

Digitales Brandenburg

hosted by **Universitätsbibliothek Potsdam**

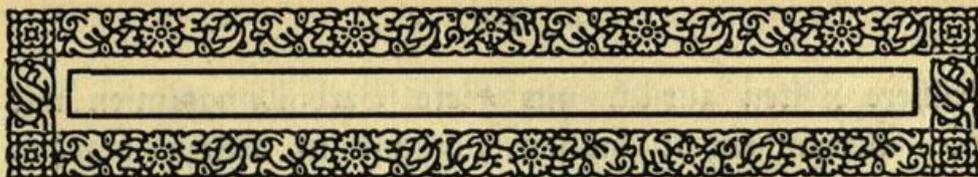
Geschichte der Stadt Potsdam

Haeckel, Julius

Potsdam, 1912

Viertes Kapitel. Kunstgeschichte der Potsdamer Bauten.

urn:nbn:de:kobv:517-vlib-687



Viertes Kapitel.

Kunstgeschichte der Potsdamer Bauten.

Potsdam ist als Stadt wie als Landschaft eine Schöpfung der Herrscher aus dem Hause Hohenzollern. Durch die künstlerischen Bestrebungen dieser Fürsten ist seiner Architektur das eigenartige Gepräge verliehen worden, ist es angeschlossen worden an die großen Kunstströmungen Europas. Eine Kunstgeschichte seiner Bauten ist im wesentlichen auch eine Geschichte der Geschmacksrichtungen der brandenburgischen Kurfürsten, der Könige Preußens. Das lebhafteste Interesse aller Hohenzollern für die Baukunst macht Stadt und Umgebung zu einem Spiegelbilde der wichtigen Bewegungen auf diesem Gebiete während zweier Jahrhunderte. Die persönliche Eigenart der Schöpfer aber verleiht dem Ganzen einen einheitlichen Zug, eine starke Selbständigkeit und eine bestimmte Größe. Erst von den Tagen König Friedrichs I. an sind die steinernen Dokumente für die Architekturgeschichte fruchtbar zu machen, Potsdam ist daher auch bauhistorisch die eigentliche preußische Königsstadt. Indessen manche Erinnerungen leiten in

frühere Zeiten zurück, nur diese Verbindungslinien mit der Vergangenheit müssen zunächst in Kürze gezogen werden. Anstelle des heutigen Königlichen Stadtschlosses erhob sich vor 1660 das alte Haus der Kurfürstin Katharina. Es war 1598—99 unter Joachim Friedrich, ihrem Gatten, als Umbau der alten Burg errichtet worden. Seine äußere Gestalt ist unbekannt, könnte aber, wie der Berliner Schloßbau des Kaspar Theiß unter Joachim II., die Giebelmotive der deutschen Renaissance aufgewiesen haben. Zwischen 1650 und 1660 fällt die Beseitigung des alten Gebäudes durch den Großen Kurfürsten. Schon 1660 war man eifrig beim Neubau, ein Teil des neuen Stadtschlosses war bereits bewohnbar. — Mit Friedrich Wilhelm beginnt die erste große baugeschichtliche Epoche von Schloß und Stadt. Sie reicht von 1660 bis 1740 und erstreckt sich so durch die Regierungszeiten Friedrichs I. und Friedrich Wilhelms I. hindurch. Französische und holländische Einflüsse halten sich in ihr ziemlich die Wage. Französische Barock-Künstler wie Leveau und Mansart, die holländische Spätrenaissance, klassizistisch gefärbt, wirken auf die deutschen z. T. erst naturalisierten Meister ein. Diese ältere holländisch-französische Stilrichtung ergibt eigene und reizvolle Wirkungen in Stadt und Land und ist bis zu einem gewissen Grade dem geschulten Blicke noch heute im Rahmen aller späteren Schöpfungen als ältester Kreis architektonischer Denkmäler wohl erkennbar. Das Schloß des Großen Kurfürsten läßt sich einigermaßen rekonstruieren. Es ist seinem Grundrisse nach das französische Adelshotel im Sinne von de Brosse und Mansart: Hauptgebäude mit Gartenfront, zwei niedrigeren Seitenflügeln für das Gefolge,

Hof in der Mitte, Abschluß nach der Stadtseite durch eine Flucht von geringer Höhe mit Thor. Dieser Abschluß war unter dem Großen Kurfürsten schon geplant, wurde aber erst unter seinem Nachfolger in prunkvollerer Form hergestellt. 1682 kam man zu einer vorläufigen Beendigung der ganzen Anlage. Im Aeußeren verleugnet sich der französische Charakter in den steilen Dächern nicht, wenn auch die Fassaden einfache Puzflächen zeigten. Der Baumeister, Philipp de Chieze, war als Architekt Schüler der Franzosen, das zeigt der Grundriß und Hauptsaal des alten Schlosses. Aber in einem Punkte mußte er sich hier wohl dem persönlichen Geschmacke seines Herrn fügen. Die drei Risalite des corps de logis (Hauptgebüudes) tragen belvedereartige Luffastürme, der mittlere von ihnen ist von überragender Höhe und macht einen ganz unfranzösischen Eindruck. Hier sind holländische Vorbilder bestimmend gewesen. Der weite und schöne Prospekt auf das flache Land ist in Holland beliebt, so zeigen die dortigen Lusthäuser (z. B. das Haus im Bosc) Luffastürme, so ist auch die berühmte Kuppelhalle des Rampenschen Stadthauses zu Amsterdam (jetzigen Königl. Palais) nichts Anderes. Die Liebhaberei des Kurfürsten war bestimmend; Friedrich Wilhelm hatte in Holland seinen Blick an der holländischen Flächennatur geschult, daher zeigt er als erster eine wahrhaft große Auffassung der Potsdamer Landschaft, dieser Auffassung aber diente die eigentümliche Anlage auf den Dächern der neuen Residenz. Von hier aus konnte man die Wiesen und Wasserflächen, die umkränzenden Hügel als eine Einheit erfassen, und schon der große brandenburgische Herrscher suchte sie einheitlich künstlerisch zu durchdringen. Der Meister des Stadtschlosses

de Chieze baute auf seinen Befehl kleine Landsitze inmitten von Park, Obst- und Weinanlagen. Für die künstlerische Anschauung der Gärten in der Ebene, der großen Wasserflächen sprechen die Aussichten, die sich von den neugeschaffenen Schlösschen aus bieten. Französischen Barockcharakter trägt Caputh (um 1660), das jetzt noch erhalten und in alter Schönheit wieder erstanden ist. — Den holländischen Barockgiebel vor der Front weist nach uns überlieferten Bildern das verschwundene alte Lusthaus zu Bornim auf. In der Stadt Potsdam geht nur ein größerer Bau seiner Grundanlage nach sicher auf den Großen Kurfürsten zurück, das Predigerwitwenhaus in der Breiten Straße (1667). Hier scheint die Fassade im 19. Jahrhundert, aber nicht wesentlich, verändert zu sein. Die toskanischen Pilaster können sehr gut noch von Nehring († 1695), der als Erbauer angeführt wird, herrühren, finden sie sich doch auch an seinem Hauptwerk, dem Marstall, wieder. Das französische Mansardendach ist wohl dasselbe geblieben und wird nun überhaupt für alle größeren Gebäude vorbildlich. Erst in der Zeit des großen Königs tritt es von 1740—63 ganz zurück, um dann noch einmal von Gontard und seinen Nachfolgern verwertet zu werden. Nach dem Tode Friedrich Wilhelms kam unter seinem Nachfolger Friedrich III. in stärkerer Weise der französische Einfluß zur Geltung. Der holländische Ziergarten wich einer regelmäßigen französischen Parkanlage, und an der Nordseite des Lustgartens entstand ein Orangeriegebäude (der jetzige Marstall) von Nehrings Hand. Französischer Herkunft ist die Umrißlinie des Daches, das eigentümlich niedrige Attikageschoß, die Kämpferbogenfenster und die römisch-jonischen Pilaster

der französischen Akademie in der Art François Blondels (die starken vorgelegten Risalite mit Bandrustiken und barocken Pferdgruppen stammen erst von Knobelsdorff). Französisch-klassizistisch ist auch de Bodts treffliches Markt- oder Fortunaportal des Stadtschlosses (1701). Seine klassizistischen Neigungen hatten in Holland und England nur verstärkt werden können. Seine Bauten zeigen eine gewisse Nüchternheit in den Einzelheiten, eine akademische Regelrichtigkeit. Doch fehlen ihm barocke Neigungen nicht. Sein Marktportal, eine ganz originale Schöpfung, verkörpert ein aus Frankreich stammendes Portalmotiv. (S. de Brosse, Eingang zum Luxembourgpalast 1611.) Eigenartig ist das konstruktiv gedachte Balkensystem, das die Kuppel trägt, von barocker Wucht die mächtigen Eckpfeiler des ersten Stocks mit ihren Trophäen. Der barocke Eindruck des Ganzen wird verstärkt durch den Gegensatz zwischen jenen Pfeilern und der dazwischen gespannten zierlichen Kuppel mit der drehbaren Fortuna. Wenn wir den Stichen von Broebes trauen dürfen, gewann damals auch die Dachkonstruktion eine mehr französische Form. Sicher ist wohl, daß die holländischen Aussentürme in dieser Zeit verschwanden; dann scheinen anstelle der einfachen Steildächer echte Mansarddächer getreten zu sein. Somit war durch Portalbau und Dächerumbau dem ganzen Gebäude ein stärkerer französischer Anstrich verliehen. Das entsprach den Tendenzen Friedrichs I. mehr; unter ihm ist der Einfluß Frankreichs in kultureller Beziehung überhaupt bedeutender als unter seinem Vorgänger und Nachfolger. Ganz dürftig aber wirken an dem neuem Königswohnsitz die einfachen Putzfassaden, die man seit der Regierung Friedrich Wilhelms keiner Veränderung unterworfen

hatte. Im Innern erhielt der große Saal herrlichen, noch heute erhaltenen Deckenschmuck von Schlüter (1695). Es sind die prächtigen Marmorputten, die auf dem Hauptgesims unter der Deckenwölbung zu spielen scheinen.

Friedrich Wilhelm I. ist als der eigentliche Erbauer Potsdams zu bezeichnen, seine Neuschöpfung ist von dem großen Sohne nur einem Umbau nach neuen künstlerischen Anschauungen unterzogen worden. — Die wichtigsten Daten seien vorangestellt. 1714 wurde der Lustgarten in einen Exerzierplatz, das Orangerhaus Nehrings in einen Reitstall verwandelt. Bis 1720 wurde die Altstadt gründlich erneuert. Reste älterer Bauten sind daher gar nicht erhalten. 1719—22 dehnte sich die Stadt bis zur Grenze der Charlottenstraße aus, 1733 folgte dann die zweite Stadterweiterung. Die Altkiesmauer umschloß die neuen Teile. Friedrich der Große hat am Berliner Tore eine unwesentliche Änderung der Mauerlinie vorgenommen. Aus älterer Zeit stammt nur noch das Jägertor mit seinen toskanischen Pilasterbündeln an den Pfeilern. — Die Häuser, die überall neu erstanden, lassen sich in drei große Gruppen einteilen. Da sind zunächst die für Potsdam höchst bezeichnenden einfachen Fünffensterhäuser mit dem Giebelzimmer über der zweistöckigen, ganz schlichten Fassade. Sie sind typisch für die Soldatenstadt und wohl aus heimischer Bauart, dem praktischen Zwecke dienstbar, erwachsen. Sie zeigen überall dieselbe Zimmeranlage der Grundrisse und sind in der Fassade massiv, im übrigen als Fachwerkbauten errichtet. Erhalten haben sie sich noch in der Kirch-, Kriewitz- und Grünstraße und in größerem Rahmen in dem Stadtteil nördlich der Charlottenstraße, der durch diese, die Hohenzollern-, Kaiser Wilhelm- und Nauener Straße begrenzt

wird. Sie machen heute einen wenig künstlerischen Eindruck, entbehrten aber doch ursprünglich eines gewissen Reizes nicht. Ihre Giebel zeigen vielmehr das Bestreben der Architekten, mit den Schmuckformen bei aller Einförmigkeit zu wechseln, dreieckige und gebogene Frontons zu verwerten. Dazu kam die Eigenart der Gesamtanlage. Jeder Häuserblock hatte seine Brandgasse zur Einfahrt für die Feuerwehr, noch heute kann man diesen ursprünglichen Eingang an den Straßenecken mit ihren Zwischenbauten deutlich erkennen. Die Häuser waren vielfach in weiß, die Fachwerkbalken in orange gehalten. So machte das Ganze einen zwar etwas zu regelmäßigen, aber doch freundlichen Eindruck, hier und nirgends anders ist der originale Charakter im Wirken des Soldatenkönigs am besten erhalten geblieben.

Die zweite Gruppe der Bürgerhäuser zeigt französische Einflüsse. Es sind meistens massive, größere Bauwerke der Altstadt. Hierher gehören die Häuser des Kanals an der Nord- und Südseite. Auf der letzteren sind vielfach späte Umbauten vorhanden, so daß die Zeit Friedrich Wilhelms etwa nur noch von der Grünen Brücke bis zur Garde du corps-Kaserne vertreten ist. Die Nordseite zeigt manche Veränderung, aber auch an dieser Stelle sind alte Gebäude erkennbar, z. B. die Ecke der Berliner Straße und des Kanals. Die Eckhäuser der Französischen- und Hodißstraße, Breitestraße 8, Lindenstraße 26, das Predigerhaus der Garnisonkirche zeigen den gleichen Typ. Es sind überall die gebrochenen Mansarddächer für diese Häuser charakteristisch, sie sind geradezu typisch für das vornehme Bürgerhaus unter dem zweiten Könige. Der Mansardsche Einfluß ist auch für die Fassadengestaltung bestimmend: feine, einfache Pilaster-

streifen, vornehmer Fensterschmuck durch Umrahmung und eine Muschel als Schlußstein, in den meisten Fällen hat man selbst darauf verzichtet. Die Tätigkeit Philipp Gerlachs (1697—1748) hat hier sicher ein Feld der Betätigung gefunden. Er war ein Schüler von J. B. Broebes (seit 1687 in Berlin), der wieder auf Mansard und Leveau zurückging. Die eigenartigste Leistung Gerlachs war die große Stadtschule (1735), Nauenerstraße 45, deren Ähnlichkeit mit Gerlachs Kammergericht in Berlin so auffallend erscheint. Dies ausgezeichnete Gebäude zeigt sich im Umriß wie vornehmlich im Mittelteile der Fassade von zurückhaltender Vornehmheit und ist ein bedeutendes Denkmal jener Richtung, die wohl die Motive aus Frankreich übernahm, sie aber in eigenartiger und zweckentsprechender Weise für heimatliche Bedürfnisse umzubilden verstand. Die letzte Zeit des Königs sah die Wendung zum holländischen Backsteinstil. — 1732 kam Johann Boumann in preussische Dienste. Als Vorläufer dieser Bauweise ist 1731 das kleine Jagdschloß Stern anzusehen; es zeigt zum ersten Mal den Ziegelrohbau Hollands. 1734 erstand das holländische Quartier, das erst unter dem Nachfolger ganz beendet wurde. Eine gewisse Abwechslung ist auch in ihm erstrebt. Die eine, die Mittelstraße, zeigt holländische Giebel, der Kreuzstraße dagegen fehlen sie völlig. An einzelnen, symmetrisch über den Block verteilten Häusern findet man wohl auch eine Verzierung der Tür und darüber neben dem Mittelfenster schmale Barockvoluten von Holz. Hier und da erscheinen auch eigentümliche Rustika-Ziegelpfeiler. Die entzückende kleine Gloriette des Bassins, damals auf einer Insel gelegen, gab einen Augenpunkt von Süden her mit ihrem seltsamen, chinesisch-holländischen Dache.

Ein einziges ansehnlicheres Gebäude dieses Stils steht in der Lindenstraße, das heutige Amtsgericht. Es verbindet mit der schönen Umrißlinie des Daches, die an französische Einflüsse gemahnt, eindrucksvolle Backsteinarchitektur und einen reicheren Schmuck der Mittelachse der Fassade. Wie die Gerlachsche große Stadtschule zierte es wahrscheinlich ein (jetzt wieder hergestellter) Balkon (1734—37). Die neu erstandene Stadt schmückten drei schöne Kirchen: die Heiligegeist-, Garnison- und in der Mitte die St. Nicolai- oder Stadtkirche. Die Türme sind wohl in Anlehnung an englische (Christopher Wren) und holländische (de Keyser und Goldmann) Turmbauten entstanden. Das Innere der Gotteshäuser spiegelt die Theorie des protestantischen Kirchenbaus, wie sie von Leonhard Sturm unter Hinblick auf jene Vorbilder ausgebildet worden ist, wieder. Auch bei ihnen finden wir nicht frostige Anlehnung und slavische Nachbildung, sondern eigene geistvolle Erfassung und feine Durchbildung deutscher Schule. Die Heiligegeistkirche, im Grundriß ein Querhausbau, wurde als einstöckiges sehr einfaches Gebäude von Gayette (1726) aufgeführt. Sie hatte eine kunstvolle Fachwerkkonstruktion, in der sich der Erbauer noch später am Langen Stall (1734) üben konnte. An sie setzte Joh. Friedr. Grahl 1732—34 seinen schönen Turm mit dem durch eingeklebte Ecken geschaffenen Oktagon und der prächtigen offenen Turmhalle nebst Laterne. 1724 folgte die Stadtkirche mit ihrem wuchtigen Turmaufbau und der Form des griechischen Kreuzes als Grundriß (1796 abgebrannt). Auch ihre Außenseiten waren außerordentlich schlicht. Den Beschluß machte die Lieblingschöpfung des Soldatenkönigs, die Garnisonkirche. Ihr Schöpfer ist Philipp Gerlach, der

die Jerusalemer Kirche in Berlin, den Parochialkirchturm daselbst und die Nikolaiirche in Potsdam geschaffen hatte. — Der Grundriß ist ein zentralisiertes Querhaus mit Emporen, über dem sich ein hohes Pyramidendach erhebt. Lange Fenster charakterisieren die Außenfronten. Kraftvoll und doch elegant steigt in drei Absätzen der klassizistisch-pilastrierte Turm auf, dessen aufgesetzte Halle das Glockenspiel birgt, über dessen Turmhelm die Wetterstange mit dem „nec soli cedit“ prangt. In dieser Soldatenkirche schlafen unter den Trophäen siegreicher Kriege die beiden Begründer preußischer Großmacht, in der Nähe ihres ersten und vornehmsten Garderegiments. —

Eine neue, die zweite Kunstepoche brach für die Residenz mit der Thronbesteigung des Großen Königs an. Sie fällt noch in die Zeit des Barockstils, aber klassizistische Momente dringen in immer größerer Menge ein. Drei Abschnitte haben wir zu unterscheiden, den französisch-akademischen Klassizismus Knobelsdorffs, den palladianischen des Königs selbst und das klassizistische Barock Gontards und seiner Schule.

Das persönliche Verdienst Friedrichs, ein Zeichen seiner genialen Künstlernatur war, daß er daran ging, aus den Nützlichkeitsbauten seines Vaters Kunstbauten zu machen. Er wollte die gesamte Stadt nach einheitlichen künstlerischen Prinzipien umschaffen. Der Immediatbaufonds diente ihm dazu, den Bürgern die nötigen Mittel für künstlerische Fassaden zur Verfügung zu stellen. Ein richtiges und gerechtes Urteil über sein Verfahren läßt sich nur gewinnen, wenn wir uns in seine Seele versetzen. Er gestaltete zuerst seine nächste Umgebung vom Standpunkte des Künstlers aus, seiner

differenzierten Natur entsprach das für feinste, ja raffinierte Stimmungen berechnete Rokoko. In der Außenarchitektur liebte er im Beginn seiner Regierung ein kräftiges und ausdrucksvolles Barock oder einen harmonischen Klassizismus, der allerdings durch reiches Schmuckwerk barockifiziert wurde. Die Stadt selbst faßte er als weitere Umgebung seines Schlosses in einen künstlerischen Rahmen, soweit es seinen Interessen diente, die Straßenfronten sollten sich ihm schön repräsentieren. Auf ihn selbst war alles abgestimmt, sein Geschmack in die Architektur der Privathäuser übertragen; er scheute, auch hierin ein Kind der Barockzeit, selbst Kulissenbauten zum Zwecke nur schöner Wirkung nicht. . . So ist Schloß und Stadt lediglich Widerspiel seiner Geschmacksrichtungen und als künstlerische Umgebung eines fein empfindenden Mannes zu werten. Dies ist das merkwürdige der neuen Schöpfungen, das alles konzentrisch schließlich auf die Seele des königlichen Künstlers hin angelegt wird; die Potsdamer Stadtarchitektur steht daher schon ganz im allgemeinen in Europa schlechtweg einzig da. — In diesem Zusammenhang muß noch ein Wort über die Parkanlagen gesagt werden. Der Park von Sanssouci läßt nur noch ungefähr den früheren Charakter erkennen. Die stark barock wirkenden Bauten Knobelsdorffs am Eingang, das Tor mit den gekuppelten Säulen und die Muschelgrotte deuten auf den alten Zustand hin. Stark nivellierend hat in späterer Zeit der Landschaftstil gewirkt, fast nur die Hauptallee und die Terrassen haben ihm getrozt. — Wenn wir die ursprüngliche Gestalt vor uns erstehen lassen, so wird auch diese Anlage ein Dokument für die von mannigfachen Anregungen leicht berührte seelische Stimmung des

Herrschers. Er meidet die Nähe der großen Wasserflächen, er baut seinen Garten in der Ebene fern von ihnen und doch wählt er zum Wohnsitz nicht eigentlich die Ebene, wie es dem Geschmack des Barockzeitalters entsprochen hätte, er geht auf die Höhe. Von hier aus übersah man damals das ganze Havelthal; das innerlich Befreiende eines solchen Unblicks wird auch seine Seele haben erklingen lassen. An den Sanssouci-Vorgarten schließt sich nach Westen der Jardin anglo-chinois. Sehr bezeichnend für den modernen Sinn des Königs war dieser sogenannte Rehgarten, bezeichnend auch für sein so mannigfach bestimmbares Empfinden. Dort lockten Schlängelwege rechts und links neben der großen Hauptallee durch das Gehölz wie in natürliche Waldpartien hinein. Die damals aufsteigende Mode des englischen Parkes entsprach seinem Hang zur Einsamkeit. Kam man südlich durch den Irrgarten zum goldblitzenden finessischen Hause, so mußte man auch hier die romantisch-bizarre Stimmung des Urhebers bewundern, aus der diese feinste Leistung orientalisierender Kunst entsprungen war. Im Rehgarten stand die jetzt verschwundene Kolonnade Knobelsdorffs. Das Motiv des Wassers, das den Park beleben sollte, klang in reicher architektonischer Umgebung aus. Schon vor dem Schlosse sollte eine große Fontäne, deren Herstellung scheiterte, es zu seinem Rechte bringen. Das große Reservoir auf dem Ruinenberge erhielt die klassische Form einer antiken Naumachie mit dem Rest eines Amphitheaters. Tempelruinen verstärkten die klassisch-sentimentale Stimmung. Am Ende des englischen Gartens begann dann, wieder in französischer Regelrichtigkeit, der Vorpark für das Neue Palais und die Communis. Diese Schlösser wie

den Rehgarten gedachte der König gleichfalls in größerem Rahmen sich näher zu bringen, daher ließ er durch Unger 1770 das Belvedere auf dem Klausberg als Pendant zu dem Ausblick von Sanssouci her errichten. Ein empfindungsvolles Bauwerk, der Freundschaftstempel mit heiteren korinthischen Säulen, dem Standbilde der Prinzessin Wilhelmine und den Medaillons berühmter Freundespaare kam hinzu (1768). Die ernstesten dorischen Säulen eines feierlich-geschlossenen Rundtempels, des Gegenstücks zu dem ersteren, luden ein, die harmonische Schönheit der Antike an der Gruppe des Lylomedes, den Gemmen der Stoschischen Sammlung auf den einsamen Besucher wirken zu lassen. — Klassisches, Französisches, Englisches, Sentimentales und Romantisches werden von den grünen Bäumen des Parkes zur Einheit verbunden, die wechselnden Stimmungen desselben Mannes lernen wir kennen und auch sein Streben nach Befreiung und Erhebung. Das Bild des Künstlers und Philosophen Friedrich bleibt für alle Zeiten mit der Höhe von Sanssouci und seinem Park innig verbunden. —

Die Epoche von Knobelsdorffs Wirken reicht von 1744—1752. Er war für klassizistisches Bauen durch die Einwirkung der französischen Akademie, die Werke eines François Blondel, Claude Perrault, Jules Hardouin-Mansart gewonnen. Immerhin war er ein Eigener. Das zeigen vor allem die Häuserbauten; denn sie lassen viel stärker als die offiziellen Werke die im Grunde barocke Stilrichtung erkennen. Sie sind durchweg originell erfunden und zeichnen sich durch sympathische Schlichtheit aus. — An zwei Stellen geht seine Wirksamkeit mit der Friedrichs Hand in Hand: in Sanssouci (1745—47) und beim Stadtschloß (1744—51). — Sans-

souci ist im Innern rein rokokomäßig gehalten. König und Architekt, der sich im Rokoko schon in der goldenen Galerie Charlottenburgs versucht hatte, arbeiteten zusammen. Auf Knobelsdorff sind in der Gesamterscheinung des Baus der säulengetragene Mittelsaal, der Parolesaal, die klassizistischen Pilaster der Nordseite, die Säulenhalle dortselbst zurückzuführen. Auf den Einfluß des Königs weisen der gesamte Grundriß, vor allem die runden Ecksäle (comme à Rheinsberg im ursprünglichen Entwurf), die eigenartigen Hermenpilaster der Südseite, die Vermeidung des Sockelgeschosses hin. Barock ist die Gartenseite, aber auch der klassizistischen Nordfassade fehlt in reichem Schmuckwerk ein barocker Schimmer nicht. Die intime und bequeme Anlage ist im wesentlichen den Wünschen des Königs zu verdanken, durch das Verwachsensein mit dem Boden unterscheidet sich Sanssouci glücklich und eigenartig von ähnlichen Schlössern wie z. B. von der Solitude und Monrepos (Ludwigsburg). Die beiden echten Rokokofassaden der Neuen Kammern und der Bilder-Galerie verdanken wir den persönlichen Wünschen Friedrichs. Das typische Rokokopalais im Innern und Äußeren stellen die ersteren dar. Einen klassischen Saal, von mächtiger Wirkung durch die gewölbte Flachdecke, die korinthischen Säulen, die antiken Reliefs, enthält das zweite Gebäude in seiner ganzen Länge. Hier waren die kraftvollen italienischen und niederländischen Meister vereint, denen der König seit 1755 huldigte. Sieben Jahre (1744—51) dauerte der Umbau des Stadtschlosses. Es war das Siegesmonument für den Dresdner Frieden, die Wappen Brandenburgs und Preußens an der Stirnseite hatten das Abzeichen der neuen Provinz Schlesien als drittes

Wahrzeichen neben sich. Schlesiſcher Marmor wurde im Treppenhaus und Vorſaal verwendet. Der große Prunkſaal im Innern blieb, er wurde zum Denkmal für der Taten des Großen Kurfürſten ausgeſtaltet. Alle übrigen Innenräume kündeten preußiſche Rokokokunſt. Das koſtbarſte Gemach war die Chambre de parade, das Schlafzimmer des Königs im Weſtflügel; wie in Sansſouci (hier iſt es ſpäter verändert worden) ſchied den Hauptraum vom Alkoven eine ſilberne Baluſtrade mit Putten. Die Außenseiten erhielten Perraultſche Pilaster, das Hauptriſalit Dreiviertelsäulen. Der König wünſchte nach der Gartenseite zu keine Tempelhalle, wie Knobelsdorff es wollte; er geſtattete ſie aber als Abſchluß des Weſt- und Oſtflügels nach der Marktſeite. — Die Säulengitter nach der Havel und dem Marſtalle zu ſind trotz erſtrebter Klaſſik von barocker Wirkung. Der Marſtall ſelbſt erhielt an den Riſaliten Säulen mit Bandruſtika. Den Proſpekt vom Schloſſe aus nach Weſten beherrſchten eigenartige Knobelsdorffſche Bürgerhäuſer im Vordergrund (Prieſterſtr. 13, Schloßſtr. 13 und 14 und Schloßſtr. 12), im Hintergrunde die Obeliſken des Neuſtädter Tores mit ihren drehbaren Ablern. Der eigne Stil Knobelsdorffs kam noch in dem Kommandeurhaus der Gardes du Corps (Ruſtikapilaster ioniſcher Art) am Kanal und in dem Eckhaus (Brauſerſtr. 10) mit Giebelfeld zu ſelbſtändigem Ausdruck. Die akademiſchen Pilaster trägt Alter Markt 17, vom Schloſſe beeinflusst, und Breiſtraße 30 und 34. — Die Tätigkeit Knobelsdorffs, neben dem Boumann wirkte, wurde nun aber noch kurz vor ſeinem Tode (1753) von Friedrich nach einer neuen Richtung hin verwertet. — Der König wandte ſich (auch auf dem Gebiete der Malerei

zeigt sich bei ihm eine parallele Erscheinung) von den Franzosen zu den Italienern. Bestimmend hierfür war wohl ein Verlangen nach harmonischen Eindrücken, nach reinerer Klassizität als bisher. Dies Verlangen ist übrigens ein allgemein europäischer Zug seit der Mitte des Jahrhunderts. Während man aber im führenden Lande, Frankreich, sich der hellenischen Antike zuwandte (Ausgrabungen von Pompeji, Veröffentlichungen von Stuart und Revett über die Akropolis) schloß sich der preußische Herrscher an den in Italien noch wirksamen Geist der Hochrenaissance und an die Vorbilder der römischen Antike an. Das zeigte die pantheonähnliche, aber auf elliptischer Grundlage (wahrscheinlich unter Einfluß des Sebastiano Serlio) errichtete französische Kirche mit ihrem vitruvianisch-strengen römisch-dorischen Säulenvorbau. Das erwies vor allem die eigenste Schöpfung Friedrichs, der alte Markt.

Für das Rathaus (1753) fand der königliche Künstler in dem alten Bau mit Auffahrturm die Grundlage vor. Er ließ das Neue aber keineswegs unter Zugrundelegung des Amsterdamer Stadthauses von Rampen ausführen. Von diesem stammt nur der mächtige symbolische Atlas. Die vitruvianische Form der korinthischen Säulen, die klassizistische runde Turmhalle sind von eigener Erfindung, sicher italienischer Herkunft. Das Predigerhaus von St. Nikolai (1752) (Vorbild: Palazzo della Consulta in Rom von Fernando Fuga, einem Klassizisten), die Schauseite der Stadtkirche nach der von Sa. Maria Maggiore in Rom (Fernando Fuga), der Obelisk davor vervollständigten den Eindruck eines römischen Platzes. Das Berliner Tor, etwa wie der Titusbogen, ein eintoriger klassischer

arcus triumphalis, eröffnete 1753 die Reihe der stilistisch-reineren Bauten aus der Hochrenaissance. Diese aber erhielten durch mannigfaches Schmuckwerk, durch Verkleinerung der Maße einen stark barocken Charakter. Palladio, der Meister von Vicenza, hatte die ganze Barockzeit hindurch in Nordwesteuropa klassische Geltung. Kopien seiner Werke benutzte der Herrscher als Anregung. So eröffneten die Kaiserstraße am Markt der Palazzo Montano Barbarano, das Haus des Giulio Capra (beide in Vicenza), so schmückte die Humboldtstraße (Nr. 3) der Palazzo Pompei von Palladios Kunstgenossen Sanmichele in Verona. Die heutige Kommandantur ist Palladios Valmaranapalast, am Neuen Markt 5 erhebt sich der Palazzo Marcantonio Tieni in der Nachbildung. Der Palladianismus stand besonders in England und Holland in Blüte, hier hatte er sogar eine selbständige Entwicklung erlebt. Friedrich, der mit dem britischen Inselreiche nahe Beziehungen unterhielt, wurde auf den englischen Klassizismus hingewiesen und empfand ihn wohl wegen der nahen Verwandtschaft englisch-holländischen und norddeutschen Volkstums als besonders passend für seine Residenz. Vornehmlich seit seiner Kunstreise nach Amsterdam (1755) tritt die neue Richtung lebhaft in die Erscheinung.

Das Charakteristikum des englischen Stils ist die Übernahme der Konstruktionsgedanken Palladios für die Fassaden unter Vermeidung aller starken Barockwirkungen und unter Bevorzugung der sogenannten dorischen (d. h. römisch-dorischen) Motive und archaisierenden Schmuckwerks. Wir finden diese Formensprache an den Häusern Blücherplatz 2 (genaue Kopie nach dem Hause des

Generals Wade in London von Lord Burlington), Breitestraße 6/7, am Direktions-Gebäude der ehemaligen Gewehrfabrik (archaisierende Ochsenhädel am Fries statt der sonst üblichen Triglyphen). Die maßvollen Verdachungsgesimse englischer Richtung zeigen sich am Kanal 38, 39, 42, 44. Die mächtigen palladianischen Pilaster mit Backsteinarchitektur (Kanal 40), — wir haben sie am Trippenhaus in Amsterdam und am Haupt-Portal von Castle Howard — deuten vor auf das Neue Palais. Sogenannte Fabrikhäuser von der Siefert- bis zur Hohenweg-, von der Kaiser- bis zur Grünstraße errichtete Büding in jener Zeit. Nachdem Knobelsdorff 1753 gestorben, Boumann im selben Jahre wegen mißglückter Fontänenanlagen in Sanssouci in Ungnade gefallen war, hatte Büding das Vertrauen des Königs. Er war klassisch geschult, ein „treuer Nachahmer Palladios“, im übrigen ohne besondere Bedeutung, das Werkzeug Friedrichs für die Verwirklichung eigener Pläne. Auch er hatte später die Härte des königlichen Bauherrn zu spüren, 1764 verließ er den Hof mit Urlaub, um nie wieder nach Preußen zurückzukehren. Das letzte große Denkmal englischer Renaissance in der Stadt (1765) ist das Hiller-Brandtsche Haus, Ecke Kanal und Breitestraße. Es verwertet Motive der Pläne von Inigo Jones für den Palastbau von Whitehall. Inigo Jones wiederum schloß sich bei der Verwendung regelrichtiger Formen in Verbindung mit stilisierter Rustika an Ammanatis Gartenseite des Palazzo Pitti an. Diese hatte auch auf den Luxembourgpalast in Paris gewirkt. Das Potsdamer Gebäude war mit rotem Anstrich versehen, alle erhabenen Teile in weiß gehalten, der englische Charakter des Ganzen trat also früher noch

deutlicher in die Erscheinung. — Das Meisterwerk des Königs war das Neue Palais (1763—1770). Auch hier war Büding noch für die Entwürfe tätig. Es ist typisch für die Anwendung der palladianisch-britischen Formensprache mit seinen mächtigen durchgehenden Kompositpilastern, den Backsteininterkolumnien, der Turmhalle, die ihm eine gewisse Ähnlichkeit mit Castle Howard verleiht, Vanbrugh's Schloßkunst ist wohl Vorbild gewesen. Das Neue Palais war als großes Familienhaus gedacht, es enthielt Wohnungen des Königs, für den Prinzen Heinrich, die braunschweigischen Herrschaften, den Thronfolger, den Marquis d'Urgens. Alle Privatgemächer waren in reichem Rokokostile gehalten; großartig wirkte die barocke Muschelgrotte im Untergeschoß. Durch zwei Stockwerke lief der mächtige Marmorsaal des Mittelrisalits. Der gesamte Bau war schon 1756 geplant, wurde aber jetzt als Denkmal für die Siege des siebenjährigen Krieges ausgestaltet. Die Giebelfelder wie der Statuenschmuck der Attika zeigen den Perseusmythus, den Kampf des Heros mit feindlichen Gewalten, das Erblühen der Künste nach dem Siege. Als schönstes Sinnbild der neuen Zeit erheben auf der Höhe der Turmhalle die Grazien als Vertreterinnen der Kunst die preussische Königskrone. Englischen Ursprungs ist auch die gelegentliche Verwendung romantischer Motive, so das Drachenhäus (1770), eine kleine chinesische Pagode, und das Nauener Thor (1755) in gotischem Stile. Für den überreichen Statuenschmuck, der nach barocker Art die Gebäude ziert, sorgte eine ganze Bildhauerschule. Benkert, Giese, Rambly, Glume, Wohler treten zurück gegen den tüchtigen Barockkünstler Ebenhecht (Laternenträger am

Stadtschloß, Sphinge am Eingang von Sanssouci) und den Klassizisten Heymüller, den bedeutendsten Potsdamer Bildhauer (4 Rhetoren am Obeliskten und der Legionar an der Kommandantur). Die Gebrüder Renz aus Bayreuth huldigen dann wieder einer stärkeren Barockrichtung. (Laternenträger der Breiten Brücke, Standbild der Markgräfin Wilhelmine). —

Eine ganz neue Stilrichtung beginnt mit dem Auftreten des Bayreuther Meisters Karl von Gontard und seines Schülers Philipp Unger. — Der persönliche Einfluß des Königs ist auch ferner nie ausgeschaltet worden, die letzte Entscheidung lag immer bei ihm. Dennoch hatten die Künstler bei der Bewältigung größerer Bauaufgaben vielfach freiere Hand. Sicherlich sind beide Männer Barockarchitekten, aber durchaus selbständig deutschen Wesens, wenn sie auch starke Einwirkungen von dem französisch-akademischen Neoklassizismus des J. François Blondel (des Jüngeren) erfahren haben. Gontard vor allem zeichnet eine kräftige Stilübung, eine gewisse urdeutsche, breitspreizige Wucht aus. Seine Kunst ist nicht eigentlich von französischer Eleganz, sie ist regelrichtig, aber doch stark auf charakteristische Wirkung angelegt. — Dieser Barockklassizismus verleiht nun der Stadt Potsdam das eigenartige Gepräge, sind doch zwei Drittel sämtlicher Häuser unter Gontards Leitung entstanden. Eine Fortbildung seines Stils versucht die Gontardsche Schule, Architekten wie Krüger, die beiden Schulze, Richter und Tittel. Die gesamte Innenstadt bis zur Linie der Charlottenstraße und zum Teil darüber hinaus wurde fertiggestellt. — Gontard selbst, der neue Leiter der Baukontors, baute im Neuen Palais die doppelte Treppenanlage, an den Kommuns

die große Verbindungskolonnade mit dem barocken Bogen in der Mitte. Die Kommuns selbst waren nach den Entwürfen von Legeay in einem eigentümlichen Mischstil errichtet worden. Gewaltige palladianische Tempelvorbauten mit elliptisch gebogenen Barocktreppen, barocken Aufsatzpavillons, auf denen Siegesgöttinnen Palmen schwingen. Die Cour d'honneur, die sich hier dem Beschauer zeigt, ist von mächtiger Wirkung, eine ganz einzige Schöpfung, ein Sieges- und Ruhmeshof preussischer Größe. — In der Stadt selbst wurde der Liebhaberei des Königs für römischen Klassizismus Rechnung getragen durch einige wenige Kopien, die als stark wirkende Augenpunkte zu denken sind. Friedrich wird von Algoti als ein „Trajan“ bezeichnet, der sein eigener „Apollodor“ ist. Im Antikentempel wurde über der Tür ein Marmorrelief dieses römischen Kaisers eingelassen. Den Trajansbogen mit seinen 8 gekuppelten Säulen vor der Front ließ man im Brandenburger Tor (1770) wiedererstehen. 1765 war am Wilhelmsplatz eine Kopie der Dogana di terra, des Zollhauses, in Rom geschaffen worden. Die von Fontana am Urbau verwendeten 11 antiken Säulen des Hadrianeum (oder Neptuntempels) hatten den klassisch gerichteten Sinn des Herrschers angezogen. Charlottenstraße 54, 54a und 55 ist eine Nachbildung des Palazzo Salviati in Rom, der damaligen Academia di Francia (1775). Der Palazzo Barberini in Rom (Baumeister Maderna und Bernini), wegen der regelrichtigen Anwendung der Säulenordnungen in jener Zeit als klassisch angesehen, fand seine Nachahmung am Alten Markt. Überraschend ist die Fülle der Erfindung an Gontards Bürgerhäusern. Diese zeigen Pilasteraufbau oder eigenartige Verwendung von

Verdachungsgesimsen; Ost- und Westseite des Wilhelmplatzes rühren mit wenigen Ausnahmen von ihm her, ebenso die Südseite und wohl auch die holländische Barock-Westseite des Bassinplatzes: die Nordseite des Wilhelmplatzes dagegen ist nach Vorlagen des Baudirektors Ludwigs XV., René Pitrou, geschaffen (1767), eine eigentümlich feine französische Pilasterfassade. Gerade sie aber läßt mit ihrer eleganten Form den Vorzug kraftvollerer deutscher Bauweise hervortreten. Gontard ist weiterhin noch mit einem interessanten Straßeneingang an der Berliner Brücke vertreten. Zwei gegenüberliegende Häuser, das eine mit Pilasterstreifen, das andere mit Verdachungsgesimsen zeigen 19 und 27 Achsen in der Front. (Berlinerstraße 18/19 und 4/5.) Eigene Straßeneckgestaltung weist Blücherplatz 7 mit seiner vierfach gebrochenen Front, den jonischen Pilastern, dem Attikageschoß auf. Herrscht hier gedrungene Wucht, so zeigt sich heitere, freie Lösung nach oben in dem italienischen Palazzo Humboldtstraße 4. Breit gelagerte Kraft verkündet Kanal 29—32 (Oberrechnungskammer) in den korinthischen Pilastern, der schönen Säulenloggia der Mitte. Bis 1777 dauert die Tätigkeit an diesen Häusern, nebenher geht die Arbeit an dem großen Militärwaisenhaus (1771—77). Ein Umbau sollte den Komplex schon vorhandener Baulichkeiten zur Einheit zusammenfassen, nur an der Südseite war das durch Ungunst der äußeren Umstände nicht möglich. Sonst aber ist dem Künstler die Neuanwendung des alten Mansarddaches und seine Verbindung mit einer einfachen römisch-dorischen Pilastrierung ganz vortrefflich gelungen. Die Massen werden auf einen Punkt konzentriert durch den genialen Kuppelbau mit offener Säulenhalle, der über

einem geistvoll konstruierten Sockel in die Höhe strebt. Diese Halle, gewissermaßen der Tempel der Menschenliebe, trägt auf ihrer Kuppel die Statue der Caritas, die das flammende Herz hochhält. Wie eine Vorübung zu den späteren Gendarmmentürmen in Berlin mutet diese Schöpfung an, man könnte sie aber als die originellere Leistung jenen gegenüber ansprechen; denn die Berliner Gebäude haben einen etwas kulissenhaften Charakter und erinnern im Aufriß an Vanbrugh's Doppeltürme des Greenwicher Hospitals. — Auch andere Häuser verdanken wir der Hand Gontard's, bevor er 1779 Potsdam verließ, um nach Berlin zu gehen. Hierher möchte ich die 1771 geschaffene, ganz eigene barocke Straßent Kreuzung, die acht Ecken, rechnen, sowie die Häuser Ecke der Linden- und Bäckerstraße. Konflikte mit dem König waren ihm nicht erspart geblieben. 1774 saß er auf seinem Landhause, dem späteren Charlottenhof, 43 Tage lang gefangen wegen einer geringfügigen Überschreitung der Rechnungen für das Neue Palais. — Unger's Tätigkeit, — 1781 siedelte er nach der Hauptstadt über — läßt sich von 1770—85 nachweisen. Sein Palladianismus zeigt sich an dem Eingangsportal zum Langen Stall, seine Pilasterarchitektur Breitestraße 10, Kaiserstraße 1/2, und in Verbindung mit einem Attikageschoß an der Montierungskammer (Ecke der Plantage und des Kanals) und der alten Post (Nauenerstraße 34 a). An den letzteren Häusern ist kraftvolles Aufwärtstreiben die Signatur. Rustika schmuckhafter Art tragen Kaiserstraße 3/4, das alte Gardelazarett in der Lindenstraße (schräg gegenüber der Königswache), die Gewehrfabrik am Kanal zwischen Priesterstraße und Wall. — Eine Fülle neuer Bauten, vornehmlich zweistöckige Bürgerhäuser, er-

standen in der Zeit von 1780—86, ein ganzes Drittel sämtlicher Neuschöpfungen. Die Schüler der beiden älteren Bayreuther, Andreas Ludwig Krüger, Johann Christian Valentin Schulze, Johann Gottlob Schulze, Johann Rudolf Heinrich Richter verwerten zum Teil barocke, zum Teil schon klassizistische Motive. Die Pilasterarchitektur nimmt einen eigenartigen Charakter an, barocke Rustika wechselt mit ganz schlichter Gestaltung der Fronten ab. Langsam setzt eine Hinneigung zu klassizistischen Schmuckmotiven ein. Zwar finden sich noch barocke Putten, durchschnittenen Architrave, schmuckhafte Quaderung, römische Kämpferbogenfenster häufig, aber aber auch die Mäanderlinie, der Eierstab, die schweren Lorbeerfestons, Gitterwerk machen sich geltend. Burgstraße mit angrenzenden Gebieten, Elisabeth-, Friedrich- und Französische, Charlotten-, Hodiß-, Hebräer-, Waisen-, Sporn- und Rießstraße wurden fertiggestellt, Hohenzollern-, Schock- und Kaiser Wilhelmstraße in Angriff genommen. Typische Schöpfungen der mehr barocken Richtung sind Charlottenstraße 24—26, Hodißstraße 1, Charlottenstraße 1, Hodißstraße 3 (Rustikatyp). Ferner gehören hierher Hodißstraße 13 mit jonischen, Charlottenstraße 21—23, ebenfalls mit jonischen Pilastern und durchschnittenem Architrav. Sehr wirkungsvoll sind die Häuser, deren Pilaster durchlaufend gestaltet sind: Charlottenstr. 72 (korinthische Ordnung), Charlottenstr. 81/82 und Französische Straße 19 (jonische Ordnung). Sie vertreten den eigentlichen Pilasterstil. Die klassizistische Note weisen Charlottenstraße 86/87, Hebräerstraße 9/10, Spornstraße 5 auf. Fünffenster- und Siebenfensterhäuser finden sich überall in nur zwei Geschossen erbaut. Manchmal werden drei der Häuser durch eine Fassade

gehalten und zwar so, daß das mittlere als Risalit erscheint. Den klassizistischen Ausklang der friedericianischen Zeit geben das Kellertor (1786), der Kutschstall (1787), die Königswache (1795), die zwei letzteren von A. L. Krüger. Einfache Schlichtheit wird durch Zurückgreifen auf die römisch-dorische Säule und den Triglyphenfries erzielt. Dieser Klassizismus bleibt aber immer noch im Rahmen des Barockstils, prinzipiell Neues zeigt erst das Marmorpalais, die Lieblingschöpfung Friedrich Wilhelms II., wenn auch hier eine Durchdringung älterer und neuerer Stilrichtungen stattgefunden hat.

Mit Friedrich Wilhelm II. setzt eine völlig andere Kunstperiode ein. Sie hat zwar nicht so viele Denkmäler hinterlassen wie die friedericianische, ist aber immerhin reichhaltig genug in Stadt und Umgebung vertreten. Die Zeit von 1786 bis 1880, also etwa ein Jahrhundert, muß unter einem Gesichtspunkt erfaßt und der vorhergehenden Barockepoche entgegengestellt werden, die Herrschaft eines geläuterten Klassizismus beginnt. Es findet in Potsdam damit eine allgemein europäische Strömung ihren Niederschlag. In Frankreich nahm sie ihren Ursprung, sie gewann aber in Deutschland selbständige Anwendung und Fortbildung. Das Eigentümliche an ihr ist, daß sie von vornherein begleitet erscheint von einer starken romantischen Richtung, die mit ihr innerlich verbunden ist. Der erste Abschnitt, der sogenannte Zopfstil, besser Vorklassizismus und die sentimentale Vorromantik reicht von 1786 bis etwa 1810, umfaßt also die Zeit Friedrich Wilhelms II. und die ersten Jahre Friedrich Wilhelms III. Der zweite wird bezeichnet durch den Schinkelschen Hochklassizismus und die gotische Hochromantik, 1810—1840. Der

Dritte wird äußerlich durch das Todesjahr Friedrich Wilhelms IV. 1861 begrenzt, geht aber in seinen Wirkungen fort bis in die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Man kann ihn den Nachklassizismus oder Renaissancismus nennen, er wird begleitet von maurischer und frühchristlicher Romantik. Der neue Herrscher, Friedrich Wilhelm II., war ein Mann künstlerischen Empfindens. Ihm war das Neue sicherlich nicht nur eine Mode, sondern auch eine persönliche Angelegenheit. So erklären sich, aus dem Bewußtsein der größeren Berechtigung klassischer Formen, die harten Eingriffe in die Hinterlassenschaft Friedrichs. In Sanssouci, das zunächst als Wohnung diente, wurde das Schlafzimmer von Langhans in neuem Stile umgestaltet. Die Verzierungen und alten Tapeten verschwanden, ebenso die Puttenbalustrade des Alkovens, um mächtigen Säulen und namentlich an der Decke einer mattgetönten, antiken Vorbildern entlehnten Malerei Platz zu machen. Die große Rotunde im Park, des Klassizisten Knobelsdorff Werk, erschien in ihrem Verfall barockes Gerümpel und wurde abgebrochen. Die Marmorsäulen fanden am Marmorpalais Verwertung. Dies wurde die Residenz des Königs. Gontard war noch als Oberleiter der Entwürfe und zuerst des Baues tätig, neben ihm aber schon Langhans für die Innenausstattung. Ihm wurde später die Bauleitung übertragen, 1787—93 arbeitete man an der Fertigstellung. 1790/91 erfolgte der Wechsel in der Leitung. Eine ganze Schar jüngerer Künstler war um die Lieblingsidee des Herrschers bemüht. Selbst Gontard hatte zwar noch die barocken Grundrißgedanken und den Turmaufbau angegeben, sich aber aufs äußerste der neuen Richtung in der Fassadengestaltung anpassen

müssen. — Ein klassischer Anstrich fehlt trotz der Verwendung toskanischer Säulen, den Hallen der Seitenflügel, der quadratischen Grundlage des Hauptbaues nicht. Im Sinne des Meisters ist unter Betonung des Harmonisch-Einfachen auch der Hauptsaal in weiß mit seinen festlichen korinthischen Säulen, den Reliefs von Schadow, gehalten, ebenso die Treppe von Krüger. Barock, aber maßvoll wirken die Puttenreliefs von Rode. Gontardisch-barock ist der sogenannte Muschelsaal des Erdgeschosses mit seinen Karyatiden, vor denen die Muschelleisten stark zurücktreten. Die Wanddekorationen und die Plafonds von Rode betonen den Charakter des Wasserschlosses. Die Lage am Wasser ist das Charakteristikum auch für die Parkgestaltung. Der vielbewunderte Wörlizer Garten war das deutsche Vorbild. Im übrigen wurde der Neue Garten das erste konsequente Denkmal des neuen sentimental, englischen Gartenstils, wie er in den Kew Gardens an der Themse zum ersten Male Anwendung gefunden hatte. Rückkehr zur Natur, kunstvolle Nachahmung ihres Schaffens, Anregung des Gemütes durch bedeutungsvolle Bauwerke war die Signatur. Die fernen Zeiten und fremden Völker regten den romantischen Sinn auf, so finden wir chinesisch stilisierte Türme am Eingang, einen chinesischen Parasol, die gotische Meierei und die Bibliothek mit gotischen Möbeln und gotischem Netz- und Sternengewölbe (1792—94). Es schließen sich an die auf Ausblick berechnete Muschelgrotte 1792, die ägyptische Gestaltung des Orangerietores mit der streng gehaltenen Sphinx und den Idolen von Schadow, die Pyramide 1792, die Kanopen. Der Saal der Orangerie war im Stile der Loggien Raffaels, die wieder auf antiken Grottesken beruhen, gehalten. Nach klassischer

Formgebung strebt auch die Malerei der Eremitage; die Planetengötter am Plafond stehen im Gegensatz zu der Art Pesnes. Der ovale Grundriß geht auf Langhans zurück. Eine antike Tempelruine maskierte in der Nähe des Schlosses die Küche. Im Zusammenhang mit diesen Werken muß die Pfaueninsel betrachtet werden. Sie bildet die Ergänzung zum romantischen Park, das romantische Wundereiland in der Ferne. Auch dieser Garten bekam eine gotische Meierei, eine Villa im Stil eines verfallenen italienischen Schlosses mit einem Speisesaal, den jonische Pilaster zierten.

Die Stadt erhielt damals einige bemerkenswerte Häuser mit Fassaden, die neue Bestrebungen andeuten. Phantastisch-antike Schmuckreliefs zeigen Kanal 69, Burgstraße 34. Einfache Gliederung mit zurückhaltendem Ornament erscheinen Alter Markt 16 und Berlinerstraße 1 und 10. Die neue Art der Verdachungsgesimse tritt hervor an den Gebäuden Alter Markt 13 und am Franckschen Stift (Haus des Zimmermeisters Brendel) in der Neuen Königstraße. Beide tragen, ein letzter Anklang an den Barockstil, an der Stirnseite große harmonisch gestaltete Puttoreliefs. Das Innere der Kapelle des Armenhauses (1795), zeigt toskanische Säulen der Gontard-Krügerschen Richtung mit Neigung zur klassischen Schlichtheit. Die Villa der Gräfin Lichtenau (Behlertstraße 31) prägt sich dem Beschauer durch ihr Doppel-dach, die klassischen Rosetten, das Gurtgesims, das Relief am Giebelfeld ein. Friedrichstraße 17 (etwa Mitte der 90er Jahre) enthält ein ähnliches mythologisches Flachbild im Tympanon. Das Königliche Schauspielhaus (1793—98) unter Oberleitung des jüngeren Boumann wahrscheinlich von Langhans ausgeführt, trägt im Innern

teilweise noch barockes Gepräge, trotz der prächtigen jonischen Proszeniumssäulen. Im Äußereren ist es neoklassizistischer Richtung. Ernste altjonische Säulen stützen Architrav, Fries, Gesims und Attika mit Schadows Musenrelief, darüber gibt ein großes Giebelfeld den Abschluß. Ein riesiges Walmdach ist vermutlich von chinesischer Linienführung romantisch bestimmt. Das gesamte Bauwerk kann als Meisterleistung des Zopfstils oder Vor-Klassizismus angesprochen werden.

Die Gotik findet ihre Stätte um 1800 am Wilhelmsplatz 2/3. Sie ist hier wie im Neuen Garten rein schmuckhafter Art. Die Pilaster sind denen der Barockzeit nachempfunden, das Ganze verrät nur oberflächliche Kenntniss der wirklichen gotischen Formen und ist ein Zeichen sentimentaler Mode. In ähnlicher Weise stellt sich die Wilhelmswarte auf dem Brauhausberge dar. Diese ist auf das Seltsam-altertümelnde gestimmt, das man zur Erhöhung empfindsamen Naturgefühls nötig hatte. Auch Gesamterfassung der Landschaft bietet sich hier beim Ausblick auf Stadt und Fluß. Der konsequente Klassizismus ist am Tempel der Pomona gegeben, der sich am Abhange des Pfingstberges erhebt, ein jonischer viersäuliger Prostylos mit Alsis. Von hier aus bietet sich eine köstliche Fernschau nach Osten auf das Havelthal, über dem der Sonnenaufgang wohl die Seele anregen konnte. Für das Gemüt Friedrich Wilhelm III. und Luise sind beide Punkte ungemein bezeichnend. Auch das Stadtschloß (1800) erfuhr eine Umänderung im neuen Stil. Wenn man aus dem Bronzesaal heraus den Westflügel betritt, findet man sich aus der Rokokowelt in eine völlig andere versetzt. Türumrahmungen und Wände zeigen klassische Motive, besonders im pompejanischen oder etrus-

fischen Saale mit seinem feinem Holzgetäfel, den korinthisierenden Pilastern, den griechischen Vasenbildern entlehnten Malereien.

Nach den gewaltigen Erschütterungen der französischen Invasion und der Freiheitskriege begann eine neue Blütezeit: Der Schinkelsche Hochklassizismus im Bunde mit der neuen Romantik. Schinkels Eigenart wird bezeichnet durch seinen innigen Zusammenhang mit der klassischen Dichtung und Ästhetik, mit den Kunstbestrebungen der Romantiker. Da seine Kunst in der großen nationalen Geistesbewegung fest verankert ist, kommt ihr eine erhöhte Bedeutung zu. Sie ist nicht bloß Modesache, sondern Ausdruck deutschen Wesens. Bei dieser seelischen Grundlage verbindet sich in dem Meister ein außerordentlich glückliches Raumempfinden, ein treffliches Verständnis für harmonisches Maßhalten mit virtuoser Anwendung klassischer und romantischer Formensprache. — Der Gegensatz zwischen Klassik und Romantik ist kein ausschließender; denn wie sich bei unsern großen Dichtern Momente der zweiten Richtung finden, so ist auch bei den Romantikern die klassische Kunst immer in hohem Ansehen gewesen. Daher hat die Vereinigung beider Gebiete in Schinkels Seele nichts Auffallendes, sie ist das Widerspiel der großen Kunstströmungen auch in der Architektur, sie zeugt von der umfassenden Aufnahmefähigkeit seines beweglichen, glänzenden Geistes. — Die städtischen Bauten seien vorweggenommen. Gleich an der Langen Brücke 1824/25 weisen die dorischen Säulen des ehemaligen Torhäuschens des Teltower Tores auf sein Wirken hin. Neben Kadettenkorps (altes Hauptgebäude 1822) und Unteroffizierschule (1826/28), die

seiner Richtung angehören, ist der vornehmste Bau das Zivil-Kasino in der Waisenstraße. Es besitzt im Grundriß zwei Säle von erhabener Schönheit mit prunkvollen korinthischen Säulen, an der Außenfront eine eigenartig zurückhaltende Architektur mit zwei klassischen Giebeln und maßvollem Schmuckwerk. Alle unmotivierten Säulenhallen sind vermieden, bürgerliche, zweckentsprechende Vornehmheit atmet das Ganze. Es ist neben der Bauerschule in Berlin die originellste Leistung des Künstlers. —

Der Beginn der Nikolai-Kirche auf dem Alten Markte fällt noch in die Regierung Friedrich Wilhelms III. Von 1826 sind die ersten Entwürfe. 1834 begann der Bau, um bis zur Fertigstellung des Sockels fortzuschreiten. 1837 gab man es auf, ihn fortzusetzen, da die großen Gewölbhogen infolge des sumpfigen Untergrundes Risse zeigten. Man befürchtete, Tambour und Kuppel würden zu schwer sein und nicht genügend gestützt werden können. So bedeckte man den Ring über den Gewölbzwickeln mit einer flachen Kuppel und gab als Abschluß darüber ein Satteldach mit Giebelndreieck nach dem Markte zu. Der Gesamteindruck war nunmehr der eines Theaters oder Museums statt einer Kirche. Nach Schinkels Tode hielt es Friedrich Wilhelm IV. für eine Ehrenpflicht, das Werk seines verstorbenen Freundes zu Ende zu führen. Stüler erhielt die Oberleitung, Persius die Baudirektion. Nach erneuter Prüfung der Fundamente, mit Errichtung von 4 Ecktürmen als Widerlagern begann der Bau 1843 von neuem und konnte 1850 als glücklich beendet angesehen werden. Über die Genesis der Entwürfe in des Meisters Geist unterrichtet uns ein Blatt von seiner Hand in dem Schinkel-Beuth-Museum zu Berlin. Den Häusern, die den Platz umgaben, entsprechend ging der Künstler aus von

einer Basilika mäßiger Höhe. In Paris hatte Chalgrin's St. Philippe du Roule Eindruck auf den König gemacht. — Schinkel entwarf nun eine Reihe von Kirchen, die ein einfaches Langhaus bieten, ohne daß er die Seitenschiffe am Außenbau andeutete. Im Innern sollten klassische Säulen weisevoll stimmen, es sollte aber vor allem durch starke Konzentration der Bauteile eine echte Predigtkirche intimen Charakters geschaffen werden. — Er kam so dazu, den rechteckigen Grundriß in einen quadratischen zu verwandeln und anstelle der drei durch Säulen geschiedenen Langschiffe einen Zentralbau mit vier starken Eckpfeilern zu schaffen. Über diesen erheben sich Gewölbhogen von einem zum andern, die mit ihren Zwickeln einen Kuppelring bildeten. Den Gedanken, hier nur eine Flachkuppel überzuzwölben, wie das im Panthéon zu Paris vorkommt, verwarf er nicht ganz, er hielt sich aber die Möglichkeit offen, eine hohe Kuppel aufzusetzen. Diese war die natürliche erhabene Fortsetzung der Zentralanlage nach oben, sie schuf ferner für den früheren, verschwundenen Turm der Stadtkirche Ersatz und gab der Stadt den beherrschenden architektonischen Mittelpunkt. — Auf die Kuppel und den Säulenumgang des Tambours, eine Art Peripteros, haben das klassische Vorbild von S. Paul in London und das Panthéon in Paris eingewirkt; die Vereinigung einer solchen Kuppel mit einem Zentralbau als Sockel ist sicher Schinkels eigenstes Werk. Wenn wir uns die Ecktürme wegdenken, so erkennen wir die geschlossene Einheit des Ganzen, ferner die weise Absicht, den Unterbau als Sockel möglichst ungegliedert zu lassen. Auch im Innern ist geschlossene Einheit des Aufstiegs der Teile erreicht, so daß die Kirche bis auf den technischen Fehler schlechter Akustik als ein bedeutender Versuch an-

gesehen werden muß, die klassische Formensprache für ein größeres protestantisches Gotteshaus zu verwerten.

Die Umgebung der Stadt weist größere Spuren Schinkels in den Parkanlagen der drei Söhne Friedrich Wilhelms III., Friedrich Wilhelm, Wilhelm, Karl auf. Die trefflichste Leistung bietet uns Charlottenhof, das ganz auf den persönlichen Geschmack des Besitzers abgestimmt wurde (1825—27). Die kleine Villa, ein Umbau der ehemals Gontardschen, gibt im Grundriß einen Mittelsalon und nach beiden Seiten anschließende Wohnzimmer, die auf den Treppensflur münden. Die dorische Terrassenhalle, die mächtige Erebra beherrschen das äußere Bild; den besten Beweis für das konstruktive, kraftvoll-harmonische Formempfinden des Meisters liefert das schlicht-schöne Gazellenportal. Das Gebäude, als Vorschloß zu dem geplanten großen Wasserpalais auf dem Tornow gedacht, deutet das Motiv des Wassers in dem Brunnen des Atriums, den Malereien der Erebra, der Fontäne auf der Terrasse, dem Wasserspiegel mit seinen Sprudeln an. Römische Erinnerungen an die Villa Albani klingen mit, die Vorliebe des Königs für den von hellenischem Geiste erfüllten Renaissancemaler Raffael kommt in Volpatos Stichen der Loggien und Stenzen zum Ausdruck. Wie Wächter vor der Gesamtanlage stehen die Statuen Cäsars und der Fortuna; sie sind zu Bauli in Gegenwart Friedrich Wilhelms ausgegraben und von ihm geistvoll als „Cäsar und sein Glück“ bezeichnet worden. Als bedeutsames Symbol erheben sie sich an den Treppenaufgängen zum Ruhesitz des Herrschers. —

Nach italienischer Sitte vom Haupthaus getrennt, erstand in der Nähe ein Wirtschaftsgebäude, die Fabbrica oder das Gärtnerhaus (1823), ein stilisiertes Bauernhaus

der Apenninhalbinsel. Die pompejanische Villa mit einer Therme (1835), eine prostylosartige Gartenhalle als Studierzimmer (1830/31), ein Ruheplätzchen mit den Denkmälern der königlichen Eltern (1834) schlossen sich an.

Prinz Karl erwarb im Jahre 1824 den Glienicker Park vom Grafen Hardenberg-Reventlow. 1824 wurde das Kasino am Wasser umgebaut. 1825—26 folgte das Schloßchen selbst, 1829 der Jägerhof, 1831—36 wurde die Glienicker Brücke nach Schinkels Plan ausgeführt, und ein Eckpavillon im Park ihr gegenüber errichtet. — (1836.) Höchste einfache Formen klassischer Richtung, aus dem Zwecke bürgerlich behaglichen Wohnens erwachsen, zeigt das Schloß Glienicke selbst, reicheren Schmuck der Turm des Pförtnerhauses. Das Kleinod der gesamten Anlage aber wurde an der Havel das Kasino mit seiner doppelten Pergola, den Freitreppen, der schlichten Quaderung, der harmonischen Grundrißgestaltung. Auch hier tritt Nachahmung griechischer Formen zu rein schmückender Wirkung ganz zurück, es ist ein eigener Wohnhaustypus aus praktischen Bedingungen entstanden. Diese modernste und ursprünglichste Leistung des Meisters erschien in größerem Rahmen, wenn man sie von der Stadtseite aus betrachtete. Die schön gewölbten Bogen der Brücke führten zum Lysikrates-Pavillon und in einer Linie mit diesem wandte sich der Blick zum vorerwähnten Gebäude. So bot sich die ganze Anlage auf grünem Hintergrunde dem Beschauer als feingestimmte Einheit dar.

Babelsberg, der Lieblingsitz Wilhelms I., gab dem Künstler Gelegenheit romantische Motive zu verwerten. 1834 entwarf Schinkel seinen Plan, er folgte wohl den

Wünschen der Prinzessin Wilhelm. Der Entwurf sah als Grundriß einen rechtwinkligen Hofen vor, es sollte der romantische Eindruck durch die so gewonnene Überschneidung der Bauglieder gesteigert werden. Am Ende der Flügel bildet auf der einen Seite ein achteckiger, auf der anderen ein runder Saal (Turmaufbau) den Abschluß. Die Formen, besonders im Innern, entnahm man nicht der Hoch- sondern der englischen Spätgotik; entsprach doch der flache Tudorbogen dem harmonisch gestimmten Sinne des Meisters. Die rein architektonische Verwertung der Gotik unterscheidet diesen Bau prinzipiell von der schmuckhaften Sentimentalität der Bauweise unter Friedrich Wilhelm II. Windsor, das der Erbauer von seiner Englandreise her kannte, gab wohl Anregungen. Nach Schinkels Tode erfolgten Erweiterungen der Baulichkeiten. 1844 bis 49 wurde durch Strack der große Saal in die Ecke des rechten Winkels gesetzt und der noch fehlende Flügelanbau bis zum Bergfried beendet. Der Fladenturm (1856) zeigt als Kopie des Eschenheimer Tores in Frankfurt a./M. ein stärkeres Streben nach realistischer Erfassung historischer Gotik, nur der untere Anbau mit dem Wassergraben läßt noch ein gewisses romantisches Empfinden erkennen. — — —

Romantisch zu fassen ist auch die Verwertung russischer Motive. Die Königsfamilie war mit dem russischen Kaiserhause eng verbunden. Prinzess Charlotte, die Tochter Friedrich Wilhelms III., war die Gemahlin Nikolaus' I.

So lenkte sich unwillkürlich der Blick auf die fremdartige östliche Welt. Die russischen Bauernhäuser aus Holzstämmen schienen der Natur eng verwandt, boten etwas ganz Neues für eine Zeit, die alles Naturwüchsige

als Stimmungswert empfand. 1819 erhob sich auf der Anhöhe Nikolskoë ein russisches Blockhaus, 1826 gruppierte sich unterhalb des Pfingstberges eine ganze Kolonie gleicher Art um eine Weganlage in der Form des Andreakreuzes. 1829 wurde eine russische Kapelle geweiht. Sie trägt die üblichen fünf Zwiebelkuppeln der byzantinisch-moskowitzischen Gotteshäuser, ist aber ihrem Grundrisse nach ein einfacher quadratischer Saalbau. Nur äußerlich ist diese Kuppelform in Anwendung gebracht am ragenden Turm der Peter-Paulskirche zu Nikolskoë (1835—37). Hier ist das Kirchenschiff eine schlichte Backsteinbasilika in Form eines oblongen Saales.

Die neuen Schöpfungen bedurften der Abrundung, des Zusammenschlusses. Die Elemente für eine einheitliche Durchbildung der gesamten Stadt und Landschaft waren gegeben. Sie warteten eines Meisters.

Die Zeit König Friedrich Wilhelms IV. wird vielfach als epigonenhaft gekennzeichnet. Sie mag das in manchem Betracht auch sein. Sie ist aber in anderer Hinsicht wieder eine Zeit des Abschlusses und Ausbaus. Es werden die Konsequenzen der künstlerischen Entwicklung Potsdams von einem wahrhaft fein empfindenden Manne gezogen. Friedrich Wilhelm war Romantiker, — selbst sein Klassizismus hat eine stark romantische Färbung. Die Romantik ging auf eine neue Erfassung der Welt aus. Sie wollte in ihrer Kunst das gesamte Kulturerbe der abendländischen Völker ertragreich machen. Sie ist daher gesättigt mit Kultur. Und hohe Kultur liegt in der Persönlichkeit des Königs, in ihm waren alle Anregungen der Zeitströmung lebendig. Er war selbst eine Künstlernatur. So machte er alles, was er aus Kunst und Wissenschaft gewann, zu einem

Teile seines Wesens, so ist er erfüllt von tausendfachen Erinnerungen. Das gewinnt natürlich in den Werken, die er schuf, Ausdruck. Aber nur das seiner Natur Gemäße nahm er in sich auf. Daher kommt es darauf an, den Kern seines Wesens zu erfassen. In allen Schöpfungen, an denen er persönlich beteiligt war, finden wir einen ungemein feinen Sinn, der sich dem Übermäßigen wie dem Kleinlichen fern hält, ein nur auf das Harmonische eingestelltes Empfinden. Wenn dann die Formensprache, deren er sich bedient, auch nicht etwas eigentlich Originelles hat, so liegt das in der Zeit selbst begründet. Aber mit dem Vorhandenen hat er gerade durch seine eminente Vielseitigkeit, durch sein Wirken aus dem Inneren künstlerischen Verstehens heraus, Eigenartiges genug geleistet. Hier ist kein bloßes Nachahmen von allerhand fremden Vorbildern, sondern lebensvolle Verbindung der überkommenen Elemente für neue Zwecke, Neuschöpfung im Sinne klassischer und romantischer Bauweisen. Erst wenn man die Bauten seiner Zeit so auf seine Persönlichkeit zentralisiert, gewinnt man den rechten Standpunkt für ihre Würdigung, erst so kann man sie werten als reiche Nachblüte der klassischen Epoche. Dazu kommt, daß Schinkel es verstanden hatte, in seiner Größe nicht allein zu bleiben. Wie Gontard schuf er sich eine lebensfähige Schule, Stüler, Strack, Persius, Hesse, Schadow, von Arnim sind die Vertreter eines an der Renaissance orientierten Klassizismus. Sie bilden eine selbständige norddeutsche Architektengruppe, die im Aufblick zu ihrem Meister Schinkel eigene Wege ging. — Ihre Bauten sind daher wertvolle Denkmäler der Kunstgeschichte, die letzten auf einer großen, innerlich einheitlichen Kunstanschauung

fußenden Werke, bevor die allgemeine Verwirrung der Stile hereinbrach. Der König hat an allen Neugealtungen wesentlichen Anteil. Er steht leitend und Richtung gebend an der Spitze der Unternehmungen. Selbst ein glänzender Zeichner konnte er in regem Austausch mit den Architekten seine Ansichten zu künstlerischem Ausdruck bringen. So gehen die größeren Bauten auf seine Initiative zurück, so ist ihm auch das Verdienst zuzuwenden, auf stilistische Einheit der Villenvorstädte gedrungen zu haben. Hier sollte der Geschlossenheit der Innenstadt eine ähnliche der Außengebiete an die Seite gesetzt werden. Sein eigenster Gedanke war aber, Potsdam in einen noch größeren Rahmen hineinzustellen, die ganze Insel in eine von Natur und Kunst verschönte Landschaft zu verwandeln. Damit hat er etwas ganz Originelles gegeben; denn der spezifische Unterschied, der Potsdam von allen anderen ähnlichen Städten trennt, ist die Umschließung einer künstlerisch gestalteten Residenz an großen Wasserflächen mit einem Kranz von Parks. Die durch Kunst erhöhte Natur, die Herrschaft des künstlerischen Geistes über sie, das war der echt romantische Gedanke des Romantikers auf dem Thron. Bei diesen Bestrebungen stand ihm Joh. Peter Lenné (1816—66) zur Seite, der Ehrenbürger Potsdams, vornehmlich als ausführender Künstler. Ein anderer Ehrenbürger unserer Stadt, Alexander von Humboldt, wirkte als feinsinniger Kenner und wohl auch als Anreger, schreibt er doch am 21. 10. 49. an die städtischen Behörden: „Durch die Huld zweier edler Monarchen ist mir 22 Jahre lang die Freude geworden, mit wenigen Unterbrechungen als Ihr Mitbürger zu leben und in einer anmutig geschmückten Natur die Anregungen

zu finden, deren keine lebendige Darstellung des ewigen Waltens physischer Kräfte entbehren darf.“ Die neuen Parkanlagen, Charlottenhof, Neu-Sanssouci, Babelsberg, Glienicke bieten zweierlei Arten der Gartengestaltung. Die nächste Umgebung von Charlottenhof, der Terrassengarten der Orangerie, der sizilianische, nordische und Paradiesgarten, der geplante Pfingstberg schmuck mit Rastaden vertreten den Anschluß an den alten regelmäßig gestalteten Ziergarten der Renaissance unter Vermeidung allzugroßer Willkürlichkeiten. Alle übrigen Werke der Gartenkunst sind der romantischen Richtung zuzuweisen. Das mehr Sentimentale und Äußerliche tritt zurück, aber das Bestreben, die Natur gewissermaßen nachahmend zu übertreffen, steht im Mittelpunkte. Der Landschaftspark, das kunstvollste und zugleich künstlichste, was Menschenhand geschaffen, hat seinen Ursprung in der Romantik. Aber ein gesundes realistisches Empfinden zeigt sich in dem Studium der Baumarten, ihrer Gruppenwirkung, ihrer Farbwerte, in der Anordnung der Wege, der Ausnutzung großer Flächen und Durchblicke, der Zusammenstimmung besonderer Schönheiten zu einem harmonischen Gesamtbilde. Lennés Verdienste sind auf diesem Gebiete unbestreitbar, ebenso hoch aber sind seine Bemühungen in der weiteren Umgebung zu werten. Schöne Verbindungsalleen zwischen Bornim, Eiche, Bornstedt, Nedlitz verdanken wir ihm; die Gegend um Satrow, der Königswald, der Nedlitzer Kirchberg, der düstere Teich, Templin, die Ravensberge weisen Spuren seiner Wirksamkeit auf. Im Zentrum aller Neuanlagen steht Sanssouci, des Königs Wohnsitz. Der Eingang zum Park wurde neu geschmückt durch die Rastatellen, eine Baldachinfontäne, die Bank gegenüber der Friedens-

Kirche. Nördlich des Hauptweges in der Gegend des Neuen Palais fand eine Parkerweiterung statt. Sie wird bezeichnet durch die prächtige Porträtbüste Lennés, eine Marmorherme von Rauchs Meisterhand, umgeben von Pyramideneichen. Der Park von Charlottenhof fand seine Fortsetzung im Fasanen-Garten (1842—44). Dieser leitete über zu dem großen Wildpark, der 1844 bis 46 seine Fertigstellung erfuhr. — Gleich zu Beginn seiner Regierung siedelte Friedrich Wilhelm nach dem Lustschlosse des großen Königs über. Die niedrigen Seitenflügel gewannen damals ihre heutige arkadenartige Form, die an das alte Palais Bourbon in Paris erinnert. Die Kastellanwohnung aus der Zeit Friedrich Wilhelm II., ein Grottenbau hinter der Bildergalerie, erhielt einen Aufsatzstock mit klassizistischen Blendbögen. Die Hinterseite der Neuen Kammern wurde erhöht und mit einer Marmorpergola geschmückt.

Die historische Mühle wurde durch eine holländische ersetzt, von der Straße aus eine mächtige Mauer gegen den Berg gelegt, die alte Thetisgrotte verwandelte sich in ein Felsentor und zwischen ihr und der Mühle schuf man eine Verbindung durch die 3stöckige Kastellanwohnung und eine nach Westen absteigende Terrasse. Die eigenste Schöpfung des Herrschers aber wurde die Neue Orangerie (1850—56). Mit Stüler und Hesse arbeitete er an der Verwirklichung dieser Lieblingsidee. Die italienischen Renaissancevillen waren Vorbild. Ein phantastisch aufsteigender Terrassenbau wird von der zweitürmigen Villa gekrönt. Sie erinnert im Aufbau an die Villa Medici auf dem Monte Pincio. Der Renaissance entstammen die toskanischen Säulen, an sie erinnert der große Mittelsaal mit den Kopien nach

Raffael. Die Seitenflügelbauten mit ihren Durchgängen sind Vasaris Uffizienhalle am Arno in Florenz entsprungen. Der Mittelvorbau ruft die Erinnerung an die Pazzikapelle von Sa. Croce in Florenz wach. Der König kehrte hier zur Frührenaissance zurück, die große Zurückhaltung in den Profilen deutet auf den Anschluß an die harmonisch-zarte Stimmung jener Epoche hin. Im Paradiesgarten setzten sich die Garten- und Architekturmotive im Impluvium und der kleinen Kaskade fort, ebenso in der Muschelgrotte des Nordischen Gartens mit ihren römisch-dorischen Säulen. Unvollendet blieb die ähnliche Anlage des Pfingstberges, die man 1845 in Angriff nahm und 1852 mit dem Belvedere vorläufig abschloß. Sie bot der Neugestaltung des Neuen Gartens unter gleichzeitigem Ausbau des Marmorpalais den künstlerischen Rückhalt. Auch hier finden wir italienische Anregungen (Villa Caprarola) verwertet. Die beiden Türme sind durch eine Bogenhalle miteinander verbunden und enthalten einen klassizistisch-grotesken, sowie einen maurischen Salon. Der mächtige Quaderunterbau umschließt einen romantischen, baumgeschmückten Innenhof mit einem Wasserreservoir für die Fontänenanlagen. Von dem Vorplaz aus sollte inmitten von Terrassen eine Kaskade zur Tiefe stürzen. (Hesse und v. Arnim.) Orangerie und Pfingstbergerschloß sind für die Art des Königs ungemein bezeichnend. Es ist hier keine oberflächliche Nachahmung der fremden Vorbilder vorhanden, sondern unter Verwendung klassischer Momente eine eigenartige Neubildung entstanden, die einen freien und großen Zug aufzuweisen hat. Einen einheitlichen Charakter zeigen sodann die Bauten der Fasanerie und des Wildparks. Perrius verwertete bei der ersteren

italienische Villenmotive, bei den Forsthäusern des Parks die italienische Fabbrica und mittelalterlichen Burgenstil. Ein Cottage mit Stallung für Rehwild fügte Schadow, das Tiroler Haus Hesse (1847) hinzu. Ganz klassizistisch mit Pergola, Freitreppe, tempelartigem Belvedere ist die letzte Schöpfung jener Zeit, Schloß Lindstedt (1860). Italienischen Villenstil in eigener, an Renaissancemustern gebildeter Ausprägung zeigt der Umbau der Sellofchen Hofgärtnerwohnung (1841 Persius). Unter einem Gesichtspunkte müssen die Bauten in der Umgebung der Friedenskirche erfaßt werden. Auch hier ist der Renaissancestil in seiner Potsdamer Gestaltung reich vertreten. In der Kirche selbst gewinnen die romantischen Neigungen Friedrich Wilhelms Ausdruck. Schon 1841—44 hatte die Heilandskirche am Port (ecclesia Sanctissimi Salvatoris in portu sacro) ihre Stätte gefunden, eine Basilika von Persius, der von dem Herrscher der schöne Säulengang angefügt wurde. In größerem Maßstabe sollte die Friedenskirche diese Form wieder aufnehmen. Frühchristliches sollte in ihr aufleben, wie andere Gebäude die Frührenaissance vertraten. Es ist unrichtig, das Gotteshaus einfach als Nachbildung von S. Clemente zu bezeichnen. Schon die Gestaltung des Innern spricht dagegen, ebenso der von Sa. Maria in Cosmedin entlehnte Turm. Der Gedanke an die Reinheit des ältesten Christentums ist echt romantisch, man träumte sich zurück in jene Zeit, die ja für die Reformation vorbildlich sein sollte. So zog man wohl S. Clemente mit heran, da sie nach damaliger Ansicht aus der Zeit Konstantins stammte, so ließ Friedrich Wilhelm ein Relief aus der Kirche von Alpirsbach, der angeblich ältesten in Deutschland, an der Turmmauer anbringen. Historisch mögen

alle diese Ansichten nicht zutreffen, die Frage ist nur die: Hat der König mit den Ausdrucksmitteln, die ihm zu Gebote standen, die Stimmung, die er erregen wollte, also die künstlerischen Zwecke, wirklich erreicht? Wenn man die Kirche im Rahmen der natürlichen Umgebung, ferner die edle Form der stillen Kreuzgänge betrachtet, so wird sich niemand der Geschlossenheit des Eindrucks, der feierlich-friedlichen, wahrhaft erhabenen Wirkung entziehen können. Die Leitung der Bauten hatte Persius übernommen. Als er, schon 1845, dahinging, sorgte Hesse für die weitere Ausführung. 1849 war man am Ziel. Aber noch etwas Neues, für ein protestantisches Gotteshaus besonders Wichtiges war hier geschaffen worden. Die Kirche stand mit einer Gebäudegruppe in innerem Zusammenhang, dem Predigerhause. Ein echt protestantischer Gedanke war an dieser Stelle zum erstenmale verwirklicht. An den Turm lehnte sich ein Schloßflügel, Marly, an. Dieser leitete über zu der Wohnung des Geistlichen, mit ihr wieder waren die Torhäuser des Grünen Bitters verbunden. Stilistische Einheit beherrscht auch die nächste Nachbarschaft. Das Kabinettshaus am Eingang wurde von Persius umgebaut, mit Turm und säulengetragener Gartenhalle geschmückt (1844). Gegenüber der Villa Liegnitz (1841 von Schadow) schufen (1844—46) Persius und von Arnim das klassizistische, reizende kleine Kabinettshaus oder die Villa Illaire, deren Gartenhalle in der Allee zum Grünen Bitter noch heute die Aufmerksamkeit auf sich zieht. — Das Dreikönigstor (klassisch, von Hesse 1850) leitet zu einer zweiten Einheit von Baulichkeiten über, die würdig den Eingang am Obelisken umkränzen. Hesse verdanken wir hier die stimmungsvolle Gestaltung des Weinberges

mit seinem Terrassenaufbau, den schönen Pergolen und der Krone des Ganzen, dem reizenden Winzerhäuschen. Dies bietet von seiner Raryatidenhalle aus einen herrlichen Ausblick auf die gesamte Stadt. Am Fuße der Anhöhe steht das Eingangstor mit den Reliefs, die den badischen Feldzug in die Erinnerung rufen. (1849—50.) An der Ecke der Kaiser Wilhelm- und Hohenzollernstraße hatte schon früher Persius die Villa Keller errichtet. Sie wurde vorbildlich durch ihren Turm, der angeregt ist von den Villen des Arnotales. Gegenüber mit großem Altan die Villa Tieck's, das jetzige Elisabethhaus. Ihre Front schmückt unter einer Adikula die sitzende Muse. — Damit nähern wir uns den Bestrebungen des Königs, auch die Stadt künstlerisch von der Peripherie aus zu durchdringen. Hierzu dienten einzelne Landhäuser der Augustastraße z. B. Nr. 12, das Rochsche Haus, Ecke der Augustastraße und der Jägerallee 28, die Villa Jägerallee 1 (von Arnim erbaut), die Villen Tiedke und Urndt (Jägerallee 19 und Spandauerstraße 19), in späteren Jahren Behlertstraße 12.

Als ein Gegenstück zu dem Schinkelschen Kasino im Park von Glienick schuf Persius an der Glienicker Brücke (Neue Königstraße 60) die Villa Schöningen (damaliger Besitzer Frhr. v. Schöning). (1843—44.) Weiter aufwärts am Jungfernsee war schon bald nach 1835 in schönen Parkanlagen ein ähnlicher Wohnsitz, die Villa Jacobs (später Villa Alexander), entstanden. Größere Bauten innerhalb der Stadt waren der Bahnhof (1846), die Loge Minerva und das interessante Familienhaus: Schützenplatz 1b, 2, 3. Wir fassen diese Werke unter dem einheitlichen Gesichtspunkte des Neoklassizismus zusammen. Regelmäßige Gestaltung des

Innengrundrisses, weiträumige Treppen und Zimmer, Durchbildung der Einzelformen und Kleinarchitektur in Beziehung auf das Ganze wird in den Villen angestrebt. Türme mit Flachdächern und verschieden konstruierter Säulen- oder Karyatidenhalle, Gartensäle im Tempelstil, Eredren, Blendkämpferbögen, der Rundbogen der Renaissance, sehr zurückhaltende dorisierende Verdachungsgesimse, einfache Fensteradikulä, halbrunde Nischen mit Statuen, schmuckhafte Puzrustika, Bogengänge, — alles dies kehrt in mannigfacher Variation als Außenform wieder. Ein starkes Maßhalten findet sich in jedem einzelnen Bauwerk. Der italienische Stil fand seine Stätte noch in dem Bornstedter Gutshause (nach 1846) und dem Campanile der Dorfkirche (1855—57). Auf dem nahe gelegenen Ruinenberge kündigt sich aber bereits das zweite Moment der Stilistik jener Zeit an: Die Romantik. Ein mittelalterlicher Wartturm mit Zinnenkranz wurde an den Rest des alten Amphitheaters angefügt.

Der sogenannte „Normannenstil“ beginnt. Die Einzelheiten entnahm man süditalischen Burgen, so die Simsstützen, die eigentümliche Zinnenbekrönung und schuf in Verbindung mit englisch-gotischen, romanischen, ja sogar Renaissanceformen einen neuen Gebäudestil, eine eigentliche Potsdamer Burgenromantik, die innerhalb der hügelumgebenen Wasserflächen eine passende Stätte fand. In diesen romantischen Zusammenhang gehört auch das „maurische“ Dampfmaschinenhaus mit Moscheekuppel und Minaret als Schornstein (von Persius 1841/42). Die Nedlitzer Brücke (1853/54) weist mit ihrem Burgtor und Herrenhaus burgartigen, romanisierenden Charakter auf, ebenso der gotische Aufbau der Meierei, es folgt

die Villa Neue Königstraße 14 und die zinnengekrönte Husarenkaserne (1842). Gegenüber der Freundschaftsinsel die Jacobs'sche Zuckersiederei (jetzt verschwunden) mit dem großen Schornstein als Bergfried, das Proviantamt in der Leipzigerstraße, die Dampfmahlmühle der Seehandlung (jetzt Garnisonbäckerei) in der Neuen Luisenstraße schlossen sich an. — Noch 1868 ist dann im Sinne dieser Richtung die Kaserne der 3. Garde-Ulanen burgartig gehalten. Auch der klassizistische Villenstil wirkt in den sechziger und siebziger Jahren nach. Ihn zeigen die Villa Hoffbauer am Wassertor des Riez (1868), Arnim (Augustastrafe 20), die Hentelsche am Pfingstberge und Villa Lessing (Jäger-Allee 21), schließlich Kaiser Wilhelmstraße 1 und die beiden: Spandauerstraße 5 und Kapellenbergstraße 5 von Persius, dem Sohne. In ihnen vollzieht sich eine Annäherung an die kraftvollen Formen der Hochrenaissance, so machen sich z. B. stärkere Fensteradikulä bemerkbar. Von größeren Gebäuden tragen noch kräftige Motive jener Kunst-epoche: die Loge Teutonia und die Kaserne des Ersten Garderegiments (die letztere um 1876). — Das sind die Nachklänge der für Potsdam so bedeutsamen klassizistischen Architektur.

Das künstlerische Charakterbild des Königs aber wäre unvollständig, wenn nicht auch seiner weitergehenden Pläne gedacht würde. In die Kronprinzenzeit zurück weist der Gedanke an ein Wasserschloß auf dem Tornow. Ein Entwurf Schinkels dafür liegt vor. Eine tempelartige, reichgeschmückte jonische Vorhalle wie am Berliner Museum war beabsichtigt, im Innern ein weiträumiger Säulensaal, der durch die ganze Anlage hindurchging, als Mittelpunkt. Ueber dem breiten Unterbau hätte sich

ein kleinerer klassischer Pavillon erhoben mit der Statue eines Windgottes (1823). Erwähnt werden können hier nur die Projekte für eine größere Schloßanlage in Charlottenhof und die weitere Ausgestaltung des Parks, des großen Hippodroms. Zur Höhe des Mühlenberges sollte eine Zufahrtsstraße führen, und dieser durch Viadukt mit Sanssouci verbunden werden. Sanssouci selbst, Orangerie und Klausberg wären dann durch Bogenbrücken in Beziehung gesetzt worden. Die Verbindung der beiden letzten Punkte wurde unter Kaiser Wilhelm II. in etwas anderer Form tatsächlich geschaffen, und so umzieht von Lindstedt bis zum Ruinenberge ein einheitliches Neu-Sanssouci den alten Königspark. Unvollendet blieb das Werk des Fürsten zurück, trotzdem hat sein Wirken unvertilgbare Spuren gelassen. Seine Gestaltung der Landschaft Potsdam ist noch heute vorbildlich; die eigentümliche Schönheit des Havelgebiets, die in Deutschland berechtigten Ruf genießt, verdanken wir ihm. — — —

Die große Bewegung des Klassizismus und der Romantik ging in den achtziger Jahren zu Ende. Ein Jahrhundert hatte sie in all ihren Phasen in Potsdam geherrscht, hatte das Ringen der Zeit um harmonische Schönheit verkörpert. Alle Möglichkeiten stilistischer Gestaltung schienen erschöpft, neue Aufgaben drängten sich seit der Gründung des Reiches. Wo sollte man die Formen dafür hernehmen? Das gewaltige Anwachsen der Volkszahl verursachte den Massenbau, die Herstellung ganzer Stadtviertel, das gesteigerte Kraftgefühl, Prunk- und Luxusbedürfnis strebte nach Ausdruck in den großen Repräsentationsbauten. Die Überschätzung der Wissenschaft führte das Eindringen historischer Elemente in weite Kreise des gebildeten Bürgertums herbei. Es

beginnt die Zeit der Auswahl der historischen Stile, des Eklektizismus. Der Übergangscharakter aller Werke dieser Zeit tritt in dem raschen Wechsel der Formen, die der Vergangenheit entnommen werden, hervor. Die großen Anforderungen in architektonischer Beziehung trafen ein wenig vorbereitetes Geschlecht. Die Formensprache, die man anwandte, entbehrte zwar nicht überall der künstlerischen Kraft, aber doch der Originalität.

So finden sich denn zunächst Anlehnungen an die Hochrenaissance (z. B. beim Landgericht 1882). Die Backsteinarchitektur der 70er Jahre wirkte ein. Umfangreiche Verwertung der Verblendziegel unter Einbeziehung der Verblendornamentik fand in Berlin statt, sie geht im letzten Grunde auf Schinkels Bauakademie als Vorbild zurück. Das Hauptgebäude des Observatoriums auf dem Brauhausberge (1877/79) und das Gymnasium (1878) weisen diese Einflüsse auf. Sehr einfache Renaissanceandeutungen erhielt später die Gardeducorpskaserne (1893), immerhin schuf hier der praktische Zweck eigene Hausformen und eine besondere Gesamtanlage. Keine historischen Anklänge und eigentlich architektonische Ansprüche boten dann die Ziegelbauten des Garnisonlazarett's (1890/94), des Schlachthofs (1892), des Elektrizitätswerks (1902/03). Die romanische Richtung ist an der katholischen Kirche (ältere, italienische Backsteinromanik 1870) und am Augustastift (neuere, germanische Form 1901) vertreten. Die neue Gotik fand Verwertung (1885/87) an der Kaserne der I. Garde-Mann, der Kaserne der II. Gardeartilleriebrigade (1892/95), dem Hasenheyerstift und vornehmlich bei Kirchenbauten, Pfingst- (1896) und Erlöserkirche (1898). Die Gotische Mode

und der Verblendziegelbau beeinflussten ferner die Stiftung Hermannswerder (1904), deren neue Kirche aber einer gewissen Eigenart nicht entbehrt (1911). Auch ein Neu-Barock entstand. Die ältere mehr dekorative Form vertritt v. Arnims Ausschmückung des Jagd Schlosses Klein-Glienicke (1861). Das Hauptgebäude ist allerdings unter Prinz Friedrich Leopold in moderner Renaissance noch einmal umgebaut worden, doch bewahrten das Kurfürstentum wie das Havelportal den eigentümlich franzöfierenden Stil. Dieser ist in der Stadt vertreten durch Spandauerstraße 35 und besonders an der Villa Große Weinmeisterstraße 21. Auch an dem Rochschen Hause Augustastraße 43 mit dem klassizistischen Giebelrelief: Friedrich Wilhelm IV. als Friedensfürst finden sich an den Fenstern bereits stark barockisierende Zieraten. Ein neueres selbständiges Barock bildete sich unter Anlehnung an die historischen Überlieferungen; es erscheint weniger charakteristisch an der Post (1897), sehr wirkungsvoll dagegen an der Regierung und dem vortrefflichen Rechnungshof (1901/06; 1907). Auch Vorschule und vornehmlich Realgymnasium (1908/09) sowie Kadettenhaus (1911) lassen ein Streben nach kraftvoller Wirkung deutlich erkennen. Die eigenartig in rotem Sandstein gehaltene Synagoge gehört hierher (1903) und die Architektur der Langen (1886/87) und der neuen Glienicker Brücke (1907). Die beiden bedeutendsten Schöpfungen des Übergangsstils sind die Kriegsschule (1899/1902) und die Königliche Handels- und Gewerbeschule für Mädchen (1908). Die erstere liegt zwar mit etwas starker Wucht auf dem Rücken des Brauhausberges, erzielt aber durch geschickte schmuckhafte Verwendung des Fachwerks, durch die Formen der Spätrenaissance, sowie künstlerisch

großzügige Gestaltung der Hofanlage und des Aufbaus einen bedeutenden Eindruck. Die zweite Schule zeigt Benutzung der einfachen Formen des zopfigen Vorklassizismus in so vollendeter Art, daß sich der Eindruck einer großen Ursprünglichkeit in Erfindung und Ausführung unverlierbar einprägt. — Es ist bei einer Stadt wie Potsdam nicht verwunderlich, daß die historischen Stile etwa ein Menschenalter unbedingt die Herrschaft gehabt haben, und gewiß werden sich die großen baugeschichtlichen Traditionen auf diesem Boden nie ganz ausschalten lassen. — Der Schablonenbau der Großstädte hat auch auf die Privathäuser unserer Stadt, vielfach nicht sehr günstig, zurückgewirkt, aber auch darin ist schon ein gewisser Wandel eingetreten. Es ist heute kaum möglich, daß ein Fürst so auf Stadt- und Landschaftsbild einwirken könnte, wie Friedrich der Große und Friedrich Wilhelm IV. das taten. Ihr Werk verständnisvoll zu erhalten und im künstlerischen Sinne weiter auszubauen, wird die Aufgabe des Potsdamer Bürgertums und seiner Selbstverwaltung, die große Aufgabe der Zukunft sein.

