleunigen. Der Bürger war ja nicht mehr — seit Generationen nicht mehr — der selbstbewußte und kraftvolle Gestalter politischer und künstlerischer Kleinstaaten, sondern ein mehr oder minder zufriedener Staatsbürger geworden, der seinen Anteil an dem Geschehe des Staatsganzen nach der Höhe seines Steueranteils bekundete. Mit Gelassenheit nahm er an der städtischen Kultur teil; aber es fehlte ihm das Verständnis für die nationale Bedeutung einer auch von ihm zu fördernden Kunstpflege. Er konnte und wollte nicht durch eine Pflege städtischer Kunst, geschweige denn einer persönlichen Hingabe, die ruhige Entwicklung stören, in der ihm die großen Staatsbauten, die zeitweiligen Kunstausstellungen und allenfalls die damals einsetzenden Kunstverlosungen oder die käufliche Erwerbung eines Stahlstichs künstlerisch befriedigten. Wo aber das Handwerk mißsprach, begnügte es sich, die ihm vom Staate zugewiesenen Anregungen klaren Blickes zu verarbeiten, d. h. in den meisten Fällen zu vereinfachen. So sehen wir das merkwürdige Wechselspiel, daß von der höchsten Stelle eine Kunst gepflegt wurde, die trotz aller Schlichtheit eine starke Feierlichkeit zur Schau trug, und daß das Volk diese Kunst bereitwilligst aufnahm, um sie in sehr vereinfachter, fast nüchterner Gestalt zu behalten. Biedermeierei! Und doch ruht in diesem, ursprünglich von oben herab gegebenen Wort eine Anerkennung; denn sie war keine schlechte Kunst, nur keine nationale, wenig impulsiv und gar nicht entwicklungsbedürftig, eine Kunst für den Tag und ohne den Schwung eines tieferen Gehalts. Das empfanden zwar einzelne, wie u. a. auch Schadow und Schinkel, aber sie waren sich nicht klar darüber, daß dieser Kunst eine Ueberlieferung mangelte, ein Anschluß an das Heimatliche, daß sie nur das zeitlich enge Erzeugnis eines unfertigen Bürgerstandes war, geschieden noch von der staatlichen Kunstpflege, die einem einseitigen Hellenismus zusteuerte und lange Zeit die Befriedigung künstlerischer Wünsche für einen nur kleinen Kreis erreichte, um schließlich doch an der inneren Kälte, an der Leblosigkeit eines erstarrten Ideals zu verkümmern. In dieser Lage war die geistige Spannung bereits recht hoch gestiegen, als sich auf einer ganz anderen Seite eine Wandlung ankündigte, die das fehlende nationale Feuer von der vater-

ländischen Empfindung aus zu erlangen suchte. Das war die Zeit der Romantik, der wir uns jetzt zuzuwenden haben.

Die Romantik Friedrich Wilhelms IV.

Schinkel hatte nicht nur in Berlin bahnbrechend gewirkt. Weit über Preußen hinaus gingen die Anregungen dieses Meisters, der sich nicht begnügte, eine tote Formwelt zu einem vorübergehenden kurzen Scheinleben zu erwecken, sondern der den hellenischen Geist dem deutschen Empfinden erst verständlich machte. Auf diesem Wege wurde das Griechentum wieder lebendig, wurde modern für eine Zeit, die ihm freilich mehr gefühlvoll als mit klarem Erkennen seines Wesens nahezu kommen suchte. Es war daher auch innig verknüpft mit dem Wirken Schinkels. Wo er dem Hellenismus voranschritt, in der Baukunst, in der Malerei und in dem Kleingewerbe, da überragte die rhythmische Klarheit seiner künstlerischen Empfindung das manchmal Unzeitgemäße und Landschaftsfremde. Infolge dieser persönlichen Seite des Brandenburger Hellenismus war er ein Höhepunkt in der Kunst, über den sie nicht hinaus konnte, ohne das klassische Ideal zu zerstören.

Den hellenistischen Studien war die Beschäftigung mit dem deutschen Altertum gefolgt. Altdeutsche Dichtungen wurden in großen Auflagen herausgegeben. Des Knaben Wunderhorn, Grimms Hausmärchen und andere Sammlungen stellten die Verbindung des lebenden Volksgeistes mit jenen vergessenen Sprachdenkmälern wieder her. Am Rhein und später in München wurden die Brüder Boisseree der deutschen Kunst kräftige Herolde; in Düsseldorf entstand eine Malerschule, deren romantischer Grundton mit der nie vergessenen Poesie des Rheines in Verbindung blieb; der Kölner Dom, das Ritterschloß in Marienburg, die Wartburg mit ihren gehaltvollen Legenden rückten in den Kreis öffentlicher Erörterung. Allmählich blühte hinter den lichten Griechentempeln eine wundersame Blume auf, deren Farben zum Teil in dunklem Mystizismus, zum Teil aber auch in der hellen Begeisterung für die deutsche Vergangenheit prangten. Auch in der Stadt des Philosophen auf dem Throne, mitten in der nüchternen Denkart der kleinen und großen Nicolai, hatte sie unbemerkt Boden gefaßt, bevor man überhaupt an eine geistige Frontveränderung dachte. Immer strahlender wuchs auch im Bürgerthume die Romantik auf, die literarisch von Ludwig Tieck, von Adelbert von Chamisso, Achim von Arnim, Clemens Brentano, de la Motte-Fouqué, Heinrich von Kleist und vor allem von dem phantastischen E. T. A. Hoffmann gepflegt wurde. Auch die bildende Kunst konnte sich dieser Bewegung nicht entziehen und schwenkte seit den vierziger Jahren mit vollen Fahnen in das Lager der Romantik ein. Bereits der ruhige Blechen war ihr in seinen Landschaften nähergetreten. Der Berliner Porträtmaler Eduard Magnus (1799—1872), dessen idealisierte Bildnisse bei der malenden Berichterstattung Krügers wie eine Offenbarung wirkten, der fleißige Zeichner Wilhelm Hensel aus Trebbin (1794—1861) umwoben trotz aller scharfen Charakteristik ihre Werke mit dem Zauber tiefer Empfindung und traumhafter Poesie, die selbst die realistischen Darstellungen aus dem Volks- und Zeitleben des in Brandenburg a. d. H. geborenen Theodor Hofe-

mann¹⁾ (1807—1875) dichterisch verklärten. Und der Berliner August Wilhelm Schirmer (1802—1866) stellte als erster die Farbe als Trägerin landschaftlicher Stimmung in seine künstlerischen Mittel ein. Der Breslauer August von Klöber (1793—1864) eroberte mit seinen idealen und mythologischen Malereien der dekorativen Kunst wieder neuen Boden in der Mark,²⁾ und der Sohn Gottfried Schadows, Wilhelm von Schadow (1789—1862), versuchte die Kunst der Nazarener aus Rom nach Berlin zu übertragen, wo er als Lehrer an der Kunstakademie einen großen Kreis von Schülern um sich sammelte. Wenn er auch 1826 seine Tätigkeit von Berlin nach Düsseldorf verlegte, so hatte seine — nur sieben Jahre umfassende — Tätigkeit in der Hauptstadt insofern einen bestimmenden Einfluß, als die unbewußt vielleicht und einzeln wirkenden Romantiker ihre Stellung zu dem Hellenismus klären und behaupten konnten. Es bedurfte nur einer Anregung von oben, um diese Kunst, für die das Märkertum erst erobert werden mußte, programmatisch in den Kreis der Kulturbewegung einzustellen. Diese Anregung kam von dem Könige Friedrich Wilhelm IV., dessen künstlerisch hochgehenden Pläne freilich nur teilweise in Erfüllung gehen sollten. Eine seiner ersten Handlungen war, daß er den berühmten Peter von Cornelius (1783 bis 1867) an die Spitze der Akademie berief, zugleich mit dem Auftrage, für den Kreuzgang des geplanten Domes jene Fresken zu entwerfen, die zu den inhaltreichsten und tiefsten Werken der Kunstgeschichte zu rechnen sind. Sind sie auch nicht zur Ausführung gekommen, so bilden sie doch einen Schatz der Nationalgalerie, die unter dem Könige als eine Sammlung deutscher Kunst begründet worden war. In dem großen Treppenhause des Neuen Museums hat dagegen die Vorliebe des Herrschers für große Monumentalmalerei ein bleibendes Denkmal in den sechs großen Wandgemälden hinterlassen, die von dem Münchener Maler Wilhelm von Kaulbach (1805—1874) geschaffen worden sind. Auch sie sollten, wie das Denkmal des Großen Königs, eine Art von Geschichtsphilosophie sein, haben jene aber in den gewaltigen Zügen auf die Einzelmomente zusammengedrängt und damit künstlerische Großtaten erzeugt. Da der Künstler indessen nur während der Vollendung der Bilder in Berlin weilte und da durch diesen Gemäldezyklus keine Beeinflussung auf die Berliner Kunst erfolgte, so gehört er nur mittelbar in den Kreis unserer Betrachtung.

Friedrich Wilhelm IV. war eine künstlerisch hochbegabte Natur. Er unterstützte nicht nur die Künstler, wie u. a. den in Berlin lebenden Danziger Aquarellisten Eduard Hildebrandt (1818—1868), sondern gab persönlich viele Anregungen, entwarf und verbesserte vielfach die Pläne seiner Künstler. Mit Begeisterung nahm er die Schinkelschen Pläne für die Ausgestaltung Berlins auf. Leider wurde dem Wirken des Meisters bald ein Ziel gesetzt; aber mit dem Erwerbe der Bauentwürfe des todfranken Architekten kündete der König zugleich seinen Entschluß an, das Schinkelsche Kunstvermächtnis nicht in den Mappen begraben sein zu lassen. Jetzt erhielt auch die von Schinkel erbaute Schloßbrücke ihren bildnerischen Schmuck, der die kriegerischen Tugenden darstellt und von den Bildhauern Emil Wolff (Miké lehrt, den Knaben Heldengeschichte), Schiavel-

¹⁾ Weinig, Theodor Hofemann. Schriften des Ver. f. d. Gesch. Berlins. Heft 34. Berlin 1897.

²⁾ Wand- und Deckengemälde in der Schloßkapelle und der Börse zu Berlin, im Marmorpalais zu Potsdam.

bein (Pallas unterrichtet den Jüngling im Speerwurfe), Möller (Pallas waffnet den Krieger zum ersten Kampfe), Drake (Nike krönt den Sieger), Wichmann (Nike richtet den verwundeten Krieger auf), Albert Wolff (Pallas ruft den Krieger zu neuem Kampfe auf), Bläser (Pallas unterstützt den Kämpfer) und Wredow (Iris trägt den Gefallenen zum Olymp empor) herrühren. In der Vorhalle des Museums und in dem Treppenhause wurden die großen Wandgemälde ausgeführt. Nicht recht vorwärts wollte der im Lustgarten geplante Dom kommen. Zwar erhoben sich die wichtigen Fundamente, die die gewaltige Schinkelsche Basilika tragen sollten; doch wurde der Bau bald aus äußeren Gründen wieder eingestellt. Jahrzehntelang haben sie als eine seltsame moderne Ruine gelegen; bis sie bei dem Bau des Raschdorffschen Gotteshauses 1889 fortgeräumt wurden.

Die Romantik kam — teils mit, teils gegen Schinkels Hellenismus — in der Baukunst, die dem Könige zunächst nahestand, nicht plötzlich zur Geltung, sondern hatte sich schon lange in dem ganz ungrichischen, aber der Gotik nicht fremden, stärkeren Betonen des Ornaments angekündigt. Daneben ging ein Bestreben, die einheitlichen Baumassen in gesonderte Teile aufzulösen, um den modernen Raumbedürfnissen zu entsprechen. Schon Charlottenhof zeigt dieses Bestreben, das in dem hellenisch gedachten Neuen Museum so weit ging, das ganze und gewaltige Bauwerk um ein riesenhaftes, sachlich unberechtigtes Treppenhaus zu gruppieren.

Die Hauptträger dieser Richtung waren der Thüringer Friedrich August Stüler (1800—1865) und der Westfale Johann Heinrich Strack (1805—1880). Beide waren anfangs überzeugte Anhänger des Klassizismus, zu dem sie sich stets wieder zurückfanden, aber sie waren beide Kompromißnaturen, die sich friedlich mit der Romantik auseinandersetzten.

Die neue Richtung ging nicht ohne innere Berechtigung von den heimatischen Denkmälern aus, die dem Empfindungsleben des Volkes nahestanden. Ihr Verhängnis war, daß sie sich von den literarischen Vorkämpfern einer, nur in dem romanhaftesten Spiegelbilde vorhandenen mittelalterlichen Kultur leiten ließ, deren Wurzeln höfisch waren, und die daher aus ganz anderen Voraussetzungen entstanden war. Dazu kam, daß die Bauromantik recht unselbständig zwischen den nationalen Werken dieser Vorzeit herumschwankte und die Denkmäler romanischer Ritterkultur ebenso eifrig begrüßte wie solche des englischen Tudorstiles oder der mönchischen Gotik. Schon das erste größere Werk Stülers, das Rathaus zu Perleberg, zeugt von einer recht dürftigen Auffassung der in dem älteren Werke noch erhaltenen einheimischen Gotik. Weit erfolgreicher war die ruhige und gemessene Kunst Stülers, die von der überlegenen Kunst Schinkels wenigstens ein feines, aber weiches Formengefühl übernommen hatte, bei dem Bau der Schloßkuppel, deren erster Entwurf von dem ersteren stammt. Schon bald nach seiner Thronbesteigung ging der König daran, den alten Schlüterbau durch eine Kapelle zu krönen, die über dem Eosanderschen Portal zu stehen kam. Das war bei der trotz aller zeitlichen und persönlichen Beeinflussung doch einheitlichen Gestaltung dieses Riesenbaues künstlerisch ein nicht ganz ungefährliches Beginnen. Von dem älteren burgartigen Flügel an der Spree bildete die Westseite über die kraftvolle Architektur Schlüters hinweg ein immer stärker werdendes Anschwellen des architektonischen Gedankens, der in dem Eosander-

schen Portal seinen pathetischen Gipfelpunkt erreichte. Hier noch eine Kuppel — ein an sich schon recht unarchitektonischer Gedanke! — aufzusetzen, konnte leicht diese schöne Wirkung zunichte machen. Und in der That ist die Stülersche kalte Linieneleganz ein Bruch des architektonischen Aufeinander; er wird aber wesentlich gemildert durch die feinen Umrisse der in ihrer Wirkung durchaus imponierenden Kuppel. Leider entspricht das Innere mit seiner gekünstelten starren Stillschönheit nicht dem glücklichen Wurf des Äußeren.

Diese stilistische Einengung ist der Stülerschen Kunst überhaupt eigen. Wo er, wie bei einzelnen Kasernenbauten auf die ihm fernliegende Burgarchitektur zurückgriff, verlor sie alle Strenge, wurde flatterhaft und kleinlich; wo sie, wie bei dem Erweiterungsbau des Alten Museums, den Schinkelschen Hellenismus fortzuführen suchte, ging die heitere, aber doch strenge Schönheit des griechischen Vorbildes unter in dem falschen Pathos des Baugesüges. Immerhin aber empfindet man dies noch weniger als die fahlen Unbehilflichkeiten der Stülerschen Kirchenbauten, der Jakobikirche (1845), der gotischen Bartholomäuskirche (1854—1858), der romanisierenden Markuskirche (1848 bis 1855), deren erster Entwurf von *Runge* stammt, oder der schwerfälligen Massenaufhäufung der Nationalgalerie, die sich trotz ihrer starken Anlehnung an griechische Tempelbauten wie ein schwerer Steinkloß hinter dem Schinkelschen Museumsbau erhebt. Erträglich wird sie nur durch die städtebaulich höchst bemerkenswerte Gestaltung der näheren Umgebung. Darin bewies diese Zeit überhaupt ihre Stärke, daß sie das feine Gefühl für den Zusammenhang von Bauwerk und Umgebung bewahrt hatte. Die im einzelnen ansehbaren Matthäi- und Johanniskirche, der Säulengang vor der alten Klosterkirche, die von dem Thüringer August *Soller* (1805—1853) erbaute Michaeliskirche in ihrer Verbindung antiker und mittelalterlicher Formen, besonders aber die Friedenskirche in Potsdam¹⁾ und die Heilandskirche bei Sakrow, beide von dem feinfühligem, aber gleichfalls akademisch-dürftigen älteren Ludwig Persius (1800—1845), fügen sich in ihrer anmutigen und malerischen Gruppierung ihrer Umgebung vorzüglich ein. Sie lassen aber deutlich erkennen, daß der Grundzug in der Kunst dieser Zeit weniger ein architektonischer, d. h. ein von dem Bauwerk mit all seinen Teilen getragener, als ein landschaftlich malerischer war. Hierin kam das Erbe des Landschaftsmalers Schinkel noch nach seinem Tode zur Geltung; in dieser Verschwisterung von Landschafts- und Baukunst lag die Stärke, aber auch die Schwäche der Künstler. Denn die große landschaftliche Wirkung konnte oft die architektonischen Mängel verdecken und dadurch das körperliche Empfinden nach einem zweidimensionalen umbiegen. Oft genug ist dabei der Prospektmaler mehr zur Geltung gekommen als der Baukünstler, was mit der Zeit zu einer völligen Verkennung der architektonischen Gesetze führen mußte.

Bei dieser Richtung war es nahegelegen, ja selbstverständlich, daß die Gartenkunst eine besondere Pflege fand, daß ein so weiches, lyrisches Element wie die Pflanze ein wichtiger Faktor auch für die Architektur und im weiteren Sinne auch für die anderen Künste wurde (Abb. 133).

Die Gartenkunst hatte die von dem Großen Kurfürsten in Berlin eingeführte archi-

¹⁾ Vollendet von Stüler, Hesse und v. Arnim.

tektionische Richtung (S. 83) beibehalten.¹⁾ Der regelmäßige Oranienburger Schloßgarten mit dichten, immergrünen Hecken, Wasserteichen, Plastiken, bunten Blumenbeeten wurde mit enger Beziehung zu dem Memhardschen Schloßbau angelegt und Mitte des 18. Jahrhunderts in französischem Geschmack erweitert, der die Vegetationsformen stilistisch noch weiter zu knebeln und die Architektur in Abhängigkeit vom Garten zu bringen suchte. Dieser Wandlung folgten auch andere Gärten, besonders der Ryquardsche Schloßgarten in Schwedt; nur in kleineren Besitzungen — wie in Caputh — behauptete sich kümmerlich die ältere Richtung. Seit Friedrichs des Großen Schöpfungen in Rheinsberg, Neuruppin und Potsdam hatte die graziose Vergewaltigung der Natur ihren höchsten Stand erreicht und den Grundsatz völliger Regelmäßigkeit durch phantastische, häufig orientalische Kleinbauten nur wenig durchbrochen. Der von dem Vater der französischen Gartenkunst, L'enôtre, geschaffene Park in Charlottenburg läßt diese strenge Stilisierung noch in seinen älteren Teilen erkennen, während die anderen, von Lenné (1789—1866) später dem englischen Geschmack mit seiner ungebundenen, freilich oft auch stark manierierten Natürlichkeit angenähert wurden. Nicht nur dieser Gartenkünstler, dessen Schöpfungen in Charlottenhof, Sanssouci, auf der Pfaueninsel, in Gliencke und in dem Berliner Tiergarten nach gleichen Grundsätzen angelegt wurden, auch der Fürst Pückler-Muskau (1785 bis 1781) hat dieser Richtung in der großartigen Parkschöpfung von Branitz bei Cottbus ein Denkmal gesetzt. Sie war durch die sentimentale Dichtung im 18. Jahrhundert ebenso stark vorbereitet wie durch die Rousseauschen Gedanken, die selbst in manchen kleinen Parks (Pareß, Marquard, Groß-Nietz, Friedrichsfelde und Bellevue bei Berlin, auch städtischen Hausgärten) zur Herrschaft kam (Abb. 134). Ihr wurde sogar die residenzliche Gartenpflege unterworfen, die an der Stelle der ehemaligen holländischen Alleen und der weiträumigen Blumenbeete das Prinzip scheinbar natürlich wachsender Bäume setzte.

Der Architekt sollte sich, das war die selbstverständliche Folgerung des Zeitgeschmacks um 1850, der Herrschaft der landschaftlichen Natur unterwerfen, selbst in der Stadt, wo schon der einzelne Baum wie eine sichtbare Dauerform betrachtet wurde. Er unterwarf sich dieser Forderung; aber er suchte ihr nicht immer durch künstlerische Mittel, sondern oft auch durch wissenschaftliche Theorien nachzukommen, soweit sie sich mit der Romantik vereinigen ließen. Auch der Bückeburger Johann Heinrich Strack (1805—1880) setzte ihr keinen Widerstand entgegen. Mit Stüler gehörte er zu dem



Abb. 133. Portal in Gliencke bei Potsdam.
Nach Aufnahme von Hofphotograph F. W. Schwarz.
Berlin NW. 87.

¹⁾ Der Naturforscher Elßholz rühmt 1672 folgende Gartenanlagen: Prenden, Alt-Landsberg, Schenkendorf, Lindenbergl, Buch, Stavenau, Rosental, Hohenfinow, Rudow und den Meinders'schen Garten vor dem Stralauer Tor.

engeren Kreise der Künstler, die der König bei der Durchführung seiner Pläne zu Rate zog. Was der Große König einst begonnen hatte, ein großes preußisches Forum in Berlin entstehen zu lassen, sollte mit Betonung des protestantischen Staates vollendet, aber zugleich auch das alte Königsschloß einbezogen werden. Das Schloß auf der Südseite, gegenüber das Alte Museum, an der Spree der geplante Dom und die Fürstengruft und dazwischen das beliebte Architekturmotiv der großen Säulenhallen: so sollte das friderizianische Forum in das protestantisch-preußische münden. Wie Stüler war auch Strack von der gewaltigen Aufgabe eingenommen, nicht aber sich klar über die Grenzen seines Könnens. Stracks Kraft reichte dafür nicht aus; sie erlahmte an dem inneren Widerspruch, der die Kunst des Architekten durchzog. Seine Kunst wurzelte in der Antike; aber er strebte inmitten der romantischen Zeitströmung aus ihr heraus,

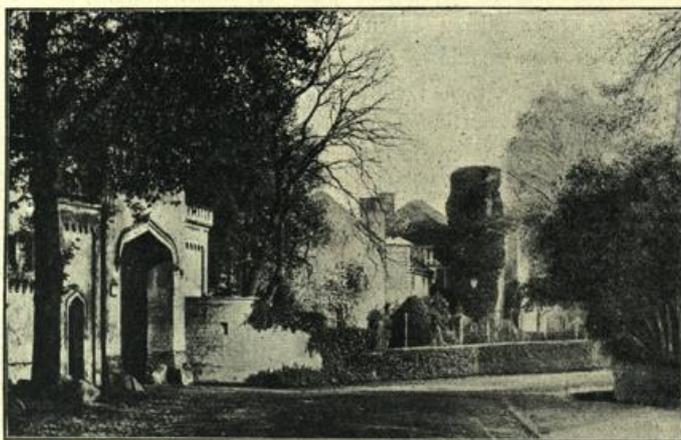


Abb. 134. Neugotisches Portal in Pehow bei Werder a. d. H.
Nach Aufnahme von Hofphotograph S. Alb. Schwarz. Berlin NW. 87.

um schließlich bei der italienischen Spätrenaissance rein äußerlich stehen zu bleiben. Nur vereinzelt, wie u. a. bei dem reizvollen und romantisch-landschaftlichen Palais Racinsky (Abb. 135) (das dem Reichstagsgebäude zum Opfer fiel) oder der Andreaskirche war ihm künstlerischer Erfolg beschieden. Auch der Umbau des Kronprinzen-Palais und die Villa Borzig sind erfreuliche Werke dieses fleißigen Architekten, der in den heiteren Formen der norditalienischen, besonders der Florentiner Renaissance heimischer war als in der klassischen Kunst seines Lehrers Schinkel. Völlig mißlungen ist ihm die gotisierende Petri-firche, deren Turm er, offenbar im Hinblick auf das Siegesdenkmal auf dem Kreuzberge, in Zinkguß herstellen ließ. Die recht schwerfällige Siegessäule, die den architektonischen Säulengedanken durch den Kasten- und Kolonnadenunterbau in doppelter Weise totmachte, krankt an dem unausgetragenen Ringen zwischen persönlicher Kunst und dem starren Festhalten geschichtlicher Formen, das auch das Schloß Babelsberg in seiner Wirkung beeinträchtigt. Dieses gehört seiner Frühzeit, jene seinen reifen Jahren an, ein Beweis für die ziellose, in immer neuen Experimenten sich versuchende Tätigkeit dieser

weichlichen Künstlernatur. Verständlich wird das Schwanken, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie dieser tätige Architekt sich literarisch betätigte. Den noch von der uneingeschränkten Romantik umflossenen „Architektonischen Denkmälern der Altmark Brandenburg“ (gemeinsam mit Eduard Meyerheim und Bernhard Kugler) folgten eine Reihe archäologischer Untersuchungen, die ihn immer mehr dem großen Born jeder wahren Kunst, dem Leben, entfremdeten.

Strack ist nicht stark genug gewesen, um seiner Zeit zu widerstreben und ihr Führer zu werden. Er ging wie die meisten seiner Zeitgenossen unter in der Tagesflut, die aus ihrer romantischen Stimmung sich Ideale gemacht hatte und diesen nun mit

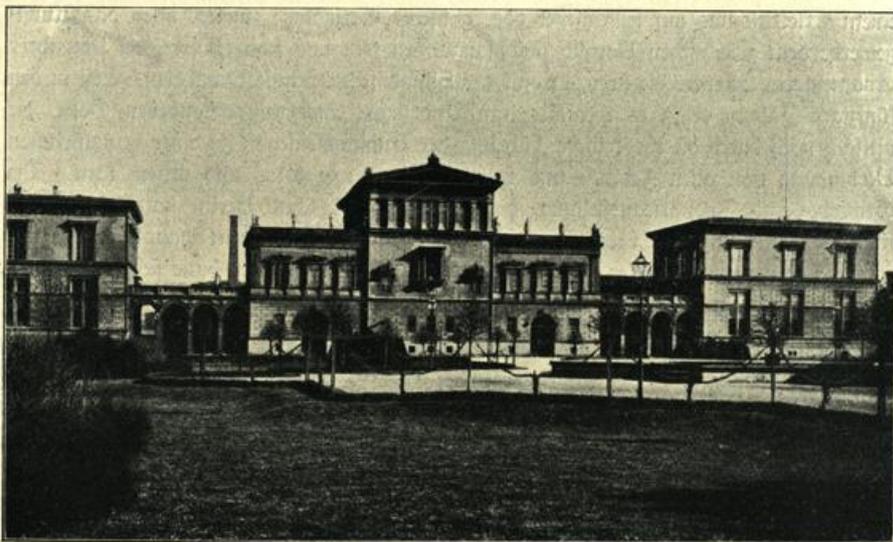


Abb. 135. Raczynskyscher Palast.

Nach Aufnahme von Hofphotograph S. Alb. Schwarz. Berlin NW. 87.

wissenschaftlicher Gründlichkeit nachzustreben suchte. Man wird dafür nicht allein die Romantik haftbar machen dürfen, sondern auch in dem, aus dem gesamten künstlerischen Erziehungswesen aufwachsenden Eklektizismus eine starke Ursache sehen müssen, die so viel echte Künstlerkraft in ihren Erfolgen lahmlegte. Der in der Romantik vorhandene warme Idealismus verpuffte, weil er sich mit gleicher Hingabe an alle wechselnden Stimmungen hing, heute an die nachschinkelsche Antike, morgen an einen mönchischen Romanismus, an eine übergotische Gotik, an eine der völkischen Renaissancespielarten oder gar orientalische Künste bevorzugte. Dazu kommen noch die aussichtslosen Versuche, durch Vermischung aller Stilarten und Einführung neuer Stoffe und Konstruktionen einen neuen Zeitstil zu gewinnen. In diese systemlosen Versuche hatte die Kunsterziehung eine gewisse Ordnung gebracht, indem sie dem Studium aller geschichtlichen Kunstströmungen große Sorgfalt widmete. Der Erfolg zeigte, daß man Cotes

nicht lebendig machen konnte. Doch kam diese Erkenntnis zu allgemeiner Verbreitung erst im 20. Jahrhundert.

Für die Pflege des Baugewerbes war unter Becherers Leitung schon 1790 die „Architektonische Lehranstalt“ entstanden. Hervorragende Architekten¹⁾ wie Gilly, Becherer, Strack, Stüler, Stier u. a., die trotz aller individuellen Richtungen auf den Hellenismus und später auf die Gotik zusteuerten, hatten sie in eine einheitliche Bahn gelenkt. Eine weitere Förderung der stilistisch einseitigen Bestrebungen bedeutete die Pflege des Gewerbes und der Industrie, die infolge der genialen Leitung eines Beuth²⁾ (1781—1853) und der künstlerischen Förderung eines Schinkel einen wesentlichen Anteil an der stilistischen Einseitigkeit der Romantik hatten. Während aber die Baukunst unaufhaltsam einem Eklektizismus auf hellenischer oder gotischer Grundlage zutrieb, blieb das Kunstgewerbe dem griechischen Vorbild noch lange Zeit treu und schuf Werke, die trotz ihrer ornamentalen Schwere die strenge Logik der Schinkelschen Schule bewahrten. Erst in den fünfziger Jahren erlag es ebenfalls dem Andringen einer mißverstandenen Gotik, die vielfach noch durch die theoretische Führung der Kunstwissenschaft zu einer unnatürlichen Verbindung von alten Formen und neuen Stoffen wie Glas und Eisen kam. Die Gewerbe- und Industrieausstellung, die im Jahre 1844 in Berlin stattfand und in mancher Beziehung eine bedeutsame Tat war, zeigte, wie in einem Hauptbilde die erfreulichen Ergebnisse dieser Verbindung. Auf der anderen Seite hatte sich in einzelnen Gebieten noch ein recht beachtenswerter Hausfleiß erhalten, der freilich schon stark erschüttert und in dem bürgerlichen Mittelstande zu einer recht schwächlichen Künstelei verflacht war.

Alles in allem jedoch ist die Zeit der Romantik eine künstlerisch erfreuliche, wenn sie auch mehr eine Sonnenuntergangs- als -aufgangsstimmung war. Insbesondere konnte sie nicht den hochgespannten Erwartungen des Königs entsprechen, der an und für sich schon aus äußeren Gründen mancher Hoffnung entsagen mußte. Die Romantik trug schon den Keim des Niederganges in sich, bevor sie unter dem Schutze des königlichen Förderers das märkische Kunstleben durchsäuern konnte. Der Feuerbrand, der sie — nicht ohne politische Absicht — emporgelodert hatte, verzehrte sie selbst und machte den Weg frei für eine andere, keineswegs wärmere Kunstanschauung. Die feinsinnige Künstlernatur des Königs fand in der Welt der Tatsachen überall Widerstände, die zu überwinden ihr die nötige rücksichtslose Kraft fehlte und auch die Entschlossenheit, seine persönliche Kunstanschauung zur Geltung zu bringen. Er mußte es auch erleben, daß die von ihm vertretene malerische Richtung überall im Zurückwachen begriffen war zugunsten einer Kunst, die der vornehmen Einfachheit der Romantik durchaus entgegenstand.

¹⁾ Schinkel gehörte nicht zu dem Lehrkörper dieser Anstalt, die nach der vorübergehenden Bezeichnung „Allgemeine Bauschule“ den ersten Namen 1849 wieder zurückerhalten hatte; jener aber hatte infolge seiner Bautätigkeit einen großen Einfluß auf die Schule. Aus ihr ist die spätere Bauakademie, die heutige Technische Hochschule hervorgegangen.

²⁾ Er gründete das Gewerbeinstitut in Berlin und eine Anzahl von Gewerbeschulen in den Provinzen.

Der Eklektizismus.

Die Romantik hatte mit dem Tode Friedrich Wilhelms IV. ihren begeistertsten Führer verloren. Wie fortan im äußeren Leben eine Politik der Sammlung und Vorbereitung eingeschlagen wurde, so verteilte sich auch die künstlerische Energie auf alle Zweige des öffentlichen Lebens, ohne jedoch zu einem klaren Ausdruck des Zeitempfindens zu kommen. Nicht ohne bedeutsamen Einfluß auf diese Entwicklung war die Neugestaltung der äußeren Gewerbeverhältnisse, die seit der Zeit des Großen Kurfürsten allen Hohenzollern am Herzen gelegen hatte, die indessen erst mit der endgültigen Sprengung der alten Zunftgesetze durch die Edikte vom 2. November 1810 und 7. September 1811 feste Formen angenommen hatte und durch die Gewerbeordnung von 1845 und 1869 maßvoll weitergeführt worden war.¹⁾ Neue Elemente strömten in den Dienst des Gewerbes, Elemente, die weder die Überlieferung handwerklicher noch traditioneller Schulung mitbrachten, die daher auch die strenge Zucht eines seit Geschlechtern gewordenen Kunstgefühles entbehrten. Die gedankenlose Nachahmung wurde im Kleingewerbe eine Selbstverständlichkeit. Da keine neuen Anregungen kamen, so wurden im natürlichen Lauf der Entwicklung die Formen durch Übertreibung reicher, schwülstiger und unverständlicher. Auch die gewerblichen und Kunstschulen konnten diese Entwicklung nicht hemmen, da sie der Pflege der historischen Kunstform treu blieben. Zunächst verharrte die Baukunst noch äußerlich im Gleise romantischer oder auch hellenistischer Formen, aber auch sie wurden schematischer und reizloser. Werke von dauernder künstlerischer Bedeutung entstanden nur, wenn der Architekt es verstand, sich von der stilistischen Bevormundung freizumachen. Die Folge war dann freilich, daß sich alle denkbaren Kunstanschauungen in buntem Durcheinander friedlich nebeneinander behaupteten. Aber auf der anderen Seite war es wieder ein Erfolg dieses Eklektizismus, daß man mit großem wissenschaftlichem Eifer an das Studium der Architekturdenkmalen herantrat und die einzelnen Stile und ihre Entstehungsgesetze immer besser kennen lernte. Besonders die Berliner Technische Hochschule, die sich seit dem Jahre 1884 in ihrem neuen, von Lucae entworfenen, von Hitzig, Adler und Raschdorf erbauten Heim befand, hatte für die wissenschaftliche Architekturforschung hervorragende Vertreter, die ihre Erkenntnisse einer großen Anzahl von Schülern vermittelten. Männer wie Wilhelm Stier (1799 bis 1856), Oken (1839—1911), Adler (1827—1908), Raschdorff (1823 bis 1914), Schäfer (1844—1908), Jacobsthal (1839—1902) werden dauernd als Führer weiterleben, wenn sie auch eine wirklich große deutsche Baukunst nicht haben entstehen lassen. Aber trotzdem ging aus dieser wissenschaftlichen Kunst so viel ehrliches Streben hervor, daß wir die Arbeit dieses Zeitalters nur schätzen können.

Zahlreiche Vertreter dieser eklektischen Kunst fanden sich in Berlin zusammen, die ihren Rückhalt teils an der Bauakademie hatten, teils noch Anregungen aus den großen Tagen Schinkels schöpften. Friedrich Hitzig (1811—1881) hatte in seiner Vaterstadt Berlin eine Reihe von Wohnhäusern erbaut, die anfangs noch völlig in der landschaftlichen Romantik Schinkels standen, in späteren Jahren jedoch immer entschiedener der

¹⁾ Schmoller, Zur Geschichte des deutschen Kleingewerbes im 19. Jahrhundert. Halle. Brandenburgische Landesbibl. Bd. IV. 12

Renaissance zuneigten. In der monumentalen, aber etwas nüchternen Börse (1859 bis 1864) hat diese Kunstrichtung ein würdiges Denkmal hinterlassen, während er in der Reichsbank (1877) weniger streng am Geschichtlichen blieb und daher auch ein lebendigeres Werk schuf. Einzelne Architekten sahen es überhaupt immer mehr ein, daß die modernen großen Bauaufgaben und die neuen Baustoffe und Konstruktionen nicht mehr eine allzu strenge Anwendung geschichtlicher Formen erlaubten. Waren die großen Neubauten des Lehrter und des Potsdamer Bahnhofes noch Versuche, gewaltige



Abb. 136. Rathaus. Von Wäsemann.
Nach einer Hellogravüre von Dittmar Schweitzer.

eiserne Hallenbauten mit solchen Formen zu umkleiden, so zeigte der in seiner Wirkung eindrucksvolle Anhalter Bahnhof von Schwechten (geb. 1844) die überzeugende Wucht großer Architekturmassen auch ohne ängstliche Rückversicherung mit der Stilgeschichte. Das größte und monumentalste Denkmal dieser Zeit ist jedoch das Berliner Rathaus von Wäsemann (1813—1879), dem leider die alte Gerichtslaube (S. 41) zum Opfer fiel (Abb. 136). Das grandiose Bauwerk hat nicht überall Anerkennung gefunden; man hat an den schweren Formen, an der Farbe und dem Verhältnis einzelner Teile zu kritisieren gehabt; wer indessen mit vorurteilslosem Auge diesen, mit seinem satten Rot inmitten reichbelebter, aber architektonisch unbedeutender Straßen sich erhebenden Bau auf sich wirken läßt, wird dem Schöpfer zubilligen, daß er für die erste und ernstarbeitende Großstadt eine selbstbewußte, starke Sprache gefunden hat. Berlin hat durch diesen Bau nicht nur ein künstlerisches Wahrzeichen, sondern

ein Rathaus, das trotz aller engen Stilistik viel persönliche Eigenart zeigt.

Jedenfalls war das ehrliche Bestreben Wäsemanns, aus der Umklammerung geschichtlicher Formen loszukommen, erfolgreicher als das Bestreben, der Kunst jeder Zeit und jedes Volkes in Berlin eine Heimstätte zu bieten. Versuche, aus solcher mechanischen Übertragung Anregungen zu gewinnen, endeten mit einer nur rein äußerlichen Anhäufung trockener Formen, wie es die Neubauten des Zoologischen Gartens bezeugen, oder mit einem nicht immer heilsamen Kompromiß zwischen toten Formen und neuen Bedürfnissen. Das hervorragendste Denkmal dieser Bestrebungen ist die Neue Synagoge

in Berlin von *Knoblauch* (1801—1865), äußerlich durch die Sprengung der orientalischen Formen durch zwei stilfremde Risalite und der machtvollen Kuppel recht wirkungsvoll dem Straßenbilde eingepaßt, innerlich mehr durch die dunklen Schatten des großen Raumes, als durch das Raumgefüge wirkend. Die eigentlichen raumgestaltenden Grundsätze waren der Zeit verloren gegangen, da stets nur die Fassade eine Rolle spielte. Die Wohnhäuser jener Zeit erscheinen in einer recht dürftigen, oft spartanischen Einfachheit und Gleichförmigkeit; doch erfreuen bisweilen die guten Verhältnisse. Einige Wohnhäuser von *Strack*, *Stüler*, *Udler* u. a. in Berlin und Potsdam verdienen Beachtung, weil sie als letzte Äußerungen des klassischen Ideals versuchten, weite Volkskreise für künstlerische Aufgaben zu gewinnen. Vielleicht hätten sie zu einer gewissen Abklärung und zu einem preußisch-berlinischen Stil geführt, wenn sie nicht durch den gewaltsamen wirtschaftlichen Auftrieb in ihrer Entwicklung gestört worden wären, der sich an den Krieg 1870/71 schloß, und der die Wilhelminische Epoche unterbrach.

Die Erfolge des Krieges hatten nicht nur eine ganz ungewöhnliche wirtschaftliche Entwicklung herbeigeführt, die sich zunächst in einer außerordentlich lebhaften Bautätigkeit zeigte, sondern auch neue große Aufgaben gebracht. Der Bau des Reichshauses hatte die ganze deutsche Architektenschaft auf den Plan gerufen, aus der *Paul Wallot* aus *Offenburg a. Rh.* (1842—1912) als Sieger hervorging. Sein prächtiger Bau, der die römische Palastarchitektur mit wuchtigem Ernst zu vereinigen sucht, zeigt, daß der Architekt sich von dem Eklektizismus freizumachen versucht, aber noch kann sich sein Können nicht über den Stoff erheben. Die fast überreich sprudelnde Phantasie zeigt sich in den reizvollen Einzelheiten, indessen wird die architektonische Wirkung durch die dadurch herbeigeführte Unruhe stark beeinträchtigt. Trotzdem hat gerade dieser Bau einen großen Einfluß ausgeübt, da sich seine Formen im wesentlichen an die deutsche Renaissance anlehnten, die damals als der ersehnte Ausdruck des Volkes auf der Höhe stand. Wenige Jahre vorher hatte in Berlin eine neue Gewerbeausstellung (1878) stattgefunden, die zeigte, daß sich aus dem Schwanken der Anschauungen immer stärker eine Renaissance herausbilden wollte. Obwohl zweifellos etwas tendenziös gefärbt, entsprach sie doch dem deutschen Empfinden, das in jener Zeit sowohl literarisch wie politisch sich auf einem Gipfel wähnte. Hatten doch auch *Richard Wagners* Musikdramen die seelischen Neigungen des Volkes aufgewühlt und *Felix Dahns* Schriften, *Gustav Freytags* Dichtungen einzelne Zeiten wie einen Edelstein geschliffen! Da war die Zeit auch als eine Erfüllung angesehen, da wurde lebendig das Erinnern an die Großtaten der Hanse und der höfischen und bürgerlichen Kunst, von der noch zahlreiche Bauten in den deutschen Ländern zeugten. Unversehens waren alle Stilbemühungen in die deutsche Renaissance eingemündet, die leider nicht die keusche Formenstrenge der Frühzeit übernahm, sondern ihren Ausgang von der reifen Fülle der süddeutschen Hochrenaissance nahm. Auch in Berlin. Das *Pringsheim'sche Haus* in der *Wilhelmstraße* von *Ebe* (geb. 1834) und *Benda* mit seiner farbigen Schauseite ist noch zurückhaltend und ohne Nachfolge geblieben (Abb. 137). Andere Bauwerke wie die *Einden-Passage* von *Kyllmann* (1838—1913) und *Heyden* (1838 bis 1902) stehen völlig unter dem Einflusse einer quellenden Formenfreudigkeit, die aber gerade durch die reiche Fülle recht trocken wirkt. Einen hervorragenden Bau schuf der treffliche, leider früh verstorbene *Martin Gropius* (1824—1880) in dem Kunstgewerbemuseum.

Sowohl in der durch Farbe und Plastik gleichmäßig abgestuften rhythmischen Wirkung, als auch in der überzeugenden Klarheit des Baugedankens steht dieses Werk vielleicht an der Spitze des gesamten baukünstlerischen Schaffens der Wilhelminischen Zeit. Bei der fast unübersehbaren Reihe von großen Monumentalbauten, die gerade in den letzten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in Berlin entstanden (Bodenkredit-Aktienbank und Mitteldeutsche Kreditbank von Ende [1829—1907] und Böckmann [1832—1902], Generalpostamt von Schwatlo) ist das Kunstgewerbemuseum wohl die letzte bedeutsame Äußerung des Schinkelschen Geistes in Brandenburg.



Abb. 137. Mittelteil des Pringsheim'schen Hauses.
Von Ebe und Benda.

bis Ende des Jahrhunderts erstandenen Bauten bezeugt ein völliges Darniederliegen jeder künstlerischen Schöpferkraft. In dieser Ode ragen selbst die schematischen und künstlerisch recht dürftigen städtischen Bauten hervor, die in dem Stadtbaurat Blankestein (1828—1910) einen einseitigen, aber doch zielbewußten Leiter hatten. Der Absturz von der lautereren Stimmung der sechziger Jahre war so groß, daß selbst die rasch emporschneidenden Vorstädte mit amerikanischer Dürftigkeit angelegt wurden. Während noch unter Friedrich Wilhelm IV. eine städtebaulich so hervorragende Anlage wie der Alsenplatz mit der schönen Alsenbrücke entstehen konnte, wurden jetzt die großen städtebaulichen Anlagen vorwiegend von dem Geometer erledigt.

Unaufhaltsam trieb die Entwicklung dahin, die von der Neurenaissance eingeschlagenen Wege der Aberfülle, der Häufung von Einzelheiten, der sportmäßigen Anwendung von Giebeln, Türmen, Säulen, Freitreppen und anderen Requisiten bis zur kullissenartigen Hohlheit zu verfolgen. Vergebens kämpften einzelne einsichtige Kunsthistoriker — wie der Berliner Julius Lessing und der Hamburger Alfred Lichtwark — gegen diesen formentaumel, den gerade die Kunstgeschichte mit ihren vielen Vorlagewerken am kräftigsten unterstützt hatte, vergebens stemmte sich die staatliche Baupflege mit einzelnen Werken, wie der Lucaeschen Technischen Hochschule, gegen diese Auswüchse. Eine völlige Verwilderung brach besonders in der Privatbaukunst herein. Die ungeheure Mehrheit aller

Die Ursachen dieses Niederganges sind nicht nur in dem gewaltigen Anwachsen Berlins, sondern auch in dem erfolglosen Bestreben zu sehen, aus der Hinterlassenschaft der Vergangenheit einen Ausdruck unseres Zeitempfindens programmäßig zu formen. Solange es sich logisch aus der Lage entwickelte, wie in der Schinkelschen und Nachschinkelschen Schule, wurde das Vergebliche durch die straffe Einheitlichkeit der Künstler verdeckt, sobald es sich jedoch sprunghaft von einem Stil zu dem anderen wandte, um schließlich bei dem üppigsten zu enden, konnte der Ausgang nur der völlige Niedergang sein. Dazu kam, daß durch die schrankenlose Gewerbefreiheit Elemente in das Baugewerbe kamen, die weder technisch noch künstlerisch dazu vorbereitet waren. Das schlimmste aber war, daß auch die Bevölkerung durch literarische Überflutung in seinem Urteil verwirrt wurde und die Nachahmung der Kunst noch durch die Begünstigung aller minderwertigen Ersatzstoffe begünstigte.

Etwas günstiger als Baukunst und Kunstgewerbe, das seine Grenzen zudem noch gegen die weitgespannte Tätigkeit der Industrie zu verteidigen hatte, lagen die Verhältnisse in der Malerei und der Plastik. Zwar fehlen auch hier die starken Persönlichkeiten, und wo sie sich fanden, da wurzelten sie gleichfalls in der Kunst eines früheren, aber doch nicht so fernem Zeitalters. Ihnen wurden aber auch Aufgaben gestellt, die unmittelbar von der Zeit getragen waren. Auch war, da noch manche Künstler aus der Rauchschen Schule stammten, die Überlieferung nicht so schroff abgerissen wie im Bauwesen. Unmittelbarer Zusammenhang mit der Schadowschen Schule wurde zudem noch durch den Berliner Friedrich Tieck (1776—1851) aufrechterhalten. Seine Porträtkunst, die dem klassischen Vorbilde modern menschliche Züge zu geben wußte, ist freilich nicht einflußreich gewesen, aber die lebensvollen, im Aufbau architektonisch empfundenen Rossbändiger auf dem Alten Museum sind volkstümlich geworden. Auch der in Berlin wohnende Westfale Friedrich Drake (1805—1822) gehörte zu jener Plastikerschule, die unter Friedrich Wilhelm IV. führend war. Während Tieck sich an den alten Schadow anlehnte, pflegte Drake die weichere Art seines Lehrers Rauch. Nicht ganz glücklich bei der etwas schwerfälligen Darstellung der „Nife den Sieger krönend“, die auf der Schloßbrücke steht, ist sein Denkmal Friedrich Wilhelms III. im Tiergarten eine Vereinigung hellenistischer Schönheit und individuellen Lebens. In der schwerfälligen Göttin auf der Siegessäule hat Drake jedoch keine Schöpfung hinterlassen, die sich mit der anmutigen Nife Rauchs vergleichen läßt. Friedrich Schiewelbein aus Berlin (1817 bis 1867) wandelte auf akademisch strengen Pfaden, die ihn auf das Gebiet der Antike wiesen. Seine Schloßbrückengruppe, „Pallas den Jüngling in den Waffen unterrichtend“, mutet fast wie ein griechisches Original an in ihrer klaren Komposition und ihrem starken Naturgefühl. Er ist, wenn er nicht durch die Aufgabe in eine andere modernere Richtung gedrängt wird, der einzige Berliner Bildhauer, der Schinkelsche Kunst auf diesem Gebiete vertrat. Der Fries im griechischen Hofe des Neuen Museums, „Pompejis Untergang“, ist das beste Denkmal seines Wirkens in Berlin, von ausgezeichneter Komposition und reicher Phantasie. Die lebensvolle Statue Steins auf dem Dönhofsplatz haben nach dem Tode des Meisters seine Schüler vollendet. Auch der Rheinländer Gustav Bläser (1813—1874) hatte sich der Rauchschen Richtung angeschlossen und

in der Gruppe auf der Schloßbrücke „Athene dem Krieger beistehend“ etwas dem Schievelbeinschen Ebenbürtiges geschaffen.

Sind diese Künstler noch der älteren Generation zuzurechnen, bei der die Antike immer wieder durchschlägt, so vertritt der Schlesier August Kieß (1802—1865) schon eine stärkere dramatische Richtung, die sich stellenweise bereits dem Naturalismus nähert und den Übergang zu der jüngeren Berliner Schule bildet. Schon die Amazone vor dem Alten Museum, von starker Bewegung, aber von einer bedächtigen Zurückhaltung der Formen, deutet eine kräftigere Art an, die bei dem großen St. Georg auf dem Schloßhof in Berlin völlig vor der starken Leidenschaftlichkeit zurücktritt (Abb. 138). Weniger gelang ihm die Darstellung ruhiger Würde, die in der Statue Beuths und dem Standbilde Friedrich Wilhelms III. in Potsdam fast gezwungen erscheint. Die Plastik durchzittert eine Un-



Abb. 138. Amazone. Von A. Kieß.

ruhe, seit die Architektur die schlichten hellenischen Grundsätze aufgegeben hat; sie mußte sich dem neuen Zuge anschließen, sobald sich ein Führer fand, die literarischen Gedanken der Zeit bildhauerisch zu vertreten. Dieser Mann war der Berliner Reinhold Begas (1831 bis 1912). Er sprengte die Fessel der Antike und strebte einem Realismus zu, der um so überzeugender war, als er von vollendeter Technik getragen wurde. In den antiken Vorwürfen „Hagar und Ismael“, „Amor Psyche tröstend“, „Faunenfamilie“ blieb dieser Realismus noch gedämpft und auf die Technik beschränkt; in dem schönen Schillerdenkmal ist das pulsierende Leben mit starker Innerlichkeit gepaart. In den späteren Schöpfungen hat Begas oft den gesunden Realismus seiner Jugend durch äußerliche Übertreibungen geschwächt. Sowohl das Kaiser-Wilhelm-Denkmal wie das des Fürsten Bismarck leiden in ihrer wuchtigen Größe unter dieser Veräußerlichung, während die Standbilder selbst die Meisterschaft des Realisten zeigen. Begas' Einfluß war entscheidend für die weitere Entwicklung der Berliner Schule, die besonders in der Denkmalkunst ganz Hervorragendes leistete, aber vereinzelt wieder zu einer ruhigeren Klärung zurückkam. Enckes (1843—1896) Denkmal der Königin Luise, Ottos (1846 bis 1893) Humboldt-Denkmal vor der Universität, Schapers (geb. 1841) Goethe; sie stehen mehr oder minder im Banne der Begas'schen Kunst, ohne auf persönliche Gestaltung zu verzichten.

Der Realismus hatte den Hellenismus abgelöst. Die Großstadt hatte jedoch, trotzdem sie in der Akademie einen einflußreichen Mittelpunkt besaß, nicht die Kraft, die in ihrem Umkreis sich sammelnden Künstler zu einer einheitlichen Gruppe zu verschmelzen.

Neben dem Realismus Begascher Richtung hatte selbst die Rauchsche Schule ihre Spuren weiter gezogen und war schließlich auf einem anderen Wege zu einem Realismus gelangt. Sein Träger war der Mecklenburger Albert Wolff (1814—1892), dessen Anfänge noch in die Zeit Friedrich Wilhelms IV. fallen, dessen größere Werke jedoch der Wilhelminischen Epoche angehören. Von der Rauchschen Schule war er zu einem Realismus gelangt, dem jedoch eine lyrische Grundstimmung jede Schärfe nahm. Die Schloßbrückengruppe, „Pallas führt den Krieger in den Kampf“, zeigt noch alle Züge Rauchscher Kunst. Entschlossener tritt die lebensvolle, kräftigere Natur Wolffs in dem „Kampf mit dem Löwen“ vor dem Alten Museum zutage. Mit der Kißsches Darstellung an derselben Stelle verglichen, erscheint die Wolffsche Gruppe jedoch zaghaft, ohne dabei durch eine größere Geschlossenheit zu entschädigen. Der Darstellung größerer Bewegtheit war er nicht gewachsen. Liebevoll und würdig, aber durch das Postament etwas verunglückt, ist das Denkmal Friedrich Wilhelms III. im Lustgarten. Lebensvolle Naturwahrheit und eine außerordentlich glückliche Komposition verbinden sich bei dem großen Relief an der Siegessäule: Einzug in Berlin.¹⁾ Es ist dieses Werk vielleicht die beste Reliefdarstellung der Wilhelminischen Zeit.

Neben Begas tritt als die kräftigste Persönlichkeit dieser Zeit der Königsberger Rudolf Siemering (1833—1905). Bleibt der Realismus des ersteren auf einer sehr unruhigen Linie, die immer nach neuen Stoffen und Gestaltungen strebt, so hat sich der des anderen dauernd aufwärts bewegt. Sein Realismus war zielbewußter, aber auch milder; er vereinigte eine scharfe Beobachtung mit einer ungezwungenen, zum Teil monumentalen Komposition. Freilich liegt seine künstlerische Tätigkeit vielfach außerhalb Berlins; nur wenige Denkmäler, darunter das geistreich aufgefaßte Gräfe-Denkmal vor der Charité, ein sitzendes Bildnis König Wilhelms I. in der Börse und eine Reihe dekorativer Arbeiten gehören der Berliner Kunstgeschichte an. Nicht ohne starken Einfluß ist er auf Otto Lessing (1846—1912) geblieben, der eine besonders fruchtbare Tätigkeit in seinen dekorativen Plastiken entfaltet hat. Der große Schwung dieser Arbeiten ist auch seinen Denkmälern eigen, die aber doch schon stark äußerlich wirken und die Widerspiegelung des Seelenlebens vermissen lassen.

Wie in der Baukunst tritt auch in der Berliner Plastik das moderne Gesicht erst nach dem großen Kriege hervor. Dieses Gesicht erhielt seine Züge durch den stärker werdenden Realismus, dem sich in späteren Jahren eine hervortretende Neigung zu einer äußerlichen Dekoration zugesellt. Naturgemäß bewegt sich auch die Malerei in gleichen Bahnen, aber diese Entwicklung ist ruhiger, trotzdem sich ihre Darstellungsgebiete sehr erweiterten. Auch durch sie geht ein Zug der Ermüdung, der jedoch nicht so stark in die Erscheinung tritt, weil sie im Schatten eines der größten modernen Meister, Adolf Menzels (1815—1905), steht. Wie ein Riese durchragte zwei Geschlechter lang die Kunst dieses Schlesiens, der — unbekümmert um zeitliche Richtungen und persönliche Einflüsse — unablässig und mit stets wachsender Vollkommenheit einem Realismus die Bahn brach, voll von sprühendem Leben, geistreicher Charakteristik und unermüdlicher Beobachtung aller

¹⁾ Die drei anderen Reliefs sind von Alexander Calandrelli (1834—1905) (Vorbereitung zum Kampf und Erstürmung der Düppeler Schanzen), M. Schulz (1825—1904) (Schlacht bei Königgrätz) und K. Keil (1838—1889) (Kapitulation von Sedan und Einzug in Paris).

Einzelheiten. Ohne in Außerlichkeiten hängen zu bleiben, fügen sich seine Gestalten zu reifen Kompositionen zusammen, die gleich weit von matter Manier wie von eckiger Aufdringlichkeit bleiben. In gleicher Weise den Pinsel wie den Griffel handhabend, suchte er seit früher Jugend sein Darstellungsgebiet in dem Leben der Gegenwart, bald auf den Höhen wandelnd, bald in den Niederungen sozialer Schichtung, in der Geschichte wie in der heimatischen Landschaft. Aber er beobachtete das Leben von der hohen Warte philosophischer Ruhe; von einer tendenziösen Armeleutmalerei trennte ihn ein untrüglich scharfer Blick, der nur das Gestaltende, das Lebenwerbende auch bei kleinen Leuten sah. Wie sechzig Jahre vorher der Bildhauer Schadow der Künstler des Preußentums geworden war, so ist auch Menzels Tätigkeit zum größten Teil der Verherrlichung preussischer Großtaten gewidmet gewesen. Nicht nur die Heldentaten des Großen Königs und die Erstehung des Reiches haben in ihm ihren besten Schilderer gefunden, sondern auch die starke Kraft des Wirtschaftslebens hat er mit überlegener Ruhe festgehalten. Auch Anton von Werner aus Frankfurt a. d. Oder (1843—1915), seit 1875 Direktor der Kunstakademie, hat einen großen Teil seiner Arbeit den großen Ereignissen der neueren deutschen Geschichte gewidmet. Doch ungleich seinen geistreichen und lebensvollen Illustrationen zu Scheffels Dichtungen, leiden seine Gemälde vielfach unter einer straffen und trockenen Erfindung. Eine spätere Zeit wird aber dankbar seiner Tätigkeit als Direktors der Akademie gedenken, der er durch eine feste, zielbewußte Organisation die Mittel an die Hand gegeben hat, ganze Künstlergenerationen heranzubilden. Nur durch seine großen Wandgemälde für den Kuppelsaal der Ruhmeshalle, „Einigung“, „Krieg“, „Nachruhm“ und „Friede“, die ihn die letzten Jahre seines Lebens nach Berlin führten, ist Friedrich Geseß (1814—1878) in den Kreis der Berliner Kunst getreten. Diese figurenreichen Gemälde knüpfen an die beste Zeit der Monumentalmalerei an, die im 19. Jahrhundert durch Peter von Cornelius, Wilhelm von Kaulbach — auch Werners Fries an der Siegessäule gehört hierher — in Berlin bedeutende Werke geschaffen hatte. Des Künstlers Bilder zeugen von einer großen geschichtlichen Auffassung und von einer wirkungsvollen Kompositionsgabe; doch fehlt ihnen durch die Verbindung von idealen und realen Welten die Geschlossenheit, insolge seiner leidenschaftslosen Ruhe auch die stürmische Kraft der Corneliuschen Fresken. Eine verwandte Darstellung hat der Lindenschmit-Schüler M ü h l e n b r u c h (geb. 1856) in dem großen Wandgemälde „Das Zeitalter Kaiser Wilhelms“ im Treppenhaus des Berliner Rathauses gegeben.

Menzel ist die stärkste Künstlerpersönlichkeit des Wilhelminischen Zeitalters, an die sich ein großer Kreis von Landschafts- und Geschichtsmalern schloß. Freilich konnte auch dieser Große eine moderne Berliner Malerschule ebensowenig schaffen wie die in der Akademie und in dem Berliner Künstlerverein vereinigten Künstler. Wohl sind manche von ihnen für die deutsche Kunst von Bedeutung geworden, aber nicht immer ist ihnen diese Bedeutung geblieben. Viele der im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gefeierten Namen sind schon heute zum Teil vergessen, weil sie entweder in ihrer Entwicklung von den auch in der Kunst nivellierenden Tendenzen der Großstadt erfasst wurden, weil sie in der starren Dürftigkeit akademischer Einseitigkeit blieben, oder ihre Kräfte in einem planlosen Aufwühlen enger, zumeist von dem Ausland herbeigeholter künstlerischer Scheinprobleme verpufften. In diesem im kleinen bewegten, aber im

großen doch nur wenig aufgerührten Kunstleben gingen die starken Einflüsse der Monumentalmalerei zugrunde, ohne andere als vorübergehende Wirkungen auszuüben. Mit Achtung vor ihrem ehrlichen Streben, aber doch ohne tiefen künstlerischen Einfluß schätzen wir Eduard Pape (geb. 1817), Henneberg (1825—1896), Becker (1820—1900), selbst einen Gussow (1843—1906). Wir sehen die beiden Meyerheim (Eduard 1818—1879 und Paul, geb. 1842), Graef (1821—1895), Bleibtreu (1828—1892), Camp-hausen (1818—1885), deren Namen einst deutsche Kunst bedeuteten, trotz ihrer fruchtbaren Tätigkeit zusehends verschwinden hinter dem Schall und Rauch der Großstadt, ohne anderes als ein achtbares historisches Errinnern zu hinterlassen. Nur der einzige Ludwig Knauts (1829—1910), der bis in ein hohes Alter in Berlin saß, wird mit seinem tiefen Gemüt und seinem sinnigen Schaffen weiter leben, aber dieser einzige zog jeden Sommer hinaus und kam wieder landgestärkt zurück in die Stadt. Er blieb Zeit seines Lebens der in Berlin wohnende Hesse.

Ungeachtet der gewaltigen Durchfurchung des gesamten nationalen Lebens nach dem sieghaften Kriege ist es mindestens eine überraschende Tatsache, daß diese großen Ereignisse in Dichtkunst und bildender Kunst ein Geschlecht fanden, das sich mit ihnen nicht anders abzufinden wußte als mit einem achtungswerten braven Können und recht mäßigen Erfolge. Daran war die Eigenart der Großstadt schuld, die eine Sammlung und ein Durchkämpfen künstlerischer Eigenart sehr erschwerte, daneben aber auch der Eklektizismus, der eine starke führende Persönlichkeit nie aus sich heraus gebären kann. Und dazu kommt noch als ein Drittes die veränderte Stellung der Künstlerschaft zu der Bevölkerung. Von den ausschlaggebenden Förderern älterer Kunst: der bestellenden Persönlichkeit, die inmitten eines anerkannten Zeitgeschmacks stark in den Entwicklungsgang eingriff, und der fürstlichen Gönner, die eine Schar von Künstlern an ihrem Hofe vereinigten, war der erstere zu einer großen Anzahl kleinerer, meist nur sammelnder Reicher herabgesunken, der andere vielfach überhaupt ausgeschaltet. Dagegen war ein auf den Gang der Entwicklung einflußreicher neuer Faktor getreten: der unpersonliche Staat. Bei ihm, bei dem nicht der Einzelwille, sondern bürokratische Gemessenheit Richtung und Ziel angaben, vereinigten sich die ehemals für die Kunst starken individuellen Anregungen auf eine diagonale Mittellinie, die zwischen den strebenden Kräften hindurch schließlich nur einer äußeren Geradheit und Korrektheit zustrebte. Seine wesentliche Grundlage waren die von ihm geschaffenen oder fortgeführten künstlerischen Anstalten, die sich in ihren Organisationen auf den sicheren Bestand des historischen Kunstbesitzes zurückzogen, mit seinem Wachsen auch jeden kurzlebigen Wandel des Geschmacks anerkannten, die indessen auch vor diesen geschichtlichen Grenzen haltmachten.

Am verhängnisvollsten war diese Entwicklung für das Kleingewerbe, das nicht organisch aus dem Handwerk hervorgewachsen war, sondern als ein Ergebnis der gewerblichen Schule in jenes hineingetragen wurde, ja das unter dem Namen Kunstgewerbe eine unnatürliche Loslösung vom Ackerboden des Handwerks erstrebte. Wenn auch die Industrie auf eine Scheidung zwischen mechanischer und gewerblicher bzw. künstlerischer Leistung drang, so bedeutete das Abschwenken des aus dem Handwerk hervorgegangenen Künstlers in das Lager des nur zeichnenden Talentes eine Schwächung der Kunst, wie es einst in der Baukunst die Obermacht der Festungsingenieure gezeigt hatte (S. 64). Eine

dauernde Belebung des Kleingewerbes ist dadurch nicht erreicht worden. Der Übergang von der bis zum Unwahren verzerrten Neurenaissance zu dem Barock und Rokoko und anderen vorübergehend bevorzugten Zeitsilen hatte keinem von ihnen eine stärkere Lebenskraft gegeben. Auch die Schöpfung großer Kunstmuseen hat diese Entwicklung nicht hemmen können, da sie anstatt einer künstlerischen einer historischen Disziplin zustrebten und die von ihnen gesammelten großen Kunstschatze zu einem Stilleben in dem dämmernen Zwiellicht der Räume zwangen.

So beklagenswert es ist, daß die große Zeit Deutschlands in der bildenden Kunst der Mark (und auch im Reiche!) einen gleichmäßig großen Widerhall nicht gefunden hat, so ist diese Entwicklung aus der Natur der künstlerischen Wandlungen zu verstehen. Die Kunst hat nie plötzliche Wendungen gemacht, nie im Anschlusse an ein großes, aufwühlendes, geschichtliches Ereignis eine schroffe, völlig grundstürzende Änderung erlebt. Auch nach 1871 nicht. Zu dem Reifen einer wahren künstlerischen Kultur gehören Jahrzehnte voll pflügender und mähender Arbeit, bis der Boden und die Frucht reif sind für eine gleichmäßige nationale Saat. Auch in Brandenburg waren die Jahre des Effektizismus nicht vergeblich; erst heute zeigt es sich, daß der große Prozeß beginnt, der die in der Tiefe ausgewählten Kulturelemente aufrichtet und aus ihnen neue verheißungsvolle Triebe entwickelt. Wohin sie im einzelnen streben, können wir nur ahnen, sicher aber erkennen, daß eine neue Bewegung einsetzt im Ringen um einen künstlerischen Ausdruck unserer nationalen deutschen Kultur.

Von 1888—1913.

Etwas Strenges und Gediegenes, im guten Sinne etwas Lehrhaftes war der Kunst der Wilhelminischen Zeit eigen. Das paßte zu der Zeit, die durch den deutschen Schulmeister die Schlachten und Siege von Königgrätz und Sedan geschlagen hatte. Der Ernst und der Formalismus in der Kunst waren zum Teil bedingt von dem preussischen Wesen mit seinem starken Pflichtbewußtsein, seiner Ehrenhaftigkeit und seiner Geradheit. Wenn diese einer starken Künstlerindividualität keineswegs günstig waren, so zeigten sie sich doch auch niemals kunstfeindlich. Alle monumentalen Werke dieser Zeit sind durchaus achtungswert und ästhetisch zu rechtfertigen. Sie verletzen nie; aber es fehlt ihnen vielfach der Schwung einer hinreißenden Begeisterung. Es fehlt ihnen auch zumeist eine freundliche Anmut, eine harmlose Heiterkeit, die noch der Kunst des Neuhellenismus nicht fremd war. Die Zeit war schlicht, ernst und groß; auch in der Kunst konnte kein anderer Geist sein, kein anderer Rhythmus schlagen.

Trotzdem schlummerten unter der Oberfläche neue und große Gedanken. Ein gewaltiger wirtschaftlicher und sozialer Auftrieb hatte Kräfte und Aufgaben gezeigt, die nach Anwendung und Erfüllung verlangten. Hinter dem Effektizismus tauchten Gedanken auf, die ihm schroff entgegengestellt waren, und die — in ihren Zielen und Wegen noch unklar — das Recht der künstlerischen Persönlichkeit geltend machten. Hieß das Stichwort ursprünglich „Naturalismus“, so war dieser doch nur ein Vortrupp für einen reicheren geistigen Aufmarsch. Wenn sich an den Namen des Malers Max

Liebermann, der sich programmatisch für den Ausschluß von Gedanken in der Kunst ausgesprochen hatte, eine in ihren Werken selten erfreuliche Kunstrichtung knüpfte, wenn ferner ein neuer Faktor, der Kunsthandel, Einfluß auf die Entwicklung der Kunst zu erlangen suchte und durch reiche Zufuhr romanischer Werke dem deutschen Schaffen fast gewaltsam eine sogenannte „Moderne“ zu erpressen suchte, so hat dies das stille und stetige Wachsen geistiger Kräfte nicht erschüttern können, hinter denen eine immer stärker werdende nationale und bodenständige Kunst ersteht. Es darf freilich nicht verkannt werden, daß das ehrliche Streben der naturalistischen Schule der Scheinkunst und dem Phrasentum ein Ende bereitet hat, aber es ist ebensowenig zu übersehen, daß mit dieser Virtuosenkunst der Mangel einer großen modernen, tiefinnerlich begeisterten und begeisternden Kunst nicht überwunden ist. Die Wahrheitsenergie dieser Richtung hat auf allen Kunstgebieten säubernd, aber nicht gestaltend gewirkt; dazu fehlte es ihr an geistigen Gehalt und an Geschlossenheit. Welche Gegensätze verkörpern allein seine Führer! Auf der einen Seite der starre Armeleutmalers Mar Liebermann (geb. 1847), der sich in seinen durchaus nicht zu unterschätzenden Porträts aus Radikalismus bis zur künstlerischen Roheit vergißt, auf der anderen der feinsinnige, gedankentiefe und naturfreundliche Ostmärker Walter Leistikow (1855—1908), dessen grübelnde Innerlichkeit der Großstadt erst die feinen Reize ihrer Umgebung erschlossen hat. Hier der kühle, konstruierende und nüchterne Peter Behrens (geb. 1868), auf der anderen der aristokratische, linien- und farbenfreundliche Messel (1853—1909). Größere Gegensätze in den Reihen der Stürmer sind gar nicht denkbar, und doch sind sie geeint durch ihren Gegensatz zum Eklektizismus.

Auf der anderen Seite ist dieser auch nur eine bequeme Fessel, um eine angeblich zurückgebliebene Kunst einzuschnüren. Gewiß gibt es und gab es immer Künstler — bei den sogenannten Eklektikern wie bei den Naturalisten! —, die nur in der Nachahmung vermeintlich größerer Kunst ihr Heil sehen; die starken Persönlichkeiten einer großen Zeit machen die Entwicklung vom Naturalismus zu einer geistigen Kunst durch. Die reifen Manzel (geb. 1858), Tuailon (geb. 1862), Ederer (geb. 1871) u. a., unter sich durchaus verschieden, sind doch in ihren Erstlingswerken dem gemeinsamen Boden des Naturalismus entsprossen. Geeint sind sie, wie viele andere auch, durch das Ringen nach einem alten Menschheitsbesitz, nach der Schönheit, das jeder Künstler von neuem durchmachen muß. Was man dem Begriff auch unterlegt, wie sehr auch die Werturteile darüber schwanken, der große und alte Gegensatz zwischen schön und häßlich, der in letzter Linie nur das Geistig-Edle gegen das Körperlich-Rohe verdeckt, hat auch in der Gegenwart seine reinigende und scheidende Aufgabe nicht aus dem Auge verloren. Unbedingt aber hat er — ohne vielleicht immer in seinem Wesen erkannt zu werden — in der Weltstadt das Feuer angeblasen, in dem sich die Entwicklung zu einer bleibenden deutschen Kunst vollzieht. Und wenn wir unter dieser Voraussetzung der realistischen, selbst naturalistischen Kunst eine innerlich warme Gemütskunst entgegenstellen, dann zeigt sich bei den wirklich großen Künstlern, daß ein solcher Gegensatz nicht vorhanden ist oder sich zu einer höheren Einheit zusammengefunden hat.

Für die Provinz Brandenburg bedeutet diese Erkenntnis einen Wegweiser in der Frage nach der künftigen Gestaltung der Kunst. Zunächst ist sie abhängig von Berlin,

und Berlin ist Weltstadt. Es mußte so kommen, nicht, weil sie des Reiches Hauptstadt ist, sondern weil sich die sozialen und wirtschaftlichen Kräfte auch in der Kunst verschoben haben. Wir haben gesehen, daß sich geschichtlich die Kunstentwicklung um die Hauskunst, städtische und Hofkunst gruppiert; wir haben verfolgt, wie sich gerade in Brandenburg die großen künstlerischen Erfolge an die Hofkunst angeschlossen, bis sie unter Friedrich dem Großen ihren höchsten Punkt erreichten. Gerade die wirtschaftlichen Bestrebungen dieses Königs machten die Wege frei für eine neue bürgerliche Kunst, die indessen schon einen stark industriellen Einschlag hatte und sich daher an die Formen der Hofkunst anlehnte. Wieder waren es wirtschaftliche Kräfte, die dieser üppigen Kunst ein Gegengewicht in der Biedermeierei schufen, die in Dürftigkeit, aber auch in ehrlicher Gesinnung die ersten drei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts beherrschte. Auch die bäuerliche Hauskunst war nicht erloschen, aber sie war angesichts der Gewerbekunst zurückgedrängt oder zu einer industriell arbeitenden Hausindustrie geworden. Die ehemals engen Beziehungen zwischen Kunstwerk und Besitzer waren recht weit geworden; das erstere wurde ohne besonderes Verständnis, vielfach als Modelleistung erworben. Und die Provinz hatte ihre örtlichen Unterschiede ausgeglichen, um ihre Anregungen lediglich aus Berlin zu holen, wo der Sammelpunkt aller künstlerischen Arbeit war. Die Weltstadtkunst selbst war zum Teil Weltstadthandel geworden und damit allen Schwankungen des Marktes unterworfen, der wiederum seinen Einfluß als Kunstmode — nicht als Kunst — ausübte. Unspannt aber war das Ganze von den aus wirtschaftlichen — nicht aus ästhetischen — Erwägungen hervorgegangenen kunstzerzieherischen Bestrebungen des Staates, die notgedrungen auf eine unpersonliche Kunst der mittleren Linie drängten, auf eine Kunst guter Mittelmäßigkeit, müder Anstößlosigkeit.

In diese Zeit fiel der Regierungsantritt Kaiser Wilhelms II. Wie viele seines Hauses hatte er ein warmes Interesse für alle künstlerischen Bestrebungen, vor allem aber eine persönliche Vorliebe für die bildende Kunst. In wenigen Jahren entstand im Tiergarten jene Herrschergalerie, die wie ein bildnerisches Forum die Geschichte Brandenburgs mit dem Siegesdenkmal der letzten drei Kriege verbinden sollte. Naturgemäß ist mit einer solchen Mäzenatentat noch keine neue Kunst geschaffen, sollte es auch nicht, weil in dem Chaos der achtziger Jahre die eklektische Kunst die einzige war, die Bestand verhielt. Der Eklektizismus hat sich in der Tat bis heute noch neben einer modernen und zugleich nationalen Richtung erhalten; aber er hat doch ein anderes Gesicht bekommen, aus dem die welken Züge verschwanden, um einem männlichen Ernst Platz zu machen. Was aber von größerem Gewicht war, ist die persönliche Stellungnahme des Monarchen in künstlerischen Fragen. Sie ist nicht immer geteilt worden; sie hat auch Mißverständnisse hervorgerufen; aber es tritt doch immer schärfer hervor, daß in künstlerischen Fragen es neben dem persönlichen Gefühl des Schöpfers auch einen persönlichen Willen des Bestellers gibt. Seit der Zeit Friedrich Wilhelms IV. war er zum Teil ausgeschaltet. Das Ergebnis war eine eklektische, aber doch nur korrekte Kunst. Nun trat zu den unpersonlichen Einflüssen des Staates der starke Kunstwille eines Herrschers, der auch lebhaft für die Wirtschaftsinteressen der Künstler eintrat. Die Kunst ist nie Massen-erzeugnis. Auch in der Hauskunst ist sie ein aristokratisches Erzeugnis. Nur in der Ara der staatlichen Kunst sollte sie abhängig sein von dem Wunsch und dem Willen einer

einseitigen Zukunftsästhetik einer Minderheit! Das ist ein Widerspruch mit der Lebenskraft der Kunst und muß zur Massenerzeugung führen.

In den letzten 25 Jahren hat die märkische Kunst den Faden wieder aufgenommen, den sie vor der Mitte des vorigen Jahrhunderts hatte fallen lassen. Indessen ist die Überlieferung historischer Kunst nicht unberührt von dem Erwachen neuer Kunstgedanken geblieben. In dem neuen Landgericht hat Schmalz (1856—1906) ein Bauwerk geschaffen, das an die beste Zeit des Barocks anknüpft, das aber in allen Zügen voll von persönlichem Leben ist. Die reichgegliederten, weichen Umrisse der beiden Türme sind von einer harmonischen Reife, die sie zu den schönsten Turmbauten der Gegenwart machen und manches Unabgeklärte, Stürmische in der übrigen Architektur dieses Baues aufheben. Die Monumentalbauten des Herren- und Abgeordnetenhauses, beide von Friedrich Schultze (1843—1912) bereicherten das Architekturbild Berlins nicht allein, sondern nahmen auch in städtebaulicher Beziehung wieder die gute Überlieferung auf. Während sie in ihrer schlichten Monumentalität durch straffe Gliederungen wirken, strebte der Ihnesche (geb. 1848) Neubau der Königlichen Bibliothek zu reicheren Einzelformen, ohne die einfache Klarheit des großen Hauses zu beeinträchtigen. Kraftvoll ist auch das von demselben Architekten erbaute Kaiser-Friedrich-Museum in seiner ruhigen Geschlossenheit. Fehlt diesen und auch der von Cremer und Wolfenstein erbauten Hochschule für bildende Kunst noch jede stärkere persönliche Note, so entschädigen sie reichlich durch die treffliche Beherrschung architektonischer Formen. Der größte Bau dieser Zeit, der von Raschdorf (1823—1914) errichtete Dom, stellt sich durch die machtvolle Kuppel zwischen das Schlüterische Schloß und das Schinkelsche Museum, ohne die schöne Platzwirkung zu beeinträchtigen. Leider schwächt er seine klare architektonische Gliederung durch eine Fülle kleiner, an sich reizvoller Details. Die Richtung der staatlichen Baupflege blieb im übrigen der besonnenen Erhaltung überlieferter Formen treu, was dem Einfügen in das Straßenbild nur förderlich war.

Berlins Straßen- und Platzanlagen waren schon seit der Zeit des Großen Kurfürsten nach künstlerischen Grundsätzen geschaffen und durch zwei Jahrhunderte erhalten und gefördert worden, bis die plötzliche Ausdehnung der Stadt nicht nur diese gute Überlieferung aufhob, sondern selbst die alten Denkmäler antastete. In den siebziger Jahren brach das Unheil herein, weil man der wilden, ungezügelter Privatarchitektur mit erzieherischen Mitteln nicht beikommen konnte. Ungefordert konnten Kunstverwilderung und Unverständnis das künstlerische Erbe der Preußenkönige vergeuden. Mit Nüchternheiten oder, wo es die Mittel erlaubten, auch mit prahlerischem Prunk und hohlem Schein wurden selbst die alten historischen Straßen und Plätze entstellt. Jener ungeliebte Standpunkt, daß jeder ohne Rücksicht auf den anderen oder auf die Gesamtheit drauflos künsteln durfte, hat in Berlin und in den Provinzstädten, besonders auch in Potsdam, vielfach die städtebauliche Entwicklung von Grund auf zerstört. So war die Lage, als durch die Berufung des Stadtbaurats Hoffmann (geb. 1852 in Darmstadt) auch die städtischen Bauten wieder neue künstlerische Werte wurden. Hoffmann ist kein Stürmer und Dränger, aber er hat wie vielleicht kein zweiter lebender Baukünstler einen sicheren Blick für die Straßenwirkung und ein überaus feines Gefühl über die leisesten Schwingungen architektonischer Massen. Seine zahlreichen Schulbauten, sein Märkisches Museum mit

der Fülle malerischer Wirkungen, besonders aber sein grandioses Stadthaus (Abb. 139) sind baukünstlerische Leistungen, die sich würdig der älteren städtischen Architektur der Memhardt, Nehrung u. a. anschließen. Schon wuchsen auch die Erweiterungsbauten der Universität und bald das Opernhaus empor, die dem Stadtbilde neue große Kunstzüge geben werden.

Auch die Privatarchitektur hat in den letzten Jahren andere Wege eingeschlagen und Meister gefunden, die der Großstadt einen neuen Typus von Mietshaus schaffen. Der leider viel zu früh verstorbene Messel hat manches Privathaus geschaffen, das vorbildlich geworden ist und den Ruf Berliner Architektur wiederhergestellt hat. Von größerer Bedeutung jedoch für Berlin ist sein Warenhaus Wertheim, das für eine durchaus moderne Aufgabe eine sinngemäße Gestaltung zeigt und als Typus einen weit über Berlin hinausreichenden Einfluß gewonnen hat. Messels Kunst ist eine rein persönliche, die zwar wie bei dem Versicherungsamt gern eine geschichtliche Anlehnung sucht, die sie jedoch in einer durchaus selbständigen Art verwertet. Der im Bau begriffene Erweiterungsbau des Neuen Museums wird darlegen, wie folgerichtig Messel der Schinkelschen Kunst gefolgt ist.

Sind alle diese Bauten zum Teil von älteren umgeben, die ihre künstlerische Wirkung heben oder vermindern, so beginnt man seit einigen Jahren bei den neuen Stadterweiterungen den Forderungen der Stadtbaukunst schon in der Aufteilung des Geländes Rechnung zu tragen. So alt und selbstverständlich eine solche Pflege auch ist, so standen ihr doch in Berlin erhebliche Schwierigkeiten — zumeist finanzieller Natur — entgegen, die erst überwunden wurden durch die nachhaltige Förderung dieser architektonischen Disziplin. Einzelne Architekten wie Theodor Goethe (geb. 1850), Gensmer (geb. 1856), Brügge (geb. 1859), Otto March (1845—1913), Hermann Jansen (geb. 1869) u. a. hatten in Wort und Schrift auf sie hingewiesen. Erfolg hatten ihre Bestrebungen indessen erst, nachdem im Jahre 1912 unter Führung Otto Marchs (1845—1913) und des Oberbürgermeisters Kirschner ein Wettbewerb um einen Plan für die zukünftige Gestaltung Großberlins stattgefunden hatte, der sehr beachtenswerte Anregungen brachte, darunter eine Ausstellung von Plänen und Modellen. Schon bei dem Bau der ersten Hoch- und Untergrundbahn hatten Bestrebungen eingesetzt, die im Anschluß an die Messelschen Bauten für moderne Aufgaben auch nach modernen Formen suchten. Sie gingen dabei von dem Zweck und dem Stoffe aus. Die Bauten der elektrischen Hochbahn haben mit diesen von dem Schweden Grenander (geb. 1863) verfolgten Bestrebungen künstlerische Erfolge erreicht, die für die Zukunft wohl noch weitere Entwicklungen verheißen. Am folgerichtigsten auf dem Wege zu einer neuen technischen Kunst sind bisher Peter Behrens und Friedrich Dernburg, der letztere auch mit seiner schönen Brücke von Oberschönweide, bei dem Maschinenhaus der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft vorgegangen, dessen rhythmische Gliederungen den Ausgleich statischer Kräfte indessen schon bis zur Vernichtung des Architekturgedankens verfolgt haben. Die Zukunft wird zeigen, wie weit solche Bestrebungen gehen dürfen; anzunehmen ist, daß das künftige architektonische Gesicht der Weltstadt Berlin von der mäßigen Anwendung dieser Grundsätze abhängt, die aber die rechnerische Beschränkung auf das Rein-Strukture zugunsten einer Verschmelzung von Statik und Kunst aufgeben dürften.

Großen Gewinn von diesen Bestrebungen haben die Berliner Vororte gehabt, die

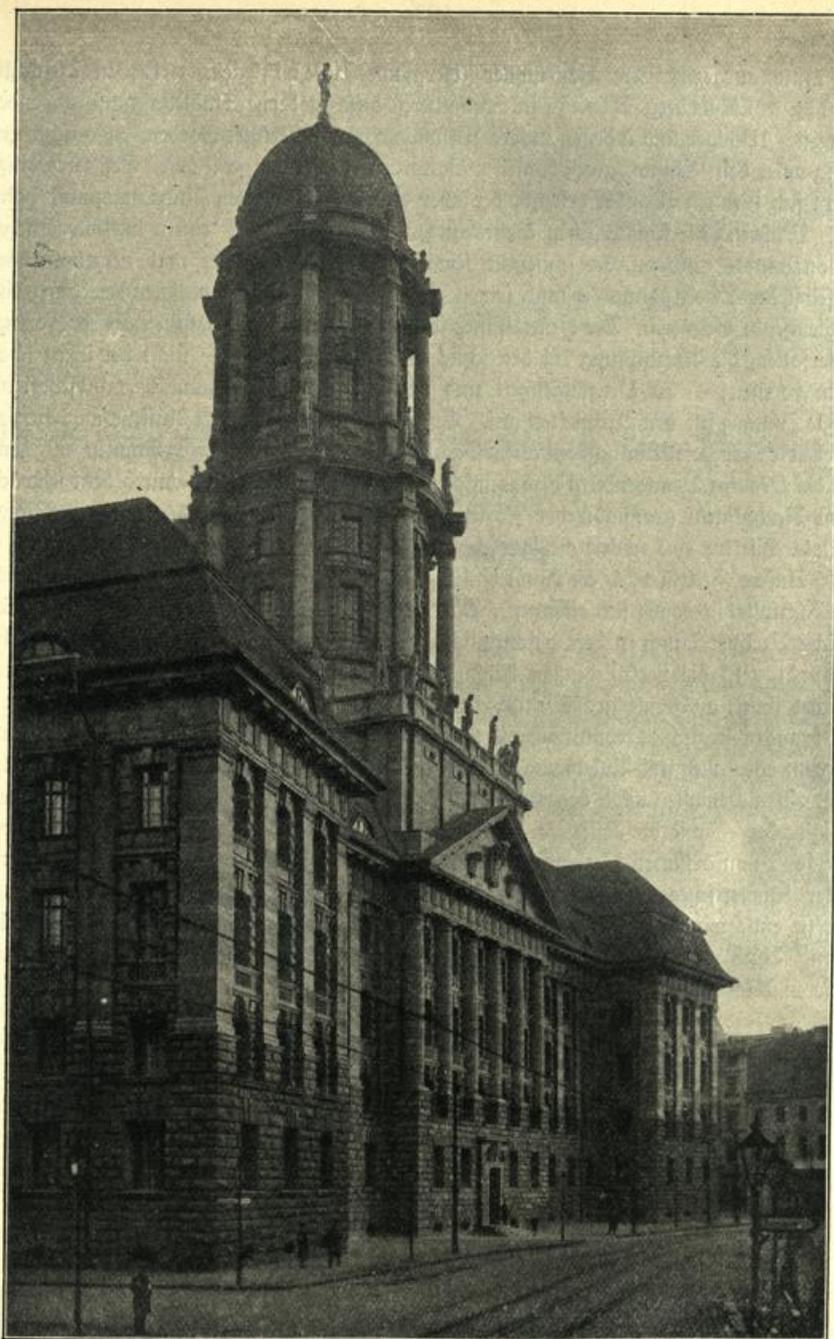


Abb. 139. Stadthaus in Berlin. Von Hoffmann.
Aus „Neubauten der Stadt Berlin.“ Verlag von Wasmuth, G. m. b. H., Berlin.

mit Hilfe ausgezeichneter Baukünstler (Hermann Kiehl, gest. 1913, in Neukölln, Uhlig in Eichtenberg, Wolff in Schöneberg) diese moderne Städtebaukunst anwenden konnten. Weniger sind indessen unsere Kleinstädte davon berührt worden, die anscheinend völlig unter dem Einfluß großstädtischer Baupraxis zu geraten schienen. Erst neuerdings macht sich hier ein Wandel geltend, der aber einen ganz anderen Ausgangspunkt hatte.

Während die künstlerischen Bestrebungen in Berlin vielfach einem weltbürgerlichen Rationalismus zuneigen, der schließlich seine besten Kräfte schneller noch verzehren wird als selbst der Eklektizismus, erstand seinen Auswüchsen in der Heimatschutzbewegung eine ausgleichende Gegnerin. Der Heimatschutz sucht, ohne in das Nachahmen älterer Formen zu verfallen, die Anknüpfung bei den schlichten Baugrundsätzen — nicht bei ihren überlebten Formen! — der Vergangenheit und stellt vor allem die heimatische Landschaft als höchste Instanz für den Architekten auf. Er ist bestrebt, die bei dem Aufschwung Berlins verloren gegangene Einfachheit auf einem anderen Wege wiederzugewinnen als jene. Für die Provinz Brandenburg ist das insofern von Bedeutung, als dadurch dem schwächlichen Nachahmen großstädtischer Formen ein Ende bereitet und der strengen Monumentalarchitektur eine malerische landschaftliche Bauweise an die Seite gestellt wird.

Unsere Zeit ist reich an künstlerischen Verheißungen. Nur die Grundlagen, nicht das Zukunftsbild lassen sich erkennen. Das eine läßt sich als sicher voraussagen, daß eine örtliche Berliner Kunst in dem geschichtlichen Sinne nicht mehr möglich sein wird. Eine Weltstadt zieht die verschiedensten künstlerischen Persönlichkeiten nicht nur an, sondern gestattet ihnen auch eine große Entwicklungsmöglichkeit. Dagegen kann sich sehr wohl eine brandenburgische Provinzialkunst entwickeln, die wohl Anregungen aus Berlin aufnehmen, aber auch mit Anlehnung an die landschaftliche Eigenart selbständig verarbeiten kann. Am wenigsten wird bodenständiger Einfluß in der Malerei zur Geltung kommen, da sie weder — wie die Bilderei — Gelegenheit zu städtebaulichen Aufgaben hat, noch auch sonst von örtlichen Verhältnissen abhängig ist. Sie kann wohl unter dem Einflusse starker künstlerischer Persönlichkeiten zeitweilig Einfluß auf einzelne Kreise gewinnen, aber sie entschwindet mit ihren Werken zu schnell der Öffentlichkeit, um dauernd zu bestehen. Auch wird ihre Wirkung eingeengt durch die Schwarzkunst, die in einem immer stärkeren Maße alle persönlichen Kunstströmungen weiterträgt und vermischt.

Literaturgeschichtliche Entwicklung der Provinz Brandenburg.

Von Paul Alfred Merbach.

„Die Statthastigkeit einer solchen Aufgabe läugnet heutzutage Niemand, da man aufgegeben, der Völker Leben aus äußern Umständen und Conjunkturen einerseits und schlauen Plänen ausgezeichneter Männer von der andern zu erklären, da man einsieht, daß Nationen nur größere Individuen sind, deren Charakter, von einer höheren Natur von Anfang an bestimmt, durch die Erziehung der Weltgeschichte entwickelt wird, nach Gesetzen, die ebenso weit über dem Causalnuz der einzelnen Momente als über der subjektiven Freiheit der Individuen stehn.“

(Aus dem Vorworte zu Karl Ottfried Müllers „Geschichten Hellenischer Stämme und Städte“, Band 2, Die Dorer. 1824.)

