Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht
des Friedrichs-Realgymnasiums zu Berlin. Ostern 1909.

Die Architektur der Stadt Potsdam im 18. Jahrhundert

von

Dr. phil. Hans Kania
Oberlehrer.

Bibliothek des Städt. Gymnasiums * Düsseldorf *

BERLIN.
Weidmannsche Buchhandlung
1909.

1909. Programm Nr. 113.

9be 22
113 b

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

HT010301103

UNIVERSITÄTS- UND LANDESBIB
DÜSSELDORF

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Vorbemerkung.

Die Architektur Alt-Potsdams hat von jeher die Aufmerksamkeit der besten Kenner des Barockstils erregt. R. Dohme, v. Zahn, Cornelius Gurlitt haben sich mit ihr beschäftigt. Doch auch in weitere Kreise dringt gegenwärtig die Überzeugung, dafs hier etwas Einheitliches, Eigenartiges und Wertvolles erhalten ist. Die folgenden Blätter enthalten den Versuch einer Stilgeschichte der bürgerlichen Architektur der Innenstadt von Potsdam einschliefslich des Königlichen Stadtschlosses. Ich war mir der Schwierigkeit des Unternehmens, das in diesem Umfange von mir zum erstenmal gewagt wird, wohl bewufst. Ich hoffe jedoch, einiges Material zu umfassenderer kunstgeschichtlicher Würdigung beibringen zu können. Die Veröffentlichung kann an dieser Stelle nur die Zeiten Friedrichs I., Friedrich Wilhelms I. und die erste Epoche des grofsen Königs enthalten. Die gesamte Arbeit gedenke ich in einiger Zeit in einer Sonderpublikation vorzulegen.

Literatur.

I. Allgemeines und Theoretisches. Denkmäler.

1. Ch. N. Cochin: Recueil de quelques pièces concernant les arts. Paris 1757.
2. Paul Decker: Fürstlicher Baumeister oder architectura civilis. Augsburg 1711.
3. G. Ebe: Architektonische Raumlehre. Dresden 1900.
4. Prodromus architecturae Goldmannianae v. Leonhard Sturm. Augsburg 1714.
5. O. March, Der Gedanke des evangelischen Kirchenbaus. Berlin 1904.
6. Le Muet: Traité de cinq ordres d'architecture. Amsterdam 1679.
7. André Palladio: Les quatre livres de l'architecture. Paris 1650.
8. Chapuy, Corréard, Lenoir: Oeuvres complètes d'André Palladio. Paris 1842.
9. I quattro libri dell' architettura di Andrea Palladio. Venezia 1570.
10. Giacomo Leoni: The architecture of Palladio in 4 books, 2d edition, 1721.
11. A. Schmarsow: Barock und Rokoko. Leipzig 1896—98.
12. Scamozzi: L'idea generale dell' architettura. Venezia 1615.
13. Scamozzi: Oeuvres d'architecture. Paris 1764.
14. Seb. Serlio: Von der Architectur. Basel 1608. 5 Bücher.
15. Seb. Serlio: Tutte l'opere d'architettura. Venezia 1584.
16. J. Strygowski: Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio. Strafsburg 1898.
17. Les dix livres d'architecture de Vitruve par Claude Perrault. Paris 1763.
18. A. Rode: Kupfer zum Vitruvius. Berlin 1808.
19. H. Wölfflin: Renaissance u. Barock. 2. Aufl. München 1907.
20. J.-F. Blondel: Cours d'architecture. 6 vol. 3 pl. Paris 1771—77.
21. J.-F. Blondel: De la Distribution des Maisons de Plaisance et de la Décoration des Edifices en général. 2. vol. Paris 1737.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

22. William Chambers: Plans of the gardens at Kew. London 1763.
23. Uhde: Baudenkmäler in Grofsbritannien. Berlin 1894.
24. Gotch and Brown (Talbot): Architecture of Renaissance in England. London 1899.
25. Belcher and Macartney: Later Renaissance Architecture in England. 4 Bde. London 1901.
26. Colen Campbell: Vitruvius Britannicus. Vol. I u. II 1715. Vol. III 1731.
27. William Kent: The designs of Inigo Iones. London 1770.
28. B. & Th. Langley: Ancient architecture restored and improved by a great variety of grand and usefull designs entirely new in the gothic mode. 1742.
29. W. & J. Halfpenny: Chinese and gothic architecture. London 1752.
30. W. & J. Halfpenny: Rural architecture in the Chinese taste. London 1755.
31. Ch. Over: Ornamental architecture in the gothic chinese modern taste. London 1758.
32. Bergau: Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg. Berlin 1885.
33. Kick und Pfeiffer: Barock, Rokoko und Louis XVI in Schwaben etc. Stuttgart 1897.
34. Robert Dohme & Cornelius Gurlitt: Die Architektur und das Kunstgewerbe des 17. und 18. Jahrhunderts. Berlin 1892.
35. R. Kloeppel: Fridericianisches Barock. Berlin 1908.
36. Magnan: La ville de Rome. 4 vol. Rom 1778.
37. Prof. P. Lange: Ausgewählte Werke d. G.-B. Piranesi. Wien 1885—88.
38. G. B. Piranesi: Vedute di Roma.
39. G. B. Piranesi: L'antichita Romana 1756. 4 Bde.
40. Vendramini: Descrizione dell' architettura di Vicenza. Vicenza 1779.
41. Paul Letarouilly: Edifices de Rome moderne. Paris 1840.
42. Heinr. Strack: Baudenkmäler Roms des XV. bis XIX. Jahrhunderts. Berlin 1891.
43. Scamozzi: Il forestiere instrutto nelle cose piu rare dell' architettura etc. di Vicenza 1780.
44. Baedeker: Rom u. Mittel-Italien.
45. A. Haupt: Palastarchitektur von Ober-Italien u. Toscana. Berlin 1908.
46. Schiarazione dei disegni di reale Palazzo di Caserta. Napoli 1756.
47. J. F. Blondel: Architecture française Paris. 4 vol. 1752—56.
48. Marot, J. u. D.: Oeuvres. (Sammlung architektonischer Aufnahmen.)
49. Héré: Recueil des plans et élévations des châteaux etc. du duc de Lorraine. Paris.
50. J. B. Broebes: Vues des Palais et Maisons de Plaisance de sa Majesté le Roy de Prusse. 1733.
51. C. Gurlitt: Die Baukunst Frankreichs. 2 Bde. Dresden 1900.
52. P. Schmohl u. S. Staehelin: Barockbauten in Deutschland. Stuttgart 1904.
53. C. Gurlitt: Die Stadt Dresden. 1903. (Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen.)
54. A. Borrmann: Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin 1893.
55. Berlin und seine Bauten. Vom Berliner Architektenverein. Berlin 1896.
56. Mebes: Um 1800. München 1908.
57. Zetzsche: Zopf und Empire. Stuttgart 1906.
58. Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, Bd. 1892 u. 93. (Potsdamer Bauten, besprochen von P. Wallé.)

II. Zur Kunstgeschichte:

59. C. Gurlitt: Geschichte des Barockstils. Stuttgart 1887—89.
60. C. Gurlitt: Geschichte der Kunst. Stuttgart 1902.
61. Galland: Geschichte der holländischen Baukunst. Frankfurt a. M. 1890.
62. Handbuch der Architektur II v. Geymüller: Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. Darmstadt 1898.
63. R. Dohme: Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

64. K. E. O. Fritsch: Der Kirchenbau des Protestantismus. Berlin 1893.
65. P. Seidel: Knobelsdorff. Hohenzollern-Jahrbuch 1899.
66. W. v. Knobelsdorff: G. W. v. Knobelsdorff. Berlin 1861.
67. A. Woltmann: Baugeschichte Berlins. Berlin 1872.
68. Justi: Winckelmann und seine Zeitgenossen. Leipzig 1898.
69. Frédéric le Grand: Oeuvres. Tome VII. XVIII.
70. Koser: König Friedrich der Grofse. 3. Aufl. Stuttgart 1904/05.
71. M. Schmid: Friedrich der Grofse als Bauherr. Aachen 1894.
72. C. Gurlitt: Friedrich der Grofse als Architekt. Westermanns Monatshefte Bd. 69.
73. R. Dohme: Andrea Palladio. Kunst und Künstler, Bd. 3. 1879.
74. P. Seidel: Das Potsdamer Stadtschlofs bis zu Friedrich dem Grofsen. Hohenzollern-Jahrbuch 1904.
75. D. Joseph: Baugeschichte der Berliner Parochialkirche. Berlin 1894.
76. Lützows Zeitschrift für bildende Kunst 1873.
77. Lützows Zeitschrift für bildende Kunst 1878.
78. R. Dohme: Barock- und Rokokobauten in Berlin und Potsdam: Im Neuen Reich 1874.
79. F. Netto: Ostasiatische Kunst in Alt-Potsdam. Potsdam 1906.
80. P. Wallé: Leben und Wirken Karls v. Gontard. Berlin 1891.
81. P. Höckendorf: Sans-Souci. Berlin 1903.
82. Lübke-Semrau: Barock und Rokoko. Stuttgart 1905.
83. Deutsche Bauzeitung. Bd. III.
84. H. v. Petersdorf: König Friedrich der Grofse. Berlin 1902.
85. Handbuch der Architektur II, 7 Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien, Dänemark. G. v. Bezold. Stuttgart 1900.
86. H. W. Singer: Allgemeines Künstlerlexikon. Frankfurt a. M. 1895—01.
87. Dilke: French architects and sculptors of the eighteenth century. London 1900.
88. W. Lübke: Geschichte der Architektur. Leipzig 1875.
89. Burckhardt u. Holzinger: Geschichte der Renaissance in Italien. Stuttgart 1904.
90. D. Joseph: Forschungen zur Geschichte von Künstlern des Grofsen Kurfürsten. Berlin 1896.
91. F. Conte Algarotti: Opere. Verona 1778—84.
92. F. Conte Algarotti: Opere inedite. Venezia 1796.

III. Zur Stadtgeschichte:

93. G. Sello: Potsdam und Sans-Souci. Potsdam 1888.
94. Fr. Nicolai: Beschreibung der Königl. Residenzstädte Berlin u. Potsdam. Berlin 1779. 2. Aufl.
95. H. L. Manger: Baugeschichte von Potsdam. 3 Bde. Potsdam 1789.
96. H. C. P. Schmidt: Geschichte und Topographie der Königl. preufsischen Residenzstadt Potsdam. Potsdam 1825.
97. Fidicin: Geschichte der Stadt und Insel Potsdam. Berlin 1858.
98. Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams. 8 Bände. 1864—1883.
99. Die Potsdammische Quintessenz. 1742.
100. J. F. baron de Bielfeld: Lettres familières. La Haye 1763.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

I. Ältere holländische und französische Einflüsse unter Friedrich I. und Friedrich Wilhelm I. 1700—1740.

Der Potsdamer Barockstil als Ganzes, wie er sich uns heute darbietet, nimmt seinen Ursprung von der Geburt des preufsischen Königtums. Aus den Tagen König Friedrichs I. stammt das erste namhafte Denkmal, das uns erhalten ist, — das Fortunaportal am Eingang zum Schlofshofe. De Chiese († 1673), Memhard († 1683), Nehring († 1695), Grünberg († 1707) waren nacheinander als Baumeister des Grofsen Kurfürsten am Stadtschlofs tätig gewesen, schon unter seiner Regierung war der Abschlufs nach der Stadtseite zu durch ein Portal geplant worden. Zur Ausführung gelangte das Projekt erst unter dem Nachfolger im Jahre der Krönung. Jean de Bodt (1670—1745) war der Erbauer, mit ihm ziehen die ersten Einflüsse holländischer, französischer, englischer Richtung in Potsdam ein. de Bodt war in Frankreich geboren und ging nach Holland; der berühmte holländische Theoretiker Professor Goldmann in Leyden war sein Lehrer, aber auch die Schule Mansards (1598—1666) in Frankreich war ihm nicht fremd. Als Kadett trat er in die Dienste Wilhelms von Oranien und war später am Ausbau englischer Schlösser beteiligt. An der Vollendung des Zeughauses hatte er nach seiner Übersiedelung nach Berlin wesentlichen Anteil. Trotz aller Klassizität, die ihm von früherer Tätigkeit her anhaftete, waren ihm doch naturgemäfs barocke Neigungen nicht fremd[1]). Unter Friedrich I. und Friedrich Wilhelm I. arbeitete er für den preufsischen Hof. Als Generalquartiermeister, bis zu dieser Würde war er emporgestiegen, trat er 1728 in kursächsische Dienste. Er war Gutachter bei der Errichtung des Reiterstandbildes Augusts des Starken in Dresden und schuf in der Neustadt die einfach-ruhige Nordfassade des Japanischen Palais.

Das Stadtschlofs der zweiten Residenz Preufsens zeigt seinem Grundrisse nach die Anlage des französischen Adelshotels im Sinne Mansards: Hauptgebäude nach der Gartenseite (sogenanntes corps de logis), Nebengebäude schliefsen sich im rechten Winkel an; nach der Stadtseite zu werden ihre Ecken durch eine Mauer mit Tor oder durch ein reichgeschmücktes Portal geschlossen. Schon der Entwurf zum Palais de Luxembourg in Paris (1611 v. S. de Brosse) zeigt einen solchen Eingang[2]). Nach England wurde diese Art des Schlofsbaus schon im 17. Jahrhundert verpflanzt. Damals erwuchs der gewaltige

---

[1]) Der Bogen des Hauptportals am Berliner Zeughause , das er vollendete, schneidet gegen die Regel kühn in die Linie des Obergeschosses ein. Statt der Attika schlofs er den Gesamtaufbau mit einer trophäenbeladenen Balustrade.

[2]) J. F. Blondel: Architecture française II, S. 48.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Plan des Inigo Jones für den Whitehallpalast mit 5 Schlofshöfen. Auch der Einflufs von Versailles wirkte hinüber und fand in mannigfachen Versuchen des 18. Jahrhunderts seinen Ausdruck. Das berühmteste Beispiel für einen Hofabschlufs ist (1710) der „gateway“ des Queen's-College in Oxford, klassizistisch als Tempelhalle mit Kuppelwölbung gedacht. Der Schöpfer ist Nicholas Hawksmoor (1667—1735), ein Kunstgenosse des grofsen Vanbrugh (Blenheim und Howard Castle). Beide hat de Bodt ohne Zweifel gekannt. Ein Phantasieprospekt[1]) von J.-B. Broebes, Lehrer an der Berliner Kunstschule, zeigt einen ähnlichen Gedanken für eine Hofanlage, wie er in Oxford verwirklicht ist. Auf seiner Zeichnung ist dem schon vorhandenen Potsdamer Schlofshofe ein zweiter Hof vorgelagert, der durch ein säulengetragenes Eingangstor geziert wird. Durchaus selbständig und eigenartig ist die Schöpfung de Bodts. Das Zwingerportal, die wichtigste deutsche Ausprägung des „gateway“-Typs, (nach 1711), und das Tor am Queen's College (1710) sind späteren Datums; sein Werk ist eins der ersten und bedeutendsten aufserhalb Frankreichs. Auf einem quadratischen, rustiken Unterbau erheben sich vier mächtige pilastergeschmückte Pfeiler. Auf ihnen stehen wuchtige Trophäen; die zierliche Kuppel mit der Statue der Fortuna scheint dazwischen zu schweben. Die Tragbalken dieser Kuppel werden von Säulen gestützt, die neben den Pfeilern fast zurücktreten. Palladio hätte nie so gebaut, aber wir haben hier etwas spezifisch Bodtsches vor uns. Fein und der Schule entsprechend sind die Details des Obergeschosses, barock und überraschend ist die dazwischen gespannte Wölbung. Man vergleiche den Zwingereingang: Die Einzelheiten sind in ihrer Mannigfaltigkeit unübertrefflich und fügen sich harmonisch zum Ganzen. Die Einfachheit an unserem Portal ist in gleicher Weise wirkungsvoll. In Potsdam ist damit ein Jahrzehnt vor Dresden etwas durchaus Eigenes geschaffen worden, wie wir es in Deutschland nicht wiederfinden[2]).

König Friedrich Wilhelm I. bevorzugte die Holländer; der französische Einflufs, der unter seinen Vorgängern geherrscht hatte, begann zu weichen, wenn er auch nicht ganz verschwand. 1733 fand die Stadterweiterung statt, damit wurde die Grundlage für alle weiteren Bauten des 18. Jahrhunderts geschaffen. Verwaltung und Armee wurden in den Mittelpunkt aller Interessen gestellt, die Kunst trat zurück. Der König war für seine Person sehr bedürfnislos, ihm genügte die einfachste Umgebung. Der weifse Anstrich eines Zimmers erschien ihm reinlich und schön zugleich. Indessen ganz interesselos war dieser Fürst der Kunst gegenüber doch nicht. In seine Dienste zog er Pesne, und auch der Baukunst erwuchsen vor allem bei Kirchenbauten neue Aufgaben. So sind denn unter ihm die beiden Kirchen errichtet worden, deren Türme zur Charakterisierung des Potsdamer Stadtbildes wesentlich beitragen, die Heiligegeist- und die Garnisonkirche. Unter den Leistungen protestantischer Kirchenbaukunst der Barockzeit behaupten sie wohl ihre Stelle. Aus Holland und England kamen die Anregungen für den Versuch, der protestantischen Gemeinde ein würdiges Gotteshaus zu schaffen.

---

[1]) Vue des palais etc. J. B. Broebes 1733, Tafel 8.

[2]) Um den schönsten Eindruck von diesem Bauwerk zu gewinnen, mufs man seinen Standpunkt dem Tore genau gegenüber in der Mittelachse des Schlofshofes nehmen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Als Holland sich nach langem Kampfe langsam aus der spanischen Umklammerung löste, gedieh auch die kirchliche Baukunst zu neuer Blüte. In den Gemeinden der grofsen Städte erhoben sich Predigtkirchen mit wirkungsvollen Türmen. Man trachtete danach, durch eine möglichst geschickte Anlage von Abendmahlstisch, Kanzel und Orgel die einzelnen Teile des Gottesdienstes in enge Beziehung zu setzen. Man wünschte, die Zuhörer zu andächtiger Aufnahme der Predigt eng um den Kanzelredner zu scharen. Der Architekt H. de Keyzer (geb. 1567, gest. 1621) verlieh diesem Streben Ausdruck. Von mannigfacher Lösung des Problems legen Zeugnis ab die Amsterdamer Zuiderkirche (1603—14), die Norderkirche (1620—23), die Westerkirche (1620). — Im Jahre 1666 wütete in London der grofse Brand. Für den Wiederaufbau der Stadt verfafste der geniale Christopher Wren den Plan. In diesem waren auch neue Kirchen vorgesehen, uud fünfundzwanzig von ihnen konnten nach den Entwürfen des Meisters ausgeführt werden. Hier wurden zuerst in grofsem Mafsstabe für die Bedürfnisse der Gläubigen Predigtkirchen geschaffen, die Raumbildung konzentrierte sich auf Kanzel und Abendmahlstisch. Die Turmbauten wurden in glücklichster Weise nach den gotischen Vorbildern in die klassizistische Form übersetzt, ergaben aber im Totaleindruck eine rein barocke Wirkung. St. Stephen's in Walbrook (1681), St. Mary le Bow, Cheapside (1677—81), St. Bride's Church, Fleetstreet, sind bezeichnende Denkmäler. So hatten sich mit der Zeit bestimmte Typen des protestantischen Kirchenbaus herausgestellt: sogenannte Saalkirchen, die entweder Lang- oder Querhausbauten sind; ferner Zentralkirchen, deren Grundriss sich in T-form, als Kreuz, Polygon, Ellipse oder Kreis darstellt. Der berühmte deutsche Theoretiker Leonhard Sturm brachte alle diese Gedanken in zusammenhängender, systematischer Weise zum Ausdruck. An ihm konnte so leicht kein Architekt jener Zeit vorbeigehen, vor allem nicht die Berliner. Er veröffentlichte (1712) sein „Architektonisches Bedenken", in dem er konzentrische Anordnung der Bankreihen empfahl. Sechs Jahre später erschien seine „Vollständige Anweisung, alle Arten von Kirchen wohl anzugeben". Hier weist er der Saalkirche und zwar dem Querhaus die erste Stelle an. Diese Anlage hatte ihre Hauptanwendung in den Niederlanden gefunden, auf derartige Vorbilder stützte sich auch Sturm. In diesen Zusammenhang hinein stellen wir die Potsdamer Kirchen. Auch sie bekunden das Streben, das in der gesamten Architektur des Protestantismus jener Zeit lebendig ist, den Kirchenbau den Rücksichten der Zweckmäfsigkeit anzupassen und aus ihm heraus den künstlerischen Organismus erwachsen zu lassen.

Die Heiligegeistkirche führte Gayette († 1747) als Querhausbau mit höchst einfacher Aufsenarchitektur auf, ein langes schmuckloses Gebäude (1726). Die Bankreihen waren nach der Mitte zu angeordnet[1]), zwei Reihen von Emporen umzogen die Wände. Die Kanzel lag an der einen Langseite in der Mitte. An dies Kirchenrechteck setzte Joh. Fr. Grahl seinen Turm (1732—34), wohl mit Rücksicht auf den Prospekt von der Burgstrafse her an die Nordwestecke. Die Kirche machte so von aufsen den Eindruck eines Langhausbaus. — Schon früher (1708) hatte derselbe Baumeister an das niedrige Gebäude der Berliner Sophienkirche einen reizvollen Turm mit barocken Säulenstellungen gefügt. Dieser ist zwar von hohem künstlerischen Werte, seine schlanken Verhältnisse wollen aber nicht recht zum ursprünglichen Bau passen. Etwas Ähnliches

[1]) Späterhin geändert.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ist in Potsdam der Fall. Auch hier hat der Künstler den Gegensatz zwischen dem eingeschossigen Predigtsaal und dem kühn aufstrebenden Turm nicht recht ausgleichen können. Der protestantische Charakter des Gotteshauses ist aber gewahrt. „Eintürmige Kirchen finden sich in der barockmalerischen Richtung selten“[1]), das wichtigste Beispiel ihrer Art ist Chiaveris bedeutsame Hofkirche in Dresden. „Diese stark durchbrochenen, schliefslich in schlanker Kuppellinie oder Pyramide auslaufenden Türme sind der italienischen Schule nicht sympathisch. Ihre Heimat ist Holland, das Land der Glockenspiele, denen ihre luftigen Stockwerke eine geeignete Unterkunft boten[2])“. — Unser Kirchturm trägt ein Gepräge grofser Selbständigkeit, so dafs selbst eine Zeit, die für den Barockstil verständnislos war, sich dieses Eindruckes nicht entschlagen konnte[3]). Von dem wuchtigen Sockelgeschofs aus, dem ein zweites halbsäulengeziertes folgt, steigt er schlanker und schlanker empor zu der durch eingekehlte Ecken zum Oktogon entwickelten offenen Halle mit ihrer Kuppel.

Über dieser erhebt sich eine schöne Laterne. Leider wird die treffliche Gesamtwirkung bei näherer Betrachtung durch die Unechtheit des Materials beeinträchtigt. Der ganze Aufbau auf dem Sockelgeschofs ist ein Holzbau, den man mit Metall, Blei und Kupfer verkleidet hat[4]).

Die zweite grofse Barockkirche Potsdams, die Garnisonkirche, hat zum Schöpfer Philipp Gerlach (1697—1748). Er war geborener Spandauer, also ein eigentlich märkisch-preufsischer Architekt. Wie viele andere hatte er als Offizier seine Laufbahn begonnen und war wohl von der Festungsbaukunst zu neuen künstlerischen Zielen gelangt. Die Feinheiten der älteren französischen Schule, wie sie Mansard und Levau vertraten, lernte er an der Kunstakademie in Berlin kennen. Die beiden berühmten Namen bezeichnen eine Entwickelungsstufe der französischen Baukunst, die den Übergang zwischen der Renaissance und dem späteren Barockstil Lebruns bildet. Die Tätigkeit der zwei Männer erstreckte sich in ihren Wirkungen bis in die siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts hinein. Dann wurde sie von der Richtung Lebruns und der académie royale de l'architecture verdrängt. An Levau und Mansard nun knüpfte in der preufsischen Hauptstadt J. B. Broebes an, der seit 1687 dort lehrte. Er wurde für Gerlach bestimmend, für seine klassisch-französische Schulung, vornehmlich beim Bau von Privathäusern. Auch bei gröfseren Aufgaben, den Kirchen, verband der gröfsere Schüler reine Formen mit vorzüglichem Verständnis für die holländische Art des Grundrisses.

Der preufsische Ingenieurmajor hatte eine Probe seines Könnens schon in Berlin abgelegt. Die Hauptstadt verdankte ihm den schönen Turm der Parochialkirche in der

---

[1]) Dohme: Geschichte der Baukunst, S. 410.

[2]) Die späteste Schöpfung dieser Richtung dürfte die Kreuzkirche in Dresden sein (1764 begonnen). Ihr Erbauer ist ein Schüler Bährs, des Meisters der Frauenkirche, J. G. Schmidt.

[3]) Vgl. Deutsche Bauzeitung Bd. III.

[4]) Mit wenigen Worten mufs auch die gegenwärtig nicht mehr vorhandene Stadtkirche gestreift werden. Sie wurde 1721—24 errichtet und 1796 durch Brand zerstört. Der Baumeister war Philipp Gerlach. Der Grundrifs hatte Kreuzform, die bei Protestanten übliche des griechischen Kreuzes. Sie war das erste Beispiel eines Zentralbaues in unserer Stadt. Die Norderkirche in Amsterdam konnte diesen Typus zuerst in ausgeprägter Weise aufzeigen. Der Turm mit breitem Unterbau hat eine gewisse Ähnlichkeit mit Wrens St. Mary le Bow.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Klosterstrasse[1]). Ein Glockenspiel von 37 Glocken liefs von der offenen Halle unter dem Turmobelisken seine Weisen ertönen. Von 1726—31 war er wieder an der alten Stelle tätig. Unter seiner Leitung wurde der Zentralbau der Jerusalemer Kirche in Kreuzform mit schlankem Turm fertiggestellt. Eine Meisterleistung von ganz eigenartiger Kraft aber gab er nun in Potsdam durch die Schöpfung der Garnisonkirche. Sie sollte zum ragenden Wahrzeichen der Soldatenstadt werden und den harmonischen Dreiklang der Turmarchitektur über ihren Strafsen herstellen. Man kann sie als die protestantischste der Potsdamer Kirchen bezeichnen. Als normales Beispiel einer Querhausanlage zeigt sie ringsumlaufende zweigeschossige Emporen. Diese dienen der Raumausnutzung für Predigtzwecke und befinden sich bereits in dem berühmten ältesten Gotteshause der Hugenotten, dem Temple von Charenton[2]). Der Summepiscopat der lutherischen Staatskirche und das reformierte Element vereinigen sich in der Kanzelanlage und der gegenüberliegenden Fürstenloge. Diese mufs sich nach den Regeln von Leonhard Sturm dem Prediger gerade gegenüber befinden, so ist sie auch hier angeordnet. Fürstengruft. Abendmahlstisch, Kanzel und Orgelempore sind an der anderen Seite vereinigt. Das ist alte reformierte Sitte, auch Sturm empfahl die Verbindung der beiden letzten Anlagen[3]). Einen protestantischen Grundtypus finden wir also in unserem Bauwerk vor. Konzentration auf die Predigt ist in höchstem Mafse angestrebt, wenn auch natürlich für die Hörer auf der Kanzelseite mancherlei Nachteile bestehen und hier die wahre Vollkommenheit nicht erreicht ist. Die frühere überaus einfache Ausstattung entsprach dem reformierten Bekenntnis des Herrscherhauses, nur fügte die stark barocke Kanzel von Koch eine lebhafte Note hinein. Das Äufsere des Predigthauses ist nüchtern, hier wollte dem Meister eine Durchbildung der Fassade bei den langen, der Gotik entlehnten Fenstern nicht recht gelingen. An dem viereckigen, vom hohen, im 18. Jahrhunderte sehr beliebten Pyramidendache bedeckten Gebäude steigt kraftvoll und doch elegant der Turm mit dem Glockenspiel empor. Er mutet uns beim Vergleich mit de Keyzers Zuiderkirche in Amsterdam fast klassizistisch an. Am zweiten Stockwerk stehen je zwei Säulen vor der Front der Seitenteile, die Pilasterbündel am dritten Stockwerk treten vor dem Gesamteindruck sehr zurück. Den ganzen Aufbau krönt eine luftige Halle, die das Glockenspiel birgt. Darüber hebt sich der schlanke Turmhelm mit der sinnreichen Wetterstange[4]). Auf der obersten Spitze leuchtet eine goldene Sonne, von der Querstange fliegt ihr der preufsische Adler entgegen, es ist eine Verkörperung des „nec soli cedit". So hat diese Lieblingsschöpfung des Soldatenkönigs in mehr als einer Beziehung Anrecht auf Beachtung; allen Preufsen aber wird sie teuer sein als würdige Ruhestätte des grofsen Königs, die schlicht neben manchem prunkvollen Ruhmesdenkmal ihre Stelle behauptet.

---

[1]) 1713—15.

[2]) Marot, Oeuvres S. 164 u. 65.

[3]) In der französischen Kirche auf dem Gendarmenmarkt in Berlin (1701 von Cayart begonnen, 1705 von Quesnay beendigt) war dies System vorhanden. Orgel und Kanzel befanden sich an der Ostseite. Die Anordnung ist durch die Restauration von 1905 wieder hergestellt. Sie entspricht auch den neuen Forderungen der reformierten Kirche, wie sie das Wiesbadener Programm von 1891 feststellte (vgl. O. March, S. 21).

[4]) Leonhard Sturms Prodromus architecturae Goldmannianae Augsburg 1714 enthält ähnliche Turmentwürfe auf Tafel XVI, XX, XXIV.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Noch an einer anderen Stelle in Potsdam scheinen sich Nachwirkungen Philipp Gerlachs und seiner Schule zu zeigen. In seinem schönen Werke über Fridericianisches Barock hat Kloeppel zuerst darauf hingewiesen, dafs das Gebäude des alten Gymnasiums, die sogenannte grofse Stadtschule (Nauenerstr. 45), eine gewisse Übereinstimmung mit Gerlachs Kollegienhause in der Lindenstrafse zu Berlin, dem späteren Kammergericht, aufweist. Diese Vermutung hat bei der Feinheit des Details und der Kraft des Gesamteindrucks grofse Wahrscheinlichkeit für sich. Das Haus ist 1737 erbaut worden und hat ein hohes Mansarddach, ähnlich dem des Berliner Bauwerks. Der Mittelteil ist drei Fenster breit von zwei Pfeilern flankiert und oben mit einer Brüstung, die mit Vasen besetzt ist, geschmückt. In diese empor bäumt sich das unter dem Dache verlaufende, wohl profilierte Gesims. Zwei feine bandartige Streifen steigen von ihm rechts und links neben dem mittelsten Fenster herab. Zu beachten sind ferner die Muscheln als Schlufssteine, die schönen selbständigen Verdachungsgesimse, die einfachen Umrahmungen einzelner Fenster des Erdgeschosses. Die Muschel als Schmuckelement findet sich schon bei Bernini, auch in der galérie dorée des Hôtel de la Villière zu Paris (1713). In sehr zurückhaltender Form ist sie Mansard eigen. Seine Motive scheinen für die Fenster des Potsdamer Gebäudes mafsgebend gewesen zu sein. Vielleicht gehören die Häuser mit den gebrochenen Dächern und der einfachen, aber schönen Gliederung Breitestr. 8, Lindenstr. 26, Kanal 59 in diesen Zusammenhang. Wenigstens zeigen auch sie die Mansardschen Eigentümlichkeiten.

Die entschiedene Wendung des Königs zur bürgerlichen Backsteinarchitektur Hollands erfolgte erst in den letzten Jahren. 1732 kam Johann Boumann aus Holland in preufsische Dienste[1]). Fünf Jahre später begann der Bau der Häuser des holländischen Viertels und der kleinen Gloriette auf dem Bassinplatze (1739). Diese mit ihrem eigenartig barocken Dach ist den Lusthäusern der holländischen Kaufleute nachgeahmt, die wahrscheinlich wieder auf orientalische Vorbilder zurückgehen[2]). Die Giebel der Mittelstrafse sind eine genaue Nachbildung niederländischer Strafsen, zeigen aber sonst architektonisch nichts Charakteristisches[3]). An einzelnen Häusern trifft man auch eine einsame Verzierung, wie sie bei der ursprünglichen Anlage wohl häufiger war und regelmäfsig innerhalb einer Carréseite wiederkehrte: Umrahmung der Eingangstür und an dem Fenster über ihr rechts und links schmale Voluten rein schmuckhafter Art[4]). Ein einziges gröfseres Gebäude mit ähnlichem Schmuck erstand in jener Zeit. Es ist das frühere Kommandantenhaus (Lindenstr. 54), das später durch einen Anbau erweitert wurde. Das Material ist Backstein, auch hier war das Fenster über der Eingangstür von schmalen Barockvoluten flankiert.

---

[1]) Von der Stadterweiterung vom Jahre 1733 ist noch das einfache Jägertor erhalten mit seiner barocken Hirschgruppe und klassizistisch-toskanischen Pilasterbündeln (an den Pfeilern).

[2]) Vgl. Netto: Ostasiatische Kunst in Alt-Potsdam.

[3]) Mittelstr. 27 (und Kurfürstenstr. 14) haben Wandpfeiler aus Backstein mit Rustika-Quadern.

[4]) Junkerstr. 37, Moltkestr. 54, Kreuzstr. 20.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

II. Die französisch-akademische Richtung und Georg Wenceslaus Freiherr v. Knobelsdorff. 1744—1752.

Potsdam va devenir une école d'architecture, autant qu'il est une école de guerre. Algarotti. 4 août 1751.

Wie ein Vorklang zu gröſseren, volleren Wirkungen mutet uns das bisher Geschaffene an; vier Jahre nach der Thronbesteigung Friedrichs des Groſsen beginnt jene Umänderung Potsdams, deren Resultate noch heute in dem Organismus der Innenstadt deutlich erkennbar sind. Der Residenz der preuſsischen Könige wird damit ein ganz einzigartiges Gepräge verliehen. Schlagend charakterisiert Bielfeld die Lage der Dinge [19]): . . . . mais comme le roi peut dire à la lettre ce qu' Auguste disait autrefois de Rome: j'ai trouvé une ville de briques et j'en laisse une de marbre, je ne vous parlerai que de Potsdam moderne et des embellissements que S. M. a faits. Vous n'ignorez pas, Madame, que depuis le règne du grand électeur Frédéric-Guillaume Potsdam a fait pendant les plus beaux mois de l'année la résidence des souverains de Brandebourg et que le feu roi avait fait beaucoup de dépense pour l'embellir. Mais Frédéric, qui sait imprimer un caractère de grandeur à tout ce qu'il entreprend, a changé toute la face de cette ville ainsi que du château et il en a fait un endroit unique. — In der ersten Zeit waltet der Einfluſs eines Mannes vor, der des Königs Lehrer in architektonischen Dingen gewesen war: Georg Wenceslaus von Knobelsdorff steht als surintendant an der Spitze sämtlicher Bauten. Dieser Mann von fünfundvierzig Jahren war damals in der Fülle seiner Kraft und seines Schaffens, während der König sich im Felde befand und nur schriftlich in die Entwickelung eingreifen konnte. „C'est le bon sens personnifié", sagt Bielfeld über ihn, „je le compare à un fort beau chêne. M. de Knobelsdorff est un homme d'un abord et d'une physiognomie un peu austère. Son extérieur n'a rien de galant, ni de fort maniéré". Hören wir noch Friedrich selbst [20]): M. de Knobelsdorff avait un caractère de candeur et de probité, qui le fit estimer généralement; il aimait la vérité et se persuadait qu'elle n'offensait personne, il regardait la complaisance comme un gêne et fugeait tout ce qui paraissait contraindre sa liberté. Und Algarotti [3]): Je suis bien fâché, Sire, que V. M. ait été à même de faire un pareil honneur au pauvre Knobelsdorff. Je ne verrai plus

---

[18]) Vgl. Bielfeld: Lettres familières, pag. 323/24; siehe auch Sello, S. 109.

[19]) Ocuvres, T. VII, 36.

[20]) Venedig, 8. Mai 1754.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

un homme avec lequel j'avais été lié de tous temps par l'amitié et par l'estime. Il avait bien du talent et si c'était un philosophe scythe il n'honorait pas moins les vertus d'Alexandre. Manyokis Bild in Dresden zeigt den Chevalier Bernin (Bernini), wie man ihn im Freundeskreise von Rheinsberg nannte: ein volles, rundes Gesicht[1]) mit einem vornehm geschnittenen Munde; leuchtende Augen, um die der Schalk spielt, aus denen eine mächtige geistige Persönlichkeit zu uns spricht. „Il était né peintre et grand architecte!" so das lapidare Urteil des Königs.

Welche Stellung innerhalb der kunstgeschichtlichen Entwickelung ist ihm anzuweisen? 1736 war er in Italien, 1740 in Paris. Italien und Frankreich, viel stärker aber das letzte Land, haben ihn beeinflufst. Klassizistisch, soweit es das Milieu des Barockstils zuliefs, war er auch gesonnen; am 29. Januar 1737 schreibt er aus Rom an den König: Man kann es ganz merklich wahrnehmen, wieviel die Griechen die alten Römer in der Kunst übertroffen und wieviel die heutigen noch unter ihre Vorfahren sind[2]). Sein Aufenthalt in Paris fällt in eine Zeit, die noch vom eigentlichen Rokokostile beherrscht wird. Seinem klassisch gebildeten Geschmack mufste namentlich für die Aufsenarchitektur die eigentlich akademische Richtung gefallen. Über diese mufs hier einiges Genauere gesagt werden: Die Anhänger Levaus und Mansards waren vom Schauplatz verschwunden, als neue bedeutende Vertreter der Kunst aufstanden. Lebruns barockmalerische Richtung herrschte von 1660—82. Daneben stand seit 1671 die académie de l'architecture mit ihrem Direktor Blondel (1618—86), die auf Vitruv, Palladio und die mathematische Begründung der Baukunst eingeschworen war. Es ist das eine realistisch-rationalistische Gruppe, die ganz dem französischen Geiste entspricht, aber völlig poesielos den genialen Schwung des Barock nicht erreichte. Zwischen diesen beiden Extremen befand sich als Sonderklasse der Arzt Claude Perrault, der Übersetzer des Vitruv, der Schöpfer der Louvrefassade. Auch er war Klassizist, aber freier und genialer als die Akademiker.

Die Perraultsche Schule verschwand bald, auch Lebruns Einflufs trat zurück. Die Akademie aber triumphierte noch nicht; denn gegen Ende der Regierung Louis' XIV. herrschte Jules Hardouin-Mansart als Vertreter einer vermittelnden Richtung[3]). Ihm fiel der Ausbau von Versailles zu. Von 1690—1708 wirkt seine Persönlichkeit. Nach dem Tode des grofsen Königs brach die lang zurückgehaltene Lebenslust in den Stilen der Régence und des Rokoko (Louis XV.) mächtig hervor. In allen diesen verschiedenen Wandlungen blieb die Akademie der ruhende Pol. Ihre Regeln wurden mit starrer Einseitigkeit aufrecht erhalten und als einziges Heilmittel dem ewig veränderlichen Geiste der Zeit entgegengestellt. Dieser klassischen Schule, — nicht blofs die akademische Richtung, auch Perrault und Hardouin-Mansart gehören ihm dazu, schlofs sich nun Knobelsdorff an. Er ist der nachdrücklichste Vertreter des Regelrichtigen, des Französisch-Akademischen

---

[1]) Daher Friedrichs burschikoses: „le gros Knobelsdorff".

[2]) Sehr bezeichnend für den Klassizisten Knobelsdorff ist sein hartes Urteil über die Trasfigurazione des Raffael. Er spricht „von Kapriolen eines Besessenen", von Christus, „der in einer kalten, siberischen Luft gen Himmel fährt". Damit vergl. man Strygowski: Werden des Barock bei Raffael und Correggio, S. 70.

[3]) Er steht der Akademie sehr nahe.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

in Potsdam. In seinem éloge sagt König Friedrich[1]): De tous les bâtiments de France deux seuls lui paraissaient d'une architecture classique à savoir la façade du Louvre par Perrault[2]) et celle de Versailles, qui donne sur le jardin. Il donnait la préférence aux Italiens[3]) — pour l'architecture extérieure et aux Français pour la distribution, la commodité et les ornements des appartements. In der Aufsenarchitektur war Knobelsdorff also Klassizist, dagegen sah er die Innendekoration des Rokoko wie der König als das schönste und zweckmäfsigste an. Ein prinzipieller Gegner dieser Stilart ist er nicht gewesen. Nur gegen die Vermischung von Innerem und Äufserem ist er scharf aufgetreten. „M. de Knobelsdorff", heifst es im éloge, „embellissait l'architecture par un goût pittoresque, qui ajoutait des graces aux ornements ordinaires; il aimait la noble simplicité des Grecs et un sentiment fin lui faisait rejeter tous les ornements qui n'étaient pas à leur place". Es ist mithin nicht zu verwundern, wenn es bei der Charakteranlage der beiden Männer zu einem scharfen Zusammenstofs über die Aufsenarchitektur von Sanssouci kam. Der Geschmack des Königs war nach Gurlitts Vermutung wohl durch das starke Barock Pöppelmanns in Dresden so beeinflufst worden, dafs er die bekannten grotesken Hermenpilaster der Gartenseite des Schlosses einfügte. Wie mufsten diese auf Knobelsdorff, dessen Anschauungen wir ja kennen, wirken! Aber diese Hermen sind ebenso wie die an den Pavillons des Zwingers echt deutsches Barock! Merkwürdigerweise stand also Friedrich, dessen Geschmack auf das stark Charakteristische ging, für deutsche, Knobelsdorff für französische Art ein. Im übrigen wird sich noch zeigen, dafs der königliche Bauherr keineswegs geneigt war, die französische Akademie ganz zu verwerfen.

Beim Bau des Stadtschlosses liefs er seinem Baumeister in allen Dingen ziemlich freie Hand.

Übersicht:

1744 Havelbalustrade.
1745 Die erste Kolonade, der Ostflügel des Schlosses.
1746 Zweite Kolonade. Marmortreppe.
1747 Hauptrisalit der Gartenseite.
1748 Gartenseite fortgesetzt. Westflügel, Theater.
1749 Der grofse Saal. Die Galerie.
1750 Die Säulenlauben am Markt. die Hauptwache.
1751 Beendigung des Schlofsbaus.

Für Knobelsdorff charakteristisch sind die Kolonnaden, die das Schlofs auf der einen Seite mit der Havelbalustrade, auf der andern mit dem Marstall verbinden. Schon in Rheinsberg ist die Säulenhalle, die beide Flügel miteinander verbindet, sein Werk[4]).

---

[1]) Oeuvres VII, S. 35.

[2]) Es handelt sich um die klassische Säulenhalle, mit der Perrault unter Louis XIV. nach siegreicher Konkurrenz mit Bernini den Louvre abschlofs, und um die Seitenfassaden nach der Rue de Rivoli und der Seine zu.

[3]) Il trouvait plus de majesté dans l'architecture ancienne que dans celle des modernes.

[4]) Ein Vorbild dafür findet sich in den Phantasiearchitekturen des G. B. Piranesi. Das ist ein Zeichen für unseres Meisters Klassizität. (Ausgabe des Piranesi v. Lange. Bd. II, Tafel D 19.)

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Hier in Potsdam hat er sich den veränderten Bedingungen angepafst. Ein klassisch erweitertes, in die Höhe entwickeltes Gitter stellen diese Reihen schöner korinthischer Säulen dar und lehnen sich so an die Bauart des Schlosses an. An diesem ist das Parterregeschofs mit Rusticaquaderung zur reinen Plinthe geworden; an den Risaliten erheben sich Pilaster, die zwei Geschosse zusammenfassen. Das Mittelrisalit hat nach der Hof- und Gartenseite zu anstelle der Wandpfeiler mächtige gekuppelte Doppelhalbsäulen. Die Seitenfassaden Perraults am Louvre und die Gartenseite von Versailles haben hier unbedingt eingewirkt. Die Gesimse der Fenster sind von klassischer Reinheit. Nach dem Hofe zu finden sich aber an den Mittelfenstern des ersten Stockes auch echt barocke, perspektivisch vertiefte Gewände. Der Wunsch, der dem Erbauer nach Perraults Vorbild nahe lag, vor den Hauptbau freistehende Säulen zu stellen, ging durch des Königs Einspruch nicht in Erfüllung. Nach der Marktseite zu aber hatte er Freiheit. So entstanden denn hier zwei antike Tempelhallen von Wirksamkeit und Schönheit als Flügelabschlufs.

Die westliche war Vorhalle des Theaters, sie trägt auf ihrer Giebelspitze eine schöne Minerva Heymüllers, die östliche bezeichnete die Schlofskapelle. Das Frontispiz trägt den Herkules, dessen Leben nach damaliger Ansicht dem Christentum verwandte Züge aufweist. Betrat man von der Brücke her durch das Portal den Lustgarten, so grüfste rechts das Schlofs mit seiner kraftvollen Palastarchitektur, seinen reich vergoldeten Zierraten, den Wappen Schlesiens, Preufsens, Brandenburgs an der Stirnseite. Davor die mächtige Rampe, auf der in Anspielung auf die freie Natur Gruppen als Laternenträger keck und graziös das Liebesleben des Menschen versinnbildlichen. Aus dem Neptunsbecken und den Laubengängen des Parks blitzte die Vergoldung der Statuen. Die Ringergruppen der zweiten Kolonnade weisen auf die Bedeutung des Exerzierplatzes hin und führen uns zum Marstall, an dessen Risalite sich toskanische gekuppelte Halbsäulen mit bandartiger Rustica lehnen. Barocke Pferdegruppen ragen auf ihm empor. Der ganze Königliche Besitz wurde im Hintergrunde durch eine Mauer mit Malereien in lebhaften Farben geschlossen. Zwischen den beiden Schilderhäusern[1]) des Ausgangstors hindurch blickte man am Garnisonturm vorbei auf zwei Obelisken im Hintergrunde der Strafse: das Neustädter Tor. Auch dies stammt vom Architekten des Schlosses (1753). Er schuf damit einen wirkungsvollen malerisch abschliefsenden Prospekt[2]). Diese gesamte Anlage würde allein schon genügen, um seine Meisterschaft zu belegen, aber wir haben damit noch nicht den ganzen Knobelsdorff.

Dieser zeigt sich vielseitig und eigenartig auch in der bürgerlichen Architektur der Stadt. Einst fragte ihn, nach Mangers Bericht, der König, wie ihm eine Fassade von Boumann gefiele, die mehrere Bürgerhäuser unter einer Schauseite vereinigte. Da antwortete der Freiherr schroff: Für Kasernen sind sie gut genug! In diesen Worten liegt ein Programm. Knobelsdorff war Gegner einer prunkenden Scheinarchitektur, die Friedrich nur zu häufig beliebte. Er wollte vielmehr jedes Haus aus seinen Bedingungen werden und es nicht mehr scheinen lassen, als es wirklich war. Davon zeugen die ganz

[1]) Diese sowie die Mauer sind nicht mehr vorhanden.

[2]) Überraschend wirkt die Schönheit dieses einheitlichsten Prospektes innerhalb der Stadt, wenn man am westlichen Eckfenster des Schlosses im ersten Stockwerk (sogen. pompejanischem Zimmer) steht.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

einfachen, aber durchaus wirkungsvollen Häuser Schlofsstrafse 13 und 14[1]). Das Haus des Oberpräsidiums (Priesterstrafse 13) hat eine einfache, aber doch auszeichnende Fassade. Starker Schmuck der Fenster, Helme als Schlufssteine, ein Eckrisalit, eine Balustrade oberhalb der drei Stockwerke verleihen ihm ein eindrucksvolles Äufsere. Es war zum Wohnhaus des Gardekommandanten bestimmt. Schlofsstrafse Nr. 12 an der Ecke der Mammonstrafse ist stets als eine der feinsten Schöpfungen Knobelsdorffs angesehen worden. Wohnlich und geräumig mit breitem Treppenflur macht es mit seinen Verdachungsgesimsen, auf denen Tuchfestons hängen, den bandagierten Wandsäulen neben den Türen einen ungemein vornehmen Eindruck. Diese vier Bauten, keine Kopieen sondern originelle Bürgerhäuser, schliefsen den Platz hinter der oben erwähnten westlichen Mauer des Lustgartens und sind von diesem aus sichtbar. — So ist dieser ganze Teil der Stadt von einem genialen Manne nach rein künstlerischen Gesichtspunkten aufs feinste abgestimmt worden.

Am Alten Markt an der Ecke der Brauerstr. (Nr. 10) erstand ferner ein ganz einfach gehaltenes Haus. Auf jede prunkvolle Pilastergliederung wurde verzichtet, es wirkt einzig durch die schönen Verhältnisse. Ein flaches Mittelrisalit trägt ein Fronton in klassisch reinen Formen, auf ihm standen drei Statuen, die den Eindruck in die Höhe hinauf verstärkten. Ein barocker Balkon, unter ihm zwei Hermenpilaster, unterbrechen angenehm die fast zu schlichte Schauseite. Die nicht mehr vorhandene alte Garde-du-corps-Kaserne am Kellertor hatte als einziges architektonisches Zeichen Frontons über den Eckrisaliten; in diesen Giebelfeldern safsen Sandsteinadler. Gegenüber der Kaserne am Kanal liegt eine ganz entzückende Schöpfung: das Kommandeurhaus und das Lazarett, jetzt Casino der Garde-du-corps. Zwei Pavillonbauten französischen Stiles, aber durchaus eigenartig gedacht mit barocken Dächern wirken allein durch ihre feine Umrifslinie und werden von einem kraftvoll schönen Torbogen zur Einheit verbunden. Diese ganze höchst zurückhaltende Art bürgerlicher Architektur ist echt Knobelsdorffisch und keine Nachahmung französischer Vorbilder. Hier ist einmal ein Künstler zu völlig selbständigen, zweckentsprechenden Schöpfungen durchgedrungen. Diese charakteristischen Werke sind daher der wertvollste Besitz der Stadt aus der ersten Zeit der Entwickelung. Eine Einwirkung dieser Richtung zeigt sich an einem Häuserblock zwischen Neuem Markt und Schlofsstrafse[2]) (Schlofsstrafse 9 a, 10, 11, Neuer Markt 10 u. 11) Signatur der ganzen ist: Verzicht auf alle Pilastergliederung, Zusammenschlufs des ganzen Baus durch ein fein profiliertes Kranzgesims, darüber eine niedrige balustrierte Attika, wuchtige Verdachungsgesimse als Variation. Betonung des Einfachen im Schmucke spricht sich an dem Hause Breitestrafse 28—29 aus, dessen Eckrisalite schöne Konsolenbalkons besitzen. Unter hohen geschweiften Fensterverdachungen hängen geschmackvoll modellierte Kränze. —

Die anderen Häuser jener Epoche sind wohl von Joh. Boumann dem Älteren ausgeführt worden. Viele von ihnen zeigen die Pilaster der französischen Akademie,

---

[1]) Das Haus rechts am Sphinxeingang zu Sanssouci (jetzt Hofgartendirektion) ist sein Werk und zeigt einen ähnlichen Typ.

[2]) Er wird nicht als Schöpfung Knobelsdorffs aufgeführt, zeigt aber die Merkmale seiner Richtung.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

deren Urform Perraults Seitenfassaden zum Louvre aufweisen. Der König mufs diese Bestrebungen gebilligt haben; denn Boumann tat nichts ohne ihn. Das wirkungsvollste dieser Gebäude hat ein Sockelgeschofs und mächtige durchgehende Kompositpilaster (Breitestrafse 34, Ev. Vereinshaus); ein ähnliches steht ganz in der Nähe (Nr. 30) mit den berüchtigten Schlufssteinfratzen. Das Eckhaus am Alten Markt und der Schlofsstrafse (Alter Markt 17) gehört hierher und die sich bis zur Schwertfegerstrafse anschliefsenden Häuser in ihrer ursprünglichen Gestalt (Nr. 13—16). Ihnen lag die Zeichnung eines durchreisenden Franzosen Roland zugrunde, sie wurden 1796 beim Brande der Kirche zerstört. Auf dem Rathause zu Potsdam befindet sich ein Ölgemälde, das den Brand der Nikolaikirche darstellt, von der Hand eines Zeitgenossen. Da erkennt man deutlich die Pilasterarchitektur der brennenden Häuser links neben der Kirche.

Den Übergang zu einer neuen Epoche kennzeichnet ein Bauwerk, bei dem Knobelsdorff sicher mit voller Seele dabei war, die französische Kirche. Galt es doch, ihr eine rein klassische Form zu geben, die des Pantheons zu Rom[1]). Auch ein wichtiger Gedanke protestantischen Kirchenbaus war hierbei durchzuführen, der Zentralbau auf geometrischer Grundlage. Dieser war in Berlin bei der Bethlehemkirche von Dieterich (1735—37) und in der Dreifaltigkeitskirche nach Titus Favre zur Anwendung gekommen. Hier bei dem Predigtsaale der kleinen französischen Gemeinde zu Potsdam ist der Grundrifs eine Ellipse, die im Grunde einem Querhausbau entspricht. Anordnung des Eingangs der Kanzel, der Bankreihen ist im Sinne eines solchen getroffen. Die angewandte Form weist auf Serlios Einflufs hin[2]).

III. Italienischer Barockstil und Klassizismus. 1752—54.

In König Friedrich war auf künstlerischem Gebiete eine Wandlung vor sich gegangen. Die französisch-akademische Richtung genügte ihm augenscheinlich nicht mehr. Er löste sich ganz von Knobelsdorff los und begann die Leitung der architektonischen Ausschmückung der Stadt, an der er bisher lebhaft mitgearbeitet hatte, in die eigene Hand zu nehmen. Hierbei war ihm zunächst sein alter Lehrer behilflich; nach dessen Tode[3]) wurde Boumann ausführendes Organ Friedrichs, ohne je die Bedeutung des Freiherrn zu erreichen. Er blieb der subalterne, so sehr auch seine praktischen Leistungen anerkannt werden müssen. Italien bot dem Königlichen Bauherrn znnächst neue Anregungen. Das Klassizistische stand ihm nicht fern, aber auch das Charakteristische lag ihm nahe, wie wir an seiner Hinneigung zum Dresdener deutschen Barock gesehen haben. Er griff zunächst Motive aus dem späten Barockstil Roms, dem zeitgenössischen, auf; denn es drängte ihn, einen wirkungsvollen Abschlufs des Schlofsplatzes nach der Seite der Stadtkirche zu zu erhalten. Knobelsdorff führte die beiden Fassaden, die dazu dienen sollten, auf. Es sind die letzten Werke unter der Leitung des Meisters: die Schauseite

[1]) Bielfelds Urteil: Elle n'est pas grande, mais d'un très bon goût d'architecture; c'est un temple rond orné d'un péristyle qui en forme la façade. Pag. 325.

[2]) vgl. Serlio: B. V. Kap. 14. Tempelgrundrisse. Ebenda findet sich das Vorbild für den Grundrifs der Hedwigs-Kirche. Diese geht also nicht direkt auf das altrömische Original zurück.

[3]) 1753.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der St. Nicolai- oder Stadtkirche und das Predigerhaus am Alten Markt. Vorbilder waren Bauten des damals hochberühmten Fernando Fuga (1699—1780). Mit dem Beginn des 18. Jahrhunderus hatte der italienische Barockstil seinen Höhepunkt erreicht. Französischer Einflufs, das Regelrichtige, machte sich geltend, Gedanken Palladios wurden wieder aufgegriffen. Indessen die Nachwirkung des heimischen Stiles war so mächtig, dafs ein sehr mit älteren Elementen gemischter Klassizismus zu Tage kam. Das trat vornehmlich in schwungvoller Linienführung hervor. Als Erwecker des guten Geschmackes galt der Marchese Scipione Maffei (1675—1755). Als Vertreter des wiederauflebenden Geistes der Hochrenaissance wirkte Philipp Juvara (1685—1735) in Ober-Italien. Sein berühmtestes Werk war die Superga bei Turin (1717—31) mit ihrer klassischen Säulenhalle. Ähnlicher Richtung waren in Rom die letzten Ausläufer der Schule Berninis, Alessandro Galilei (1691—1737) und Fernando Fuga. Bewufst erstrebte man den Anschlufs an die Hochrenaissance. Fuga brachte von seinem Lehrer Foggini, einem Meister des Hochbarocks, barocke Neigungen mit sich, aber auch eine gewisse klassizistische Färbung. Seine bedeutendsten römischen Werke sind die Mittelfassade von Sa. Maria Maggiore und die Consultà. Beide fanden in Potsdam Nachahmung. Die Marienkirche war von der Biblioteca Liberiana wie mit einem Renaissancemantel umgeben; die beiden Palastflügel an der Westseite entbehrten des Zusammenhaltes. An dieser Stelle schob Fuga seine stark barock wirkende zweigeschossige Schauseite ein. Diese Fassade allein liefs der König vor der Marktseite der Kirche errichten und gewann so eine fein abgewogene Abgrenzung des Schlofsplatzes nach dieser Seite zu[1]). Dann kam als point de vue schon 1752 neben der Kirche die Kopie der Consultà. Sie war von dem Hofarchitekten des Papstes (1739) an der Ostseite des Quirinalpalastes errichtet worden als Nutzbau für das Sekretariat und die päpstliche Reiterei, in der Front 13 Fenster breit. In Potsdam ist die Breite auf 9 Fenster reduziert. Die vier feinen ionischen Pilaster in der Mitte sind beibehalten, statt der drei Tore zeigt sich hier nur eins. Sein Schmuck ist von den Seitentoren hergenommen und bis auf die Figuren der Verdachung eine genaue Nachbildung. Durch die Betonung des Hauptrisalites wird bei dem Predigerhause ein gewisser barocker Hochdrang erzielt im Gegensatz zu der starken Breitenentwickelung des römischen Gebäudes.

Nach Knobelsdorffs Tode (1753) ging der König mit vollen Segeln in den Klassizismus über. Seine Stellung zum Altertum erhellt aus zwei Briefen an Algarotti aus dem Jahre 1753[2]): Si vous allez à Herculanum tâchez, s'il se peut, de m'en apporter quelque bloc de marbre comme les juifs qui reviennent de Palestine apportent de la terre, où était leur temple, à leurs confrères. Und weiter: Vous n'allez donc point à Herculanum. J'en suis fâché; c'est le phénomène de notre siècle et si de si fortes entraves ne me retenaient pas ici, je ferais 500 lieues pour voir une ville antique resuscitée dessous les cendres du Vesuve. Diese Anschauungen zeigen ihn im Einklang mit der gesamten Zeitströmung. Cochins Kritik des Rococo (1754), Maffei (1755) in Italien bereiteten ein neues Erwachen des antiken Geschmackes vor. 1732 übertrumpfte Servandoni bereits den grand goût der Académie durch die mustergiltige Fassade von St. Sulpice. 1733 erschien Voltaires „Temple du goût". Robert Morris vertrat diese Strömung in England; hier

[1]) Der Bau blieb noch nach dem Brande der Kirche (1796) stehen und wurde erst 1811 abgerissen

[2]) Carteggio inedito del Conte Algarotti, Venezia 1794. (Opere inedite) V S. 169 u. 70.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

griff man zuerst auf Palladio, den grofsen Anreger, zurück. In ihm fand Friedrich zunächst einen Architekten, der ihm Genüge tat. Andere Vorbilder gab es noch nicht; wollte man reine Form und Harmonie, so mufste man auf ihn zurückgehen. Welche Stellung nimmt nun Palladio in jener Zeit ein? Sein Name hat programmatische Bedeutung. Zwei Meister stehen am Anfang des Barockstils, beides Vertreter der Hochrenaissance, Michelangelo und Palladio. Der erste ist der Schöpfer des römischen Barockstils, der zweite, mehr verstandesmäfsige, ist der Vater der gesamten Stilentwickelung der Spätrenaissance in Nord-Europa. Alle reformatorischen Bewegungen im nordischen Barockstil bis zu Stuarts und Revetts Tagen knüpfen an ihn an[1]). Die geistige Einheit und grofse Konsequenz seiner Bauten, die Klarheit seiner Kompositionsgedanken machen diese Werke besonders geeignet, Schule zu bilden. Algarotti, „le cygne de Padoue", des Königs Freund, war ihm Herold des Palladio. Ein Brief vom 4. August 1751 meldet: „Selon les ordres de V. M. j'ai écrit, Sire, pour le palais Pitti et pour le nouveau Palladio qu'on inprime à Venise et j'espère que V. M. voudra faire aux architectes de Venise le même honneur qu'elle a fait à ceux de Rome et de Versailles de naturaliser, pour ainsi dire, quelques unes de leurs productions et de les entremêler aux siennes. Potsdam va devenir une école d'architecture autant qu'il est une école de guerre. C'est ainsi que le Champ de Mars était orné des édifices superbes et que des guerriers poudreux se mettaient à l'ombre d'un portique qui était en même temps dessiné par un apprentif Apollodore." Der königliche Freund antwortet unterm 6. August: „Je trouve fort bon que vous fassiez venir de Rome les dessins du Palais Pitti et de Venise le nouveau Palladio. C'est un soin dont je vous suis obligé. Je placerai volontiers ces ouvrages dans ma bibliothèque. Tout ce qui est bon a chez moi droit de bourgeoisie . . . . . ." — Den König mufs der monumentale Sinn jener Palastarchitektur ungemein angesprochen haben, suchte er doch nach Wirkungen für ganze Strafsenbilder. Dem Prospekt vom Schlosse aus nach Norden sollte ein Augenpunkt links neben der Kirche im Hintergrunde geschaffen werden. So entstanden den Eingang der Kaiserstrafse flankierend zwei Palazzi. Links (Schwertfegerstrafse 1) der Palazzo Montano Barbarano in Vicenza. Dieser mufste sich einige dem Barockcharakter der Stadt gemäfse Änderungen gefallen lassen. Die korinthischen Pilaster des ersten Stockes verschwanden und machten einer einfachen Umrahmung der Fenster Platz; das Obergeschofs erregte so den Eindruck wuchtender Last auf den Säulen des Unterbaus. Die typische Barockecke finden wir hier in schönster Ausprägung, bei Palladio fehlt sie natürlich. Am Alten Markt 12 sehen wir eine treue Wiederholung vom Hause des Giulio Capra in Vicenza. Vier Pilaster am Mittelrisalit, ein prächtig profiliertes Kranzgesims, vielleicht das schönste in Potsdam, sind bemerkenswert. Der Merkur im Giebelfeld ist wohl Zutat des Zopfstils von 1796[2]). Die beiden Bauten wurden 1753 fertig gestellt. Das Berliner Tor ferner war als klassischer Arcus triumphalis gedacht, ein eintoriger Bogen mit schönen Statuen Heymüllers. Barockcharakteristisch waren die jetzt verschwundenen im Bogen angelegten Torhäuschen (1753). Das Rathaus gab dem Marktplatze neue Würde (1753). Die Überlieferung behauptet, es sei nach dem Campenschen zu Amsterdam errichtet worden; indessen mit diesem hat es eine ganz äufserliche Ahnlichkeit. Hier in Potsdam

[1]) R. Dohme: Andrea Palladio, Kunst und Künstler, Abt. II Bd. 3. Leipzig 1879.

[2]) Das Haus fiel dem grofsen Brande von 1796 zum Opfer, wurde aber im alten Sinne restauriert.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

eingeschossige Halbsäulen-Gliederung mit tempelartigem Turmbau, dort zweigeschossige Pilasterarchitektur mit polygonalem, offenem Aufsatzturm. Es ist vielmehr durch den König und Boumann etwas durchaus Eigenes geschaffen, und Cornelius Gurlitt wird richtig gesehen haben, wenn er an italienische Vorbilder denkt. Die Ausschmückung der Hauptfassade ist echt palladiesk[1]), ja, vitruvianisch. Dem Römer ist die Säulenbasierung „en canal" entlehnt, sie erscheint hier in geradezu klassischer Vollendung[2]). Die Reinheit des Hauptgesimses am Architrav nimmt man wahr, wenn man sich am Eingang der Brauerstrafse aufstellt und die Front hinuntersieht. Die Architektur am Tempelaufsatz könnte aus Gontards, also klassizistischer, Epoche stammen. Ganz barock ist der riesige, vergoldete Atlas[3]). Die heutige Kommandantur, ehemals der Plögersche Gasthof, wurde dem Palazzo Valmarana (Vicenza 1566) nachgebildet. Aber auch hier zeigen sich Verschiedenheiten. Statt der mächtigen Hochsteigerung des Originals, das nur drei Hauptpilaster auf Konsolen besitzt, ist die Breitenlage durch vier solcher Pilaster bedingt. Infolgedessen wirken die schon barocken Verkröpfungen des Architravs am Urbau hier zusammen mit dem reichen Figurenschmuck der Attika noch kraftvoller und eigener. Die Pfeiler sind in Vicenza mehr reliefartig gehalten, an der Kommandantur treten sie recht energisch vor die Front[4]). Einige Schwierigkeiten bietet das Haus Am Neuen Markt 5. Auch dies ist als prospektbildend angelegt, die Passanten in der Schlofsstrafse sind dabei berücksichtigt. In ihm sind augenscheinlich zwei Vicentiner Fassaden kombiniert. Attika und Gesims stammen vom Palazzo Giulio Porto[5]). Die Gliederung des Ganzen, die auf dem Rusticauntergeschofs aufstehenden Wandpfeiler, der eigenartige Schmuck der Fenstersäulchen sind dem Palaste des Grafen Marcantonio Tiene entlehnt[6]). Eine reizvolle Neuheit ist so geschaffen, ein Streben nach originaler Erfassung tritt uns entgegen. Dies war die letzte palladianische Schöpfung Friedrichs. Nur einen Bau hat er 1753 einem anderen Meister entnommen. Freilich war dieser mit Palladio eng befreundet, sein Gesinnungs- und Arbeitsgenosse in Venedig. Es ist der Veroneser Michele Sanmichele (1484—1559). Venedig (Palazzo Grimani, Moncenigo) und Verona sind seine Wirkungsstätten.

In der Stadt an der Etsch schuf er den Palazzo Pompei alla Vittoria, das heutige Museo civico. Eine barockisierte Kopie steht in der Humboldtstr. 3. Das Bossenwerk des Untergeschosses, das in Italien aus mächtigen Sandsteinquadern besteht, ist hier in Stuck nur angedeutet. Die Fenster haben dort tiefe Gewände, hier liegen sie in der Fluchtlinie, nur das mittelste weist sie nach barocker Weise perspektivisch vertieft auf. Die Attika ist in Potsdam mit den üblichen Vasen besetzt. Der grofsartige konstruktive

---

[1]) vgl. Palazzo Prefetizio in Vicenza (1561).

[2]) cf. les dix livres d'architecture de Vitruve par Claude Perrault. Paris 1763 Bd. III S. 83.

[3]) Hier stehe noch Gurlitts Urteil: „Es dürfte nicht viele neuere Rathäuser geben, welche bei gleich beschränkten räumlichen Verhältnissen so wirkungsvoll und so zweckentsprechend künstlerisch ausgebildet wurden." Geschichte des Barockstils in Deutschland 1889. S. 423.

[4]) Die Statue des Legionars an der Ecke der Hohenwegstrafse ist keine Kopie, sondern eine eigene köstliche Schöpfung Heymüllers.

[5]) Forestiere instrutto etc. S. 49. Fabbrica di Giulio e Antonio Maria del Porto. Fabbrica che . . . . non n'è stata innalzata che una quinta parte. Da qualcheduno viene attribuita al Palladio, da qualche altro allo Scamozzi.

[6]) Forestiere. S. 68. La presente fabbrica è posta in una delle piu cospicue situazioni della città.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Gedanke des ursprünglichen Baus ist zwar nicht ganz verwischt, aber doch ins Schmuckhafte umgedeutet. Bielfeld zieht die Summe aller Veränderungen, die bis 1755 erfolgten[1]): A l'ancien quartier hollandois on en a ajouté deux autres dont l'un est le quartier français[2]) habité par des réfugiés et l'autre le quartier italien le plus près du château. Dans le premier les bâtiments imitent l'architecture française et dans le dernier on ne voit que des façades à l'italienne dont les dessins sont tirés de Vitruve, de Palladio, de Michel-Ange, de Scamozzi et des plus célèbres architectes de cette nation. Au milieu de la place vis-à-vis du château S. M. a fait ériger un superbe obélisque de marbre et l'église luthérienne qui fait face au grand portal a été décorée d'une magnifique façade de pierres de taille dans le goût de Ste Marie Majeure de Rome dont le célèbre Fouga a été l'architecte. L'ensemble des tous ces édifices somptueux forme un coup d'oeil admirable.

Und in der Tat! — ein Architekturbild von gewaltig malerischer Wirkung war am Alten Markte geschaffen, das dem Knobelsdorffischen Prospekte im Westen des Schlosses würdig an die Seite trat. Es läfst uns, wenn wir es in der Phantasie wieder erstehen lassen, die grofsen künstlerischen Qualitäten Friedrichs deutlich erkennen. Nicht nur seine nächste Umgebung, die Zimmer, auch die weitere, vom Schlosse aus sichtbare sollte die Weihe der Kunst empfangen. Der Alte Markt ist im wesentlichen ein Werk des Königlichen Bauherrn selbst, auch Knobelsdorff war in diesem Falle nur ausführende Kraft. Wir nehmen unseren Standpunkt am Portale des de Bodt, das grünlich getönt hinter uns mit goldener Fortuna auf der Spitze aufragt. Rechts und links liegen hinter uns die Tempelhallen der Schlofsflügel, dessen Intercolumnien in rosa gehalten sind. Die Dächer des Schlosses in leuchtendem Blau und mit goldenen Zierraten verkünden die Farbenfreudigkeit jener Zeit[3]). Vor uns die bewegte Schauseite von Sa Maria Maggiore, davor Knobelsdorffs Obelisk in rotem Marmor, zur Rechten das Rathaus mit seinem goldenen Atlas, in der Fluchtlinie dahinter die Consultà. Links an den Häusern französische Pilasterstellungen, im Hintergrund die Palazzi des Palladio und die Durchsicht zum Wilhelmsplatz. Hohe Persönlichkeitskunst, die in die Architektur der Stadt hinein übersetzt ist, war hier in reichstem Mafse wirksam geworden.

IV. Der englische Klassizismus und die englische Romantik. 1755—64.

Das Kopieren Palladios ist bereits ein echt englischer Zug. Diese Tätigkeit bildet die Brücke zu einer neuen Epoche in Friedrichs Kunstanschauungen. Boumann, dessen Bedeutung nicht unterschätzt werden darf, fiel schon nach 1753 in Ungnade. Die

[1]) Bielfeld, Lettres fam. II. 324.

[2]) Westlich vom Schlofs.

[3]) Für das damalige Aussehen des Schlosses kommt in Betracht ein getreues Gemälde im Neuen Palais von J. F. Meyer, ferner Bielfeld II 326: Sa Majesté a fait revêtir tout l'extérieur du château. de pilastres de l'ordre corinthien, dont les colonnes sont cannelées. Ces colonnes pilastrées ainsi que tous les autres ornements sont de couleur naturelle de pierre de taille et le fond des murs est peint en couleur de rose ce qui fait un effet singulier mais charmant. Le toît est de cuivre peint en bleu avec des falbalas et autres ornements d'or fin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

folgenden Bauleiter, Büring, Manger, Hildebrandt waren stilistisch ganz unbedeutend, blofse Handlanger des Königs. Er selbst ist in noch höherem Mafse als von 1752—54 selbständig; er ist wie der Connétable seines Heeres, so auch der leitende Architekt seiner Residenz. Und das Streben nach charakteristischer Wirkung tritt nun noch stärker in die Erscheinung, die Kopieen hören nach und nach auf, unter neuen Anregungen bildet sich ein neuer Stil, allerdings immer in klassischer Richtung. England ist die Quelle dieser Kunst, aus ihr schöpft man für die Folgezeit. Das britische Reich ist in der Zeit der gesamten Spätrenaissance eine Hochburg des Suchens nach klassischer Vollendung; hier stand Palladio in hohen Ehren. Enge Beziehungen zu Holland, wo man gleichen Anschauungen huldigte, waren seit der Zeit Wilhelms III. vorhanden. Jedoch war die genuine holländische Kunst mehr und mehr vor der englischen zurückgetreten. Mit den herrschenden Strömungen machte sich der König bekannt. 1754 unternahm er eine Kunstreise nach den Niederlanden. Inkognito studierte er die Malerei in Amsterdam, an einem Zentralpunkt für Kunstbestrebungen, wie es in Europa wohl keinen zweiten gab. Der Geist der englisch-holländischen Renaissance berührte ihn hier auf das Persönlichste. Ein anderer als früher kam er zurück. In die neue Richtung wies ihn schon der Einflufs Voltaires; dessen Aufenthalt in England war ja für den ganzen Kontinent fruchtbringend geworden. Durch den Lordmarschall Georg Keith fand Grofsbritannien einen Vertreter und Vermittler in der nächsten Nähe des Königs. Schon am 13. Dezember 1751 schreibt Algarotti: „I'ai reçu en même temps, Sire, une lettre d'Angleterre par laquelle on me mande, qu'on doit avoir envoyé à V. M. les thermes de Palladio, le palais de Chiswick et la salle égyptienne bâtie en York, que j'avais demandés à mylord Burlington pour V. M.“ So weit reichen also die englischen Beziehungen zurück. In dem Inselreiche trat seit dem Tode Vanbrughs († 1726) und Hawksmoors († 1735) eine stärkere klassizistische Richtung hervor, ein engerer Anschlufs an Palladio erfolgte. 1728 liefs Robert Morris sein Werk: „Defense of ancient architecture“ erscheinen. Im Mittelpunkt seiner Ausführungen steht wie bei Palladio die Verhältnislehre. Colen Campbells „Vitruvius Britannicus“ trat ans Licht, eine Sammlung klassischer Bauwerke Englands. Vanbrughs bedeutendste Schöpfungen sind darin enthalten, ebenso Inigo Jones' Entwurf für Whitehall. Die Designs des letzteren wurden jetzt von William Kent (1684 bis 1748), einem strengen Klassizisten, noch besonders herausgegeben. Inigo Jones (1572—1651) grofsartiger Plan trägt unverkennbar das Zeichen der Hochrenaissance. Ammanatis Gartenfassade des Palazzo Pitti hat ihre Wirkungen geübt. William Chambers (1726—96) setzte die Traditionen Kents fort.

König Friedrich war mit dieser ganzen Entwickelung wohlvertraut. Er besafs den von Giacomo Leoni für die Engländer übersetzten Palladio und hatte ihn ausgiebig benutzt. Kents Designs, Chambers Vitruvius traten hinzu. Von Meisterhand, wie Manger sagt, war die Skizze des Neuen Palais, die er aus Holland mitbrachte. Einen Schüler der Richtung Wrens vermutet Gurlitt als ihren Urheber. Seine Schule, vor allem aber die grofsartige Schlofskunst Vanbrughs sind unverkennbar. Die gewaltigen palladianischen Pilaster in Verbindung mit der Backsteinarchitektur, wie wir sie an der Gartenseite von Howard Castle und an Hampton Court finden, haben Anregungen geboten. Auch die Kuppel über dem Mittelrisalit hat in Howard Castle an der Turmhalle einen Vorläufer. Sicherlich ist das Neue Palais das grofsartigste und eigenartigste Denkmal der englischen Epoche in Potsdams

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Umgebung. Es ist zwar durch jene Vorbilder angeregt, aber höchst originell durchgeführt. Seine Bauart entspricht durchaus der märkischen Backsteintradition und ihrem nordischen Charakter. Auch die Stadt Potsdam weist Spuren des Anglizismus auf. In diesen Zusammenhang möchte ich als erstes Beispiel Breitestrafse 6/7 stellen. Englisch-klassizistisch sind die gekuppelten römischen Halbsäulen, die Triglyphen, der ungeheuer kraftvolle und grofse, hier zwei Geschosse umfassende Sockel (1754). Die Zeichnung dazu stammt nach Manger aus der Sammlung des Königs. Der Vitruvius Britannicus wurde augenscheinlich benutzt. Die modifizierte Kopie einer Schöpfung des Earl of Burlington, Burlington street, London (Haus des Generals Wade, 1724)[1]), steht Blücherplatz 2; sie ist als point de vue schon von der Berliner Brücke her kenntlich. Auch ein besonderer Plan hat dem Königlichen Bauherrn vorgelegen. Das zeigt ein Brief Algarottis (11. April 1752)[2]): J'ai l'honneur d'envoyer à Votre Majesté le plan de la maison de M. Wade que M. Villiers vient de m'envoyer. — Die Breite von 6 Pilastern, der Triglyphenfries des Originals, das venezianische Mittelfenster (allerdings mit leiser Veränderung) sind vorhanden. Die römisch-dorischen Pilaster stehen auf der Rustika des Unterstockes und schliefsen zwei Geschosse ein. Sie verjüngen sich gegen die Regel nach oben[3]). Das charakteristische hohe Zeltdach fehlt auch an der Nachschöpfung nicht[4]). — Das Direktionsgebäude der Gewehrfabrik, Bürings Probestück, weist wohl die gleiche Richtung auf. Klassizistisch ist sein triumphbogenartiger Eingang; auch die Ochsenschädel am Fries sind ein beliebter Schmuck des archaisierenden Stils. — An die Schöpfung des Neuen Palais erinnert eine Reihe von Häusern am Kanal. Die wirkungsvollste Fassade (Kanal 41) ist auf Grund einer Skizze des Königs (nach Manger) als Musterstück zum Schlofsbau hergestellt worden. Sie zeigt rote Backsteinintercolumnien mit vier durch alle Geschosse laufenden Kompositpilastern und gewaltigem Tympanum. Über den Fenstern haften Barockkartuschen mit Blumengehängen. An dem Hause (Kanal 40), Ecke der Hohenwegstrafse, stehen, ein echt barocker Gedanke, Büsten auf den geschwungenen Verdachungsgesimsen, und das Kranzgesims unterbricht ein struktiv nicht bedingtes Fronton. No. 42 und 44 sind Backsteinbauten mit sehr einfachem Schmuck. Vornehm wirken bei dem zweiten Gebäude die Fensterverdachungen des ersten Stockes, sie finden sich in gleicher Form am Neuen Palais später wieder. Auch die schlichte Türumrahmung und der feinmodellierte Kopf als Schlufsstein haben Anrecht auf Beachtung. — Nach dem grofsen Krieg, der die gesamte Bautätigkeit unterbrach, gab Inigo Jones die Motive für einen höchst wirkungsvollen Prunkbau an der Ecke der Breitenstrafse und des Kanals, das sogenannte Hiller-Brandtsche Haus. Des grofsen Meisters Plan und für den Neubau von Whitehall entstammen die Eckbauten und der verbindende Mitteltrakt. Die Säulen und die Quaderung sind Erbteil der Hochrenaissance (Palazzo Pitti, Gartenseite von Ammanati)[5]). Die drei Stockwerke der flankierenden Gebäude sind stark mit Halbsäulen geschmückt. Jedes Geschofs besitzt deren acht gröfsere und zwölf kleinere

[1]) Vitruvius Britannicus. Bd. III p. 10.

[2]) Opere inedite. S. 160.

[3]) Verjüngte Pilaster bei Palladio. cf. Les cinq ordres de l'architecture. t. 3.

[4]) Manger spricht von einem italienischen Landhause als Urtypus. Vgl. z. B. den Palazzo Tiene und Serlio Buch IV Kap. 6 (Mittelgeschofs).

[5]) vgl. Algarottis Brief vom 4. August 1751.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

(diese an den Fensteraedicula), sodafs jedes der beiden Häuser 60 Säulen aufzuweisen hat. Die Anordnung ist diese: Unten römisch-dorische Kapitäle, das Bossenwerk zieht sich wie breite Bänder über die Säulen und Intercolumnien hinweg; zweiter Stock: starke Kompositen, die Quaderung ist nur an den Säulen der Fensterumbauten sichtbar; dritter Stock: Verzicht auf jede Quaderung, schöne korinthische Ordnung. — Als Bauleiter wird Unger angegeben. Dies Gebäude ist der letzte, aber wirkungsvollste Ausklang des Anglizismus in Potsdam. Der mächtige Eindruck, den es hervorrief, beruhte nicht zum wenigsten auf seinem farbigen Schmuck. Alle Vertiefungen waren im Sinne englischen Backsteinbaus in rot, die Säulen, Rustikabänder und Quadern waren in weifs gehalten. Überraschend, wie ein Märchenschlofs mufs es dem damaligen Beschauer erschienen sein. — Aber noch eine zweite Kunstrichtung wurzelt um die Mitte des 18. Jahrhunderts in England: — die Romantik. Die sentimentale Erfassung der Welt führte auch in der Kunst zu ähnlichem Empfinden. Es ist ein Streben vorhanden, aus der Überreife der Kultur herauszukommen, sich in etwas ganz Anderes hineinzuversetzen. Dies Andere findet man in der Natur, in fernen Zeiten, bei fernen Völkern: die englische Gartenkunst realisiert das erste, die Gotik das zweite, die Chineserien das dritte Moment. Die letzten Phasen des ausgehenden Rokokozeitalters werden begleitet von einer aufsteigenden neuen Richtung, die erst im neunzehnten Jahrhundert zu voller Entfaltung kommt. Auch in Frankreich finden wir ähnliches wie in England, nur dafs hier die Dinge als Spielereien mehr an der Oberfläche liegen. Die Singeries und Chineserien waren schon gegen Ende der Regierung Ludwigs XIV. Mode. Im Journal oeconomique vom März 1752 spricht zum erstenmal ein Architekt für die Gotik[1]). Der Überdrufs gegen alles Antike führte zu einer Art Verzweifelungsstimmung. Der Pater Carlo Lodoli focht den Tempelbau der Alten an. Diese Ideen popularisierte (1753) der Jesuit Laugier[2]) in seinem Essai sur l'architecture. Doch für uns ist hier vor allem die Gotik von Wichtigkeit. In England brauchte man nur in die Vergangenheit des eigenen Volkes zurückzugreifen. Dieses Verlangen findet sich schon 1742 in einem Buche von Batty und Thomas Langley ausgesprochen: Ancient architecture restored and improved by a great variety of grand and usefull designs entirely new in the gothic mode. Hier werden uns nach dem Schema Palladios sogar fünf neue gotische Säulenordnungen geboten (Platte 56—62). W. u. J. Halfpenny (Pseudonym?) veröffentlichten (1752) 29 Entwürfe chinese and gothic architecture. Im Vorwort heifst es: As there is nothing more acceptable and advantageous to the public in general than invention and variety of construction, we have endeavoured in this as well as in our former works of this kind to oblige with several new designs both in the gothic and chinese manner with intent to advance as much as in our power the noble science in compliance to the present mode. In Chambers: Kew-Garden wurde neben den Tempeln des Aeolus, der Bellona, der Alhambra und der chinesischen Pagode als sentimentales Schmuckwerk auch eine gotische Kathedrale errichtet[3]). Dieser neue Geschmack fand auch im Potsdam Friedrichs des Grofsen seine

---

[1]) Vgl. Dohme: Studien etc., S. 10, Anm. cf. Blondel: Arch. française IV, 9.
[2]) Justi Winkelmann, I, 240.
[3]) W. Chambers: Plans of the Gardens at Kew (London 1763).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Stätte. Wir dürfen hier das Sinesische Haus (1754)[1]), die Sinesische Küche (1763), die Pagode oder das Drachenhaus (1770)[2]) nur eben erwähnen, um den Zusammenhang mit der Gesamtentwickelung herzustellen. Das entscheidende Moment innerhalb der Stadt ist der Bau des Nauener Tores (1755). Dies bildet den malerischen Abschlufs der breiten Nauenerstrafse. Die Fratzenköpfe an den Pfeilern der Torhallen sind ganz barocker Geschmack. Dazu kam noch, dafs statt des heutigen gotischen Bogens in der Mitte zwischen den Türmen ein Barocktor eingefügt war. Das erweckte den Eindruck späteren Einbaus in eine alte Architektur und entsprach der Zeitrichtung, die in der Gotik im wesentlichen eine Art Ruinenkunst sah. Statt der heutigen Zinnenbekrönung lagen auf den Gesimsen der Torhäuschen und der Türme in Zwischenräumen nebeneinander Würfel auf, die den schmuckhaften Charakter der Bauweise noch verstärkten. Noch im Jahre 1769 plante der König, einen Gasthof am Neuen Palais nach seinem eigenen Entwurfe im gotischen Geschmack aufführen zu lassen. — Ganz die Art der Barockgotik zeigen zwei Häuser am Wilhelmsplatz (2 u. 3), die wahrscheinlich 1803 – 05, also in der Zopfzeit entstanden sind[3]). Auf die gotischen Bauten der Epoche Friedrich Wilhelms II. im Neuen Garten (Bibliothek, Meierei) und auf der Pfaueninsel (Meierei) kann hier nur kurz verwiesen werden.

V. Das Rokoko.

Ist das Rokoko ein besonderer Stil oder nur eine Dekorationsweise im Innern der Gebäude? Diese Frage erhebt sich, bevor wir an eine Beurteilung seines Einflusses in Potsdam gehen. H. Wölfflin hat in seiner Abhandlung: Renaissance und Barock die Entstehung des römischen Barocks auf die psychologische Basis gestellt: Im neuen Stil ein neues Lebensgefühl! Schönheit ist Harmonie, lautete die Formel der Renaissance, Schönheit ist Kraft die des Barocks. Im Rokoko heifst sie: Schönheit ist Spiel! — Ein neues Empfinden macht sich geltend, aber die rein psychologische Betrachtung mufs ergänzt werden durch Schmarsows Definition von der Architektur als Raumbildnerin. So erst gewinnen wir die rechte Anschauung des neuen Stils. Gewifs, ein neues Lebensempfinden wirkt sich in ihm aus, dies aber führt notwendig zu neuer Raumbildung. Graziöser, heiterer Lebensgenufs der gebildeten Stände, differenzierte Empfindungen, Raffinement und feinste persönliche Kunst statt des Verlangens nach Kraft und Gröfse schaffen sich eine Wohnstätte in einem Bauwerke von mäfsiger Höhe, ohne feierlich-kalte, repräsentative Prunkräume. Das Landhaus tritt an die Stelle des Schlosses, — der

---

[1]) Im Stadtschlofs zu Potsdam gibt es ein Werk von Héré über die Schlösser des Königs von Polen in Lothringen. Hier sieht man Fig. 22 ein „bâtiment chinois nommé le trefle". Jardin Royale de Lunéville. Das ist bis in die Einzelheiten des Grundrisses und Aufbaus hinein eine getreue Wiedergabe des sinesischen Hauses in Potsdam; mithin haben wir in ihm wohl den Urtypus su sehen.

[2]) Chambers: 23 d plate: Elevation of the great Pagoda: 10 Stockwerke.

[3]) Auch hier ist der Spitzbogen nur Schmuckmotiv und die Säulen entsprechen ganz jenen pseudogotischen halbantiken Vorlagen in Langleys Werk. Nach barock-klassischem Schema ist auch der Aufbau des Äufseren. Das Untergeschofs wird von dem oberen durch einen Sims geschieden. Auf diesem Simse stehen Halbsäulen. Sie umschliefsen zwei Geschosse und umrahmen mit gotischen Bogen, die über ihren Kapitälen aufsteigen, die Fenster des dritten Stockwerks.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Grundrifs ist, wie der Fachmann Dohme mit Recht hervorhebt, von Wichtigkeit. Hier finden wir einen Organismus von Zimmern, die nur dem Zwecke des schönen Wohnens dienen und sich an die Keimzelle, den salon à l'italienne in der Mitte, die letzte Erinnerung an den eigentlichen Barockstil, anlegen. Die Zimmer stehen untereinander in engem Zusammenhang, sind durch Korridore bequem zu erreichen oder zu umgehen; kleine Treppen und Durchgangskabinette schliefsen sie noch enger aneinander. Mit Ausnahme des Mittelsalons sind alle Räume von mäfsiger Höhe, scheinen in einer Flachdecke mit weicher Kehlung oben ineinander zu wachsen. Die Grundform ist kreisförmig, elliptisch, polygonal auf Konzentration angelegt. Die Farbenwirkung ist aufs vornehmste abgestimmt: Gold, Silber, blau, weifs, violett und andere gebrochene Farben vereinigen sich zu einer Skala, die leise und berauschende Klänge umschliefst. Die Innenausschmückung geschieht nicht mehr durch grofse Gemälde mit schweren Rahmen, an ihrer Stelle erscheinen Gobelins und leichtumrahmte Panneaus. Alle schweren Gesimse und scharfen Ecken verschwinden. Die Geschmeidigkeit des Lebens erweicht sogar die Wandbehandlung. Die Natur der Umgebung wird in den Kreis des Wohnens gezogen; hohe, helle Fenster gehen bis auf den Fufsboden und lassen eine Fülle von Licht einströmen, lassen die Umgebung hereinscheinen, machen sie zu einem Stück Erlebnis ihres Bewohners. Auch auf die Aufsenarchitektur wirkt das Innere, das Lichtbedürfnis verbannt die breiten Gesimse, die schweren Profile; der Pfeiler verschwindet und wird zur Lisene. Fensterädikula werden vermieden, die Kartusche, die Muschel, der Kopf als Schlufsstein mit einer schmalen Rahmenleiste sind der einzige Schmuck. Die Risalite empfangen ihre Form von der geschwungenen Anlage der Innenräume. Bequem will man ins Freie gelangen, jedes Steigen ist unbequem, — die ideale Anlage ist also ein Fufsboden, der mit dem Niveau des Grundes in gleicher Höhe liegt.

Echt rokokomäfsig ist daher Sanssouci gedacht, wenn auch an seiner Aufsenseite reines Barock zu uns spricht. Das einzige Bauwerk, das den Stil in reinster Ausprägung zeigt, ist die Bildergallerie. Alle grofsen und monumentalen Bauten werden verpönt, eine Bedeutung für die Stadtarchitektur kann also das Rokoko in seiner eigentlichen Ausbildung nicht gewinnen. Hier kommt es wesentlich nur als Aufsendekoration in Betracht. Erst die deutschen Meister haben das in weiterem Mafsstabe gewagt. Das Haus zum Falken in Würzburg, das Asamhaus in München sind Belege dafür. Häuser, wie das Archivgebäude in Heilbronn, das Rathaus in Schwäbisch-Hall[1]) wird man in Potsdam vergeblich suchen. Nur hier und da ist eine Dekoration dem Schmuckwerke der Innenräume entlehnt. Feine Blumengehänge in Sandstein sind an den Fassaden befestigt. Sie entsprechen dem vornehmen Rokoko der école royale oder de Versailles unter Ludwig XV. Karl v. Gontard, der für die Innenarchitektur noch am Stile Louis XV. festhielt, hat derartige Motive verwertet. So das Rosenmotiv an dem Hause Wilhelmsplatz 9. Hier dient es zum Schmuck der Fenster im ersten Stock und ist in feinsinniger, zurückhaltender und doch wirksamer Weise benutzt. Auch in der Charlottenstrafse und am Bassin an den mächtigen barocken Giebelbauten in Backstein treffen wir es an[2]).

Ein einziges Gebäude privaten Charakters, einfach, aber typisch für den Geschmack des Rokoko, hat sich erhalten. Der König liefs es für seinen lieben Freund, den Lord-

[1]) Schmohl und Stähelin, Tafel 75—77.

[2]) Brandenburgerstr. 37, 38 (Ecke des Bassins). Charlottenstr. 42, 43, 63, 64, 65. Bassin 6, 7, 9, 10, 11.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

marschall George Keith, den Bruder des Feldmarschalls, erbauen (1769)[1]. Im Aufseren erscheint es einfach und doch höchst gefällig. Der einzige architektonische Schmuck sind an dem hohen Erker zwei längliche Voluten. Im übrigen verrät es jedem Beschauer den erstrebten Zweck, ein Ruhesitz zu sein. Eine Mauer schlofs das Anwesen nach der Strafse hin ab. Niedrige Flügelbauten, in denen Küchen und Wirtschaftsräume untergebracht waren, begrenzten rechts und links den Hof. Der Mauer parallel erhebt sich das Wohnhaus mit der Inschrift: „Fridericus nobis haec otia fecit"[2]. Es ist eingeschossig mit einem Aufsatzstock in der Mitte, der aber nur ein oberes Zimmer enthält. Die Raumausnutzung im Innern ist schön und zweckmäfsig. Eine grofse Diele im Hochparterre mit hoher Treppe nach dem Oberstock leitet uns in den Mittelsalon, dessen Grundform elliptisch ist. Die Wände waren mit Malereien aus den Verwandlungen des Ovid geziert. Nach rechts und links schliefsen sich in der Vorderfront je zwei Zimmer hell und wohnlich an. Aus ihnen gelangt man rückwärts nach der Hofseite zu in Zimmer, die uns nach der Diele zurückführen. Einfach, aber wohl ausreichend für eine Person, bequem und zweckmäfsig ist die ganze Anlage[3]. Eine Freitreppe nach der Gartenseite lockt uns hinaus. Ein überraschend schöner Blick tut sich auf. Gerade uns gegenüber eine grofse Allee, zwischen ihren Bäumen als Prospektschlufs die Terrassen von Sanssouci. Gibt es einen besseren Beweis für den feinen, verständnisvollen Sinn Friedrichs, für sein künstlerisch geadeltes Freundschaftsempfinden, als diese Schöpfung für den, der seinem Herzen am nächsten stand? Das ist ein Denkmal, bei dem sich uns das wahre Wesen des königlichen Künstlers mehr erschliefst, als in mancher theoretischen Betrachtung des Philosophen.

Schliefslich mufs noch das bedeutendste Werk der Potsdamer Rokokoarchitektur hier betrachtet werden, das Stadtschlofs. Hier war der äufsere Rahmen, die Aufsenarchitektur, gegeben in dem Gebäude, das seit des Grofsen Kurfürsten Tagen bestand. Es war die Aufgabe, eine Flucht von Wohnräumen für persönliche Bedürfnisse hineinzukomponieren. Der König und seine Künstler gingen eifrig an die Arbeit. An dieser Stelle können wir wie an keiner andern die Eigenart des königlichen Künstlers belauschen. Einen Organismus von Zwecken zu schaffen und diese so entwickelten Räume in inneren Zusammenhang zu setzen, war man lebhaft bemüht. Die Form des Einzelgrundrisses ist meist die des Rechtecks mit gerundeten Ecken, also echtes Rokoko. Von den erhaltenen Appartements liegt eins der vornehmsten westlich der Haupttreppe neben dem grofsen Marmorsaal mit den Schlüterschen Putten an der Decke: der Bronzesaal. Sein Schmuck ist wahrscheinlich nach Zeichnungen von Nahl in Bronze von Kambly ausgeführt. Köstliche Blumengewinde ranken sich an den Wänden empor, reich und vielseitig in der Erfindung. Hier das Urteil des französischen Kunstkenners Emile Michel[4]: Si le style est bien français nous ne ferons pas de difficulté de reconnaître que nous n'avons trouvé ni chez nous ni chez ailleurs aucun autre exemple d'un goût si magnifique et si délicat!" Wir gehen durch den Marmorsaal zurück und verfolgen östlich der Haupttreppe des

[1]) Lennéstr. 9.

[2]) Gegenwärtig ist die Inschrift nicht mehr vorhanden.

[3]) Der König gab dem Tapetenwirker selbst die Farbe, Seladon mit Gold, an. Vgl. Mitteilungen des Vereins f. d. Gesch. Potsdams, Bd. VI, No. 217, S. 143. Louis Schneider.

[4]) Seidel, Hohenzollernjahrbuch 1904, S. 169.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Vestibüls die eigentliche Flucht der Privatgemächer. Der Marschallsaal, ganz in grün und Gold, zeigt feinen Régencestil der Holzschnitzereien mit letzten Erinnerungen an Leistenwerk und culots. An Durchbildung der technischen Ausführung ist er das Vollendetste, was aus jener Zeit erhalten ist. Wir durchschreiten die Zimmer der Gartenseite: der Teesalon, blau mit Silber, vermittelt den Übergang ins Konzertzimmer mit vergoldeten Holzschnitzereien, die das Schilfmotiv variieren. Sie umschliefsen auf Goldgrund feine Malereien à la chinoise. Ein kleines Zedernkabinett tut sich auf mit entzückendem Flurfenster nach der bequemen Treppe hin, die zum Lustgarten führt. Wir stehen in der Ecke des Gebäudes; auf das Zedernkabinett als Vorzimmer folgt das Arbeitszimmer des fürstlichen Bewohners. Das Blumenmotiv von Versailles, aber in äufserst selbständiger, diskreter Weise, charakterisiert die Wände. Gehänge und Körbe mit Blumen in natürlichen Farben erzielen einen überraschenden Eindruck. Wir betreten das Schlafgemach an der Strafsenseite, nach Rokokositte als Hauptpunkt der Privatgemächer, als chambre de parade, gedacht. Ein wunderbarer Zusammenklang von Farbentönen umfängt uns. Blausilberne Brokattapeten bekleiden die Wände. Ihr oberer Tei und die Decke ist in blau, violett und weifs gehalten, mit silbernen Zierraten von originellem deutschen Geschmack. Den Alkoven, der ursprünglich die Bibliothek enthielt, trennt vom Hauptraum eine echt silberne Balustrade mit Putten aus dem gleichen Edelmetall. Vornehmlich mit Rücksicht auf diese prächtige Schöpfung hat Bielfeld seine begeisterte, aber treffende Charakteristik[1]) entworfen: „Des tapisseries d'étoffe glacé d'argent sont relevées par des broderies en chenille, le velours est brodé d'or ou d'argent. Les encadrures sont d'or moulu, les tables de porphire et de jaspe, les consoles, les trumeaux, les balustrades des alcoves d'argent massif, ornées d'enfants du même métal représentant les génies du sommeil, qui sèment des pavots. Tous ces objets dont l'oeil ne se lasse point d'admirer la variété, le goût et la richesse excitent l'étonnement du connaisseur.“ Vom Schlafzimmer geht es nach der Strafsenseite zu in das Konfidenzzimmer mit dem versenkbaren Tisch. Hier schliefsen sich zwei Durchgangszimmer nach der Hofseite hin an und leiten rückwärts zum Marschallzimmer, von dem wir ausgingen. Durchgänge verbinden den Konzertraum mit der chambre de parade und dem grofsen Durchgangssaal. Ein innerer Zusammenhang ist in der glücklichsten Weise erreicht, eine grofse Bequemlichkeit erzielt. Hier ist feinste und reichste Kunstübung vorhanden, die auf eine Persönlichkeit hin abgestimmt wurde, und die in der Welt selten ihres gleichen findet. Das Wesen des Rokokostiles, seine echt architektonische Raumgestaltung, die damit verbundene dekorative Kunst ist wie an einem Musterbeispiel abzulesen. Es ist ein Werk, „das herrlich seinen Meister lobt“. —

Folgende zwei abschliefsende Teile der Arbeit kommen an dieser Stelle nicht mehr zum Abdruck:

VI. Der französische Neuklassizismus. Karl v. Gontard und seine Schule. 1764—86.

VII. Der Zopfstil. 1786—1800.

[1]) Lettres familières, II, S. 328.

Druck von W. Pormetter in Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Vestibüls die eigentliche Flucht der Privatgemächer. Der Marschallsaal, ganz in grün
und Gold, zeigt feinen I letzten Erinnerungen an
Leistenwerk und culots. n Ausführung ist er das
Vollendetste, was aus j schreiten die Zimmer der
Gartenseite: der Teesalon bergang ins Konzertzimmer
mit vergoldeten Holzschn ren. Sie umschliefsen auf
Goldgrund feine Malereie nkabinett tut sich auf mit
entzückendem Flurfenster die zum Lustgarten führt.
Wir stehen in der Ecke tt als Vorzimmer folgt das
Arbeitszimmer des fürstl von Versailles, aber in
äufserst selbständiger, di ände. Gehänge und Körbe
mit Blumen in natürliche en Eindruck. Wir betreten
das Schlafgemach an de ls Hauptpunkt der Privat-
gemächer, als chambre de Zusammenklang von Farben-
tönen umfängt uns. Bl ie Wände. Ihr oberer Tei
und die Decke ist in blau, en Zierraten von originellem
deutschen Geschmack. D iothek enthielt, trennt vom
Hauptraum eine echt s dem gleichen Edelmetall.
Vornehmlich mit Rücksic t Bielfeld seine begeisterte,
aber treffende Charakter l'étoffe glacé d'argent sont
relevées par des broder odé d'or ou d'argent. Les
encadrures sont d'or mou les consoles, les trumeaux,
les balustrades des alcove u même métal représentant
les génies du sommeil, jets dont l'oeil ne se lasse
point d'admirer la variété onnement du connaisseur."
Vom Schlafzimmer geht s Konfidenzzimmer mit dem
versenkbaren Tisch. Hie mer nach der Hofseite hin
an und leiten rückwärts vir ausgingen. Durchgänge
verbinden den Konzertrau lem grofsen Durchgangssaal.
Ein innerer Zusammenl ise erreicht, eine grofse
Bequemlichkeit erzielt. I ng vorhanden, die auf eine
Persönlichkeit hin abges selten ihres gleichen findet.
Das Wesen des Rokoko Raumgestaltung, die damit
verbundene dekorative Ku abzulesen. Es ist ein Werk,
„das herrlich seinen Mei

Folgende zwei men an dieser Stelle nicht
mehr zum Abdruck:
VI. Der französische tard und seine Schule.

[1]) Lettres familières

Druck von W. Pormetzer in Berlin.

Grauskala #13 B.I.G.
A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19
Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf