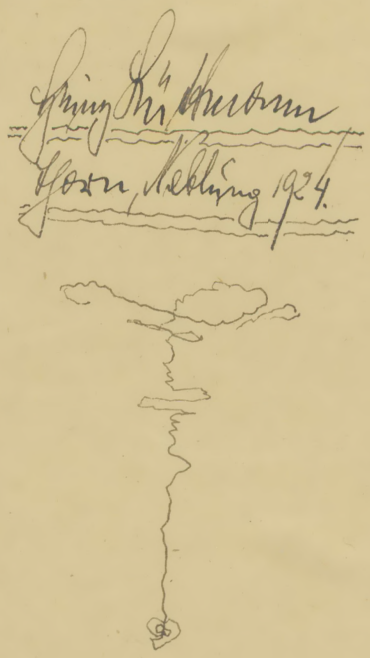
Moeller van den Bruck

Der Preußische Stil

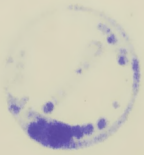


München 1922 R. Piper & Co.



Moeller van den Bruck

Der Preußische Stil





Neue Fassung

Zweite Auflage / Mit fünfzig Tafeln

R. Piper & Co., Verlag, München, 1922

Nr inw. 34701 cz

Wojewódzka Biblioteka Publiczna
w Olsztynie

010-034701

7

7.034|.035:72](430)

Akc. Nr 119/96/Cz

Dem preußischen Offizier
Oberstleutnant Rudolf Moeller
meinem lieben Onkel und treuen Freunde
als ein Bekenntnis zu Hegel und Clausewitz
gewidmet

*

Preußen ist die größte kolonisatorische Tat
des Deutschtums, wie Deutschland
die größte politische Tat des
Preußentums sein
wird

*

Erſter Teil



Andreas Schlüter: Der Große Kurfürst

I

Genesis

Preußen ist ohne Mythos.
Aber Preußentum ist ein Prinzip in der Welt.
Aus Mythen wachsen die Kulturen der Völker. Über Prinzipien baut sich ihre Staatlichkeit auf.
Beides zu verbinden, Überschwang mit Wirklichkeit, Schöpfung mit Gesetz, eine ideale Welt mit politischem Ansehen, wird die Bestimmung der Deutschen sein, mit der sie auch aus dieser Gegenwart wieder hervorgehen, wofern ihre Zukunft universal sein soll: national und europäisch zugleich — weithin sichtbar und von sich aus beherrschend.
Wir wollen nicht das Verhängnis aller reinen Kulturvölker teilen: wie Griechen ruhmvoll durch Künste, aber würdelos in der Haltung unterzugehen. Und wir wollen uns auch nicht mit dem Schicksal aller reinen Staatsvölker begnügen: vielleicht wie Römer weltgebietend durch Politik zu werden, aber abhängig in der Kultur zu bleiben.
Wir werden vielmehr, als das höchste Ziel einer Nation, die Verbindung von beidem suchen müssen: des verschwendenden Schöpfertums, das als das Genie, aber auch als die Tragik des Deutschtums von jeher in uns gelegen hat, mit jener bewußten vorausschauenden und zusammenfassenden Staatlichkeit, von der uns erst durch Preußen der Begriff und der Besitz gegeben worden ist und die das Rückgrat unseres Volkstums in unserer neueren Geschichte war.

Das Deutsche wuchs aus der Mythe: und aus der Mythe wuchs die Romantik, die ein Jahrtausend und länger unsere Geschichte im alten Reiche begleitete, bis sie schließlich nur noch ein Scheinleben aus ihr machte.

Ganz Grundsatz dagegen war Preußen: mit den Entschiedenheiten einer Lebensauffassung, die wir bis dahin in Deutschland nicht besessen hatten und die uns nun zum ersten Male in der Welt Dinge durchsetzen ließ, statt uns immer nur in Werten an die Welt zu verschwenden, knüpfte das Preußentum dort, wo das Deutschtum schon vor seinem eigenen Ende stand, noch einmal einen Anfang.
Dazu mußte das Preußentum auf dem kolonialen Boden, auf den es von den deutschen Volksstämmen gestellt wurde, sich gerade von dem Deutschesten scheiden, von Sehnsucht und Versonnenheit, von Verschwendung und Träumerei, aber auch von dem sicheren Heimatsgefühle eines gesetzten Lebens.
Es verzichtete freiwillig auf alle Kräfte der Nation, die auf Einbildung, nicht auf Wirklichkeit, die auf Abenteuer, nicht auf Pflicht beruhten, und von denen bis dahin die Zwecke unseres Daseins immer nur ausschwärmend, niemals aufbauend begriffen worden waren.
Aber es ersetzte auch ganz allgemein die romantische Grundlage, auf der sich das deutsche Volk in ghibellinisch-mystischer Selbsttäuschung als der Vertreter eines inzwischen fruchtlos und unzeitgemäß gewordenen Weltherrschaftsgedankens seit dem frühen Mittelalter aufgerieben hatte, durch die kritische Grundlage, die den schärfer und enger gezogenen Grenzen eines modernen Staates entsprach, der vor allem den Ehrgeiz besaß, sein eigener Selbstzweck zu sein.

Gegen Ausgang des Mittelalters hörten wir auf, als das erste Volk des Erdkreises zu gelten: aus staatlicher Unkraft kam eine menschliche über uns, in der wir uns landsknechthaft verloren oder mystisch verspannen, gelehrtenhaft abschlossen oder zünftig verkümmerten.
Der Geist der Unwirklichkeit, der unsere seelische Großartigkeit in jedem einzelnen Deutschen, Dichter, Prediger oder Kriegsmann gewesen war und der auch im Staatlichen, durch die Großartigkeit unserer Kaiserauffassung, nach außen hin Größe behauptet,

wenn auch schließlich nur noch vorgetäuscht hatte, wurde nun im Wirklichen unser Verderben: wir wurden selber unwirklich, oder allzuwirklich, wurden zart und verstiegen, oder derb und hahnebüchen, oder beides.
Aber gleichzeitig suchten wir schon wieder eine neue Wirklichkeit, ein unternehmendes Leben, wie wir es geistlich früher in der Mission, ritterlich in den Kreuzzügen, staatlich immerhin in der ghibellinischen Politik gefunden hatten: und wir fanden es jetzt im Norden; kaufmännisch in der Hanse; pionierhaft im Junkertum; politisch im Preußentum.
Durch das Preußische bestätigten wir, daß es noch Männer unter uns gab, die willens waren, sich in das Leben tätig einzustellen und Werke und Werte des Wirklichen auf sich zu nehmen.
Durch das Preußische zwangen wir uns selbst, die Zwieschäfte, die uns im Innern zersetzten, wieder mit Plan und Absicht nach Außen zu tragen, nur jetzt nicht mehr nach Rom, Palermo und Jerusalem, wo wir uns von romantischen Vorstellungen rückschauend nährten, sondern in die niederdeutsche Tiefebene, in das offene Blachfeld für Krieg wie Arbeit, in eine Heimat der Zukunft, die wir uns erst erobern mußten.
Durch das Preußische wurden wir endlich aus einem Volke von Troubadouren und ewigen Fahrenden eine Nation von Pionieren und Landsuchend-Seßhaften, konnten wir durch zufassendes Leben unser immer fragendes Wesen beruhigen, brauchten fremde Länder nicht bloß mit der Waffe oder gar nur im Liede in Besitz zu nehmen, sondern durften sie mit Pflug und Spaten erwerben und, während wir von ringsher Bedrohte waren, als selber Drohende uns behaupten.

Strenge der Organisation war Wesen des Preußentums.
Strenge Organisatoren gaben dem Preußischen schon früh die Form und die Farbe, die es vom Deutschen unterschieden.
In der Mark Brandenburg gingen die Zisterzienser, die Mönche im weißen Habit mit schwarzem Gurt und schwarzem Skapulier,

die Männer vom Orden der Koloniſation, wie man ihn genannt hat, in kluger und rüſtiger Händearbeit zuerſt den Askaniern und ſpäter den Hohenzollern zur Seite.
Und in jenem Herzogtume Preußen, von dem das ſtaatliche Gebilde, das zwiſchen Elbe und Weichſel entſtand, hernach den Namen bekam, gaben die Deutſchritter, die Herren im weißen Mantelhemd mit dem ſchwarzen Bruſtkreuz, ſchon damals ein erſtes Beiſpiel der geiſtigen Zucht, die preußiſch war, wenn ſie es mit dem Gelübde der Armut, des Gehorſams und der Selbſtüberwindung am ernſteſten von allen Ritterorden nahmen.
Schwarz und weiß war das Preußiſche bereits in ſeinen Anfängen: der aſketiſche Sinn von Ziſterzienſern wie Deutſchherren hatte ſich unwillkürlich für die Wahl dieſer ernſten abſtrakten nordiſchen Farben entſchieden, die in ihrem Verzichte auf Buntheit eigentlich gar keine Farben ſind — und in dem Eifer, mit dem ſie ihrem freiwilligen Liebesdienſte und Lebenswerke nachgingen, kündigten ſich früheſte und echteſte preußiſche Züge an.
In der Kultur freilich, die von dieſen Gründern des Preußentums ausgebreitet wurde, ſetzte ſich zunächſt noch die chriſtliche und ghibelliniſche des Zeitalters fort: des ſchönen Mittelalters, unſeres ſüdlichen und weſtlichen Lebens zwiſchen Rhein und Main, Donau und Etſch, jener Gegenden, die wir in ihrer Romantik ſo gerne als rein deutſch empfinden, obwohl gerade ihre Menſchen eher auf keltiſchem und römiſchem als auf germaniſchem Untergrunde ſaßen.

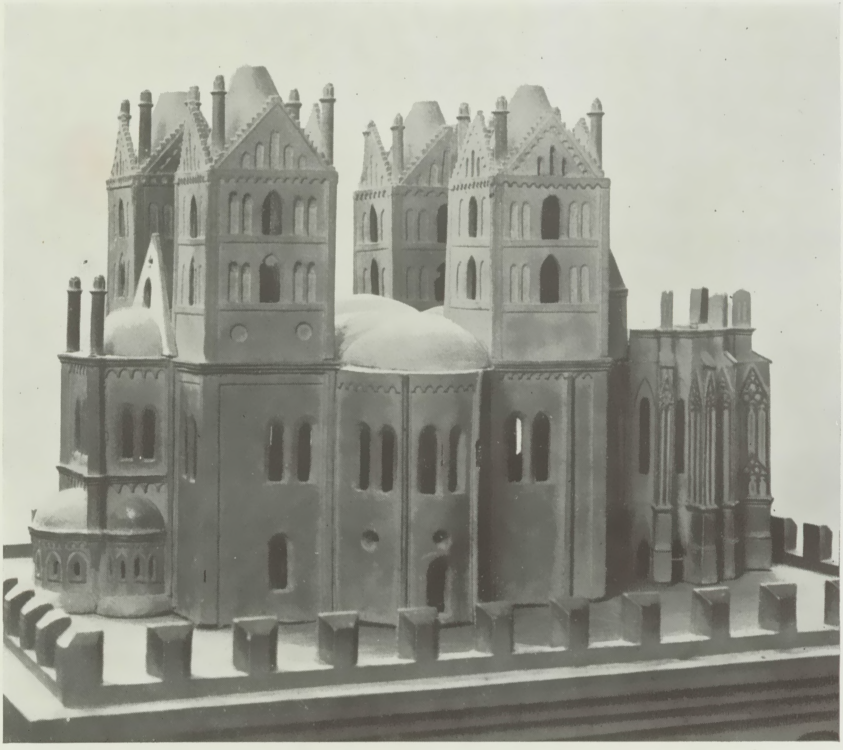
Erſt an den Unterſchieden erkennen wir in dieſer Zeit das Gemeinſame: das Deutſche — und innerhalb des Gemeinſamen dann allerdings auch die Gegenſätze, das Deutſche hier, das Preußiſche dort.
In den Städten der Mark, die wie diejenigen des Reiches zünftig geordnet waren und die ſich doch ſchon von ihnen durch eine gerade und planvolle Anlage unterſchieden, verrieten beſtimmte friſche und rauhe Züge in Verkehr und Verfaſſung überall den vorgeſchobenen Poſten und die neue und abſichtliche Pflanzung.

Ebenso blieb der junge Kolonialadel in Brandenburg sich seiner Abstammung von dem alten Paladinenadel im Reiche durchaus bewußt, lebte in einem Zusammenhange mit ihm, der durch den Stand des Ritters und durch die Verwandtschaft der Geschlechter gesichert war, und ging nur allmählich in ein rodendes Landherrentum über, das im Gegensatze zu dem romantischen Ehrgeiz, der im Reiche den Minnesänger als Standesvertreter geschaffen hatte, hier oben schließlich den Junker schuf.
Nicht anders nahmen die Hohenzollern mit der Eroberung des Ostens eine Tätigkeit auf, die ursprünglich von Heinrich dem Löwen begonnen, von den sächsischen Kaisern fortgeführt, zuletzt noch von den lothringischen wieder versucht worden war — und griffen doch ganz anders durch, im Besitze einer Bodenständigkeit, die nur sie dauernd erwarben, und mit der Hingabe, Unablässigkeit und Selbstverleugnung, die sie immer ausgezeichnet hat.
Aber auch die Hohenzollern begannen noch deutsch, nicht preußisch: rot war der Adler von Brandenburg, und wie das Blut dieses Rot, das zu dem Schwarz und Weiß von Ordensbrüdern und von Kreuzrittern trat, ein Weltliches und Menschliches und Deutsches in das Amt dieser Kurfürsten brachte, die der Mark und die zugleich dem Reiche zu dienen hatten, so pflegen wir das Brandenburgische immer als deutsch und noch nicht als preußisch zu empfinden.

Dieses Leben im Osten ist allerdings nicht von Dichtern ausdrücklich als deutsch verkündet worden: denn Minnesängern war der noch unwirtliche Boden nicht günstig, und zum Meistersange haben es die eben erst eingewanderten Städter kaum gebracht.
Doch dichtete es im Volke: und wie die Sprache der Märker ein niederdeutsches Platt war, so blieben auch die Vorstellungen, in denen sich die Gesichte der Menschen zum Bilde wandelten, noch lange hin so deutsch, wie sie dies durch das ganze Mittelalter überall dort waren, wo die eigene heidnisch-germanische Vorzeit als Sage oder Märchen oder Volksbuch im Lande und unter den Leuten weiterlebte.

Es waren allgemeindeutsche Vorstellungen, an denen höchstens ein besonderer Zug auffällt, den die norddeutsche Gegend erklärt, wenn etwa an Findlinge, wie sie nur in der Tiefebene vorkommen, der grollende Bauernglaube sich knüpfte, daß sie einst von den nordischen Gottheiten gegen die christlichen Kirchenbauten geschleudert worden seien; oder wenn man in märkischen Seen die spiegelnden Bilder von versunkenen Städten sah und aus ihrer Tiefe das Geläute von Glocken hörte, die Erinnerungen an Vineta waren.
Nur schöpferisch sind diese alten volklichen Vorstellungen in den märkischen Strichen niemals geworden, und es ist sicher bezeichnend, daß unter den symbolischen Gestalten, die das gotische Mittelalter mit dem Rattenfänger, die Renaissancezeit mit dem Eulenspiegel und noch das Barock mit Münchhausen hervorgebracht hat, nicht eine sich findet, die in Brandenburg oder Preußen entstanden ist.
Hier stand nur Michael Kohlhaas auf, der Bauer und Roßkamm, und es war kein romantisches Abenteuer, was sich als persönliches Drama in ihm abspielte, kein sentimentales Lied von Sehnsucht, kein heroisierendes von Gefahr, sondern eine realistische Tragödie von Sachlichkeit, die nicht durchdrang, von Gerechtigkeit, die man nicht gewährte, von Pflicht, der man nicht nachkam: die einzige Preußentragödie, die es geben kann.

Ein scharfer, ein nüchterner, aber auch ein tüchtiger Zug fiel früh an den preußischen Menschen auf, von denen ein Jeder wie dieser Michael Kohlhaas war, in dem sie Alle sich nur auf eine übertriebene und besonders gewalttätige Weise ausgedrückt hatten.
Dieser Zug nahm zu, je mehr seit der Reformation das mittelalterliche Leben zurücksank und ein neues, völlig unvermutetes Dasein heraufstieg: ja, auf seine Weise hat der Protestantismus erst die Grundlage für das sich nunmehr bildende Preußentum gelegt, das ohne Protestantismus jedenfalls nicht zu denken ist — wenn wir ihn auch mit dem Preußentum nicht in eines setzen können, schon deshalb nicht, weil der Protestantismus in anderen Ländern,



Modell der Kreuzkuppelkirche auf dem Hadlungerberge bei Brandenburg a. H.

Aufnahme von Dr. F. Stoedtner

in Holland, in Schweden, in England, durchaus nicht überall zu Preußischem oder auch nur zu Preußenähnlichem geführt hat.
Nur hier, auf diesem streng und echt und altpreußischen Boden der Mark, erhoben sich über protestantischem Untergrunde, dem sich die besonderen norddeutschen Umstände verbanden, in der Folge die philosophischen Probleme, die zu deutschem Ruhme von preußischer Geistigkeit gelöst werden sollten und die wir in Volk und Schicksal schon früh in einem bestimmten Zusammenhange mit den ethischen, politischen und militärischen Aufgaben finden, die das preußische Staatsleben stellte.
Seit dem Übertritt der Hohenzollern zum Luthertum schwand allmählich das Brandenburgische und Allgemeindeutsche aus dem Leben und den Menschen der Mark: das besondere Norddeutsche, das Preußische trat hervor, und nichts ist bezeichnender für diese Zeiten des Protestantismus, aber auch des Rationalismus, als daß die Sage nunmehr durch die Anekdote verdrängt wurde, die nirgendwo so wie in Preußen gedieh und hier schon früh eine Note bekam, die sie zwischen Lehrhaftigkeit und Gespensterei, zwischen Friedrich Nicolai und E. T. A. Hoffmann schwanken ließ.
Es war echte Phantastik, wenn eine brave Schildwache zu Potsdam den alten Fritzen um taghelle Mitternacht aus der erleuchteten Garnisonkirche unter brausendem Orgelstrom auf einem Pferde ohne Kopf davonreiten sah.
Aber unbedingte Vernünftigkeit, auf die in Preußen sich der König wie der Bürger, die Gelehrten, selbst die Künstler zu berufen pflegten und die den Staat leitete, freilich auch ein empfindlicher Sarkasmus und eine merkliche Banalität lag in den tausend Geschichten, die in Berlin umliefen und hier in Witz und Schärfe den allgemeinen Verkehrston angaben.
Danebenher ging freilich immer der kühne Ernst, der Kant und Fichte wie Scharnhorst und Gneisenau in das Preußentum einstellte: und in der Zeit der Romantik, als die Berliner Nüchternheit in ihr Gegenteil umschlug, bildete sich die rein schöngeistige Kultur der preußischen Hauptstadt, in der Geist, oder doch die

Geistreichigkeit herrschte, aber auch Eigenwille und Sonderlingshaftigkeit — und aus deren verwirrten Kreisen neben dem schwärmerisch-ritterlichen Hohenzollernprinzen Louis Ferdinand sich der Eine erhob, der als ein Dichter den Denkern und Feldherren dieses stürmenden Zeitalters ebenbürtig war, weil er so Schrift wie Blut erfüllte: Kleist, der preußischste Deutsche und der deutscheste Preuße.

Das Deutsche ragte in das Preußische immer nur hinein: doch selbst beruhte das Preußentum auf anderen und eigenen Voraussetzungen, die es sich erst geschaffen hatte.
Das Preußentum war der Geist, der in Deutschland die Schwärmerei durch den Willen, den Schein durch die Sache und Sachlichkeit ablöste und unter uns wieder die Sendung zur Tat übernahm.
Dieses Preußentum, das nicht Vernünftigkeit, sondern Vernunft, nicht Aufklärung, sondern Klarheit wollte, erhob zum ersten Male den Dualismus zum System und zur Praxis in Einem und lehrte uns denken und handeln zugleich.
Dieses Preußentum schied die Erscheinungen und sonderte die Begriffe, wie es den Staat auf das Recht, die Gesetzlichkeit auf Sittlichkeit stellte.
Dieses Preußentum steigerte seinen Kritizismus zu einer Organisationskraft, die zu der Systematik von Kant wie zu derjenigen von Clausewitz führte und aus der sich alles große Preußische erklärt, der Bau der Phänomenologie des Geistes wie der Wurf des geschlossenen Handelsstaates oder die Tat des Krümpersystems.
Und dieses selbe Preußen, dieses vermeintlich so kunstferne, wenn nicht kunstfeindliche Land, dessen Reichtum in seiner Sparsamkeit, dessen Überfluß in seiner Maßhaltung, dessen Aufwand in seiner Einschränkung lag, hat dann auch die alte Völkererfahrung wieder bestätigt, nach der den politischen Aufstieg einer jeden überhaupt schöpferischen Nation stets eine kulturelle Entwicklung begleitet, in deren sichtbaren Formen das betreffende Volkstum erst in das weltgeschichtliche Bewußtsein übergeht.

Genesis

Auch Preußen, dieser karge und harte Staat, in dem die Menschen zu Disziplinen gefroren erscheinen, ist den Problemen der künstlerischen Formung nachgegangen, hat in der Lösung auch sie, die draußen in der Welt seit langem nur noch der Vortäuschung dienten, wieder zu Sache und Sachlichkeit zurückgeführt und eine letzte künstlerisch überdauernde Wahrheit über sein staatliches sittliches geistiges Ich hervorgebracht, an der man in Einfachheit, aber auch in Großartigkeit die Äußerungen alles Preußischen immer erkennen wird: die deutliche Einheit eines preußischen Formenbaus: einen preußischen Stil.

II

Vineta

Unter unentschiedenen Himmeln lag die preußische Erde.
Hier setzte sich nordisches Seengebiet, dort östliches Tiefland fort.
Hier säumte Eiche und Buche in hohen und dichten Beständen das Ufer, dort nahm der Sand den dünnen und schlanken Wuchs von Kiefer und Birke auf.
Bereits in der Natur wechselten Deutschtum und Preußentum, hier Romantik in Wäldern, dort die Monotonie, die Melancholie, doch auch die Monumentalität der Ebene.

Die Urbevölkerung dieses Landes war nicht slavisch und auch nicht germanisch: vielmehr lebte ein vorarisches Element in ihr weiter — ein turanisches Element, das sich schon lange vor den Einfällen von Hunnen und Magyaren, Tataren und Türken aus Asien vorgeschoben hatte und auch in Europa seßhaft geworden war.
Ein Ainocharakter geht in der Tiefe durch alle nordischen Völker, den wir bis nach Skandinavien feststellen können, für dessen immer etwas entrücktes und nur schwer faßbares Volkstum die Alten, hyperboräisch genug, den Namen des Fennentums bereit hatten und bei dem wir in Norddeutschland, wenn wir Vorstellung mit ihm verbinden wollen, an ein Volk von Fischern und von Jägern denken müssen, die sich hier als die Ersten in einem kargen und rauhen Dasein einzurichten verstanden.
Noch im Wendentum lebte dieses Fennentum weiter, unterschied den Wenden immer vom Slaven, dessen Bereiche erst jenseits der Weichsel begannen: unterschied ihn als einen Menschen, der genügsam und anspruchslos war, doch auch zäh und geschickt und auf seine stille Weise geschäftig: der keinen Willen zur Geschichte besaß, aber manche Begabung zur Ordnung mitbrachte, die fruchtbar werden konnte, sobald Leitung und eine Entschlußkraft, die

nicht ursprünglich in ihm lag, von außen hinzutraten und diesen geduldigen und überaus brauchbaren Menschenschlag zu nutzen und anzuweisen verstanden.
Das ist lange hin so geblieben: das blieb noch in geschichtlicher Zeit so, als die Deutschen die Elbe überschritten hatten und überall, nicht nur in der brandenburgischen Mark, wo neben dem wendischen Fischerdorfe Kölln der deutsche Handelsort Berlin gegründet wurde, sondern bis tief ins Mecklenburgische und Pommersche, ins Litauische und Preußische die Menschen dieser Gegenden sich zu mischen begannen, hier wendisch dort deutsch sprachen und gleichwohl ein Volkstum entstand, das sich als zusammengehörig empfand.

An der Schwelle, die von der Vorgeschichte zur Frühgeschichte führte, wurde diese Urbevölkerung zunächst vom Germanentum überschichtet: von der nordischen Kolonialkultur, die aus Skandinavien herüberkam, wo inzwischen die Allmadine des Orients in die Phantastik der Edda gefaßt worden waren und ein Schwertstil voll Wucht, ein Spangenstil voll Schönheit sich ausgebildet hatte — nicht zuletzt durch die eifrigen Hände der berühmten finnischen Schmiede, die für ihre Herren arbeiten mußten und um der Menschen wie um der Sache willen gerne für sie gearbeitet haben.
Ganz Norddeutschland wurde ein Kolonialland, schon damals, in noch barbarischer Zeit: und gerade die Kerngebiete der späteren preußischen Monarchie, die man als alten slavischen Kulturboden ausgibt, während es sich immer nur um einen fennischen Rasseboden handeln könnte, wurden jetzt germanisches Siedelland — Heimat der Rasse, der das Land gehörte, weil sie ihm seine erste Kultur brachte.
An die märkischen Seen, an die ersten Herdstätten von Berlin und Potsdam im Gebiete der Havel, schoben sich semnonische Sueven aus Schweden vor; bis in die Gegend von Stendal reichten Langobarden: in Schlesien wohnten Burgunden von Bornholm; und über den Spreewald hinaus, quer durch das Land, bis hinauf nach

Pommern, breitete sich ein germanischer Stamm, der nach den unterjochten oder benachbarten Wenden den Namen der Wandalen erhielt.
Die späteren Provinzen Ostpreußen und Westpreußen wurden von Goten besetzt, und die Preußen selbst, jene alten Pruzzen der Ostsee, die wie die engeren Wenden zwischen Oder und Elbe einen so unvergeßlichen Anteil am Bevölkerungsaufbau des preußischen Staates gehabt haben, erfuhren ihren Einfluß und nahmen alle Merkmale des germanischen Rassecharakters an, so daß sie uns in der Slavenchronik später ausdrücklich als nordische Menschen von blauem Auge, rotem Antlitz, langem Haupthaar geschildert werden konnten, und außerdem als das kriegerischeste, das streitbarste, freilich auch wildeste von allen Ostseevölkern.
Gen Westen aber wurde Brandenburg, wurde Brennabor, die Stadt mit dem germanischen Namen, den die Slaven hernach in ihr Sgorzelicz übersetzen mußten, zu dem großen germanischen Emporium, das die Verbindung des Ostens mit den Sachsen, Thüringern und Franken übernahm, die Deutschland zwischen Elbe und Rhein besiedelten.

Aber auch der Augenblick kam, in dem die Germanen abermals aufbrachen und das Land zwischen Weichsel und Elbe wieder verließen, um noch weiter gen Süden und Westen zu ziehen.
Sie hörten von reicheren Ländern; sie folgten einem Triebe zur Unternehmung, der in der Rasse lag; und sie folgten einer alten Gewohnheit, die schon immer aus übervölkerten Gegenden die junge Mannschaft hatte ausziehen lassen.
Doch räumten sie das Land nicht durchaus, sie hatten sich durch Jahrhunderte hin in ihm eingelebt und mochten es trotz aller Erinnerung an Thule längst als ihren Stammsitz empfinden: also blieben die Alten; es blieben viele Frauen und Kinder; und es verblieb auch manche Sippe in einer entlegeneren Gegend.
Nur dünner wurde die germanische Bevölkerung zwischen Ostsee und Erzgebirge: mit der kriegerischen Kraft verlor sie ihre poli-



Havelberg: Der Dom

tische Bedeutung — sie hörte auf, die Furcht ihrer Nachbarn zu sein.

Diese Schwäche, den Augenblick, in dem sie an der Grenze merkbar wurde, haben dann die Slaven benutzt, um in die verlassenen und halbleeren Gebiete nachzurücken, um zögernd erst die Weichsel, dann die Oder zu überschreiten und bis an die Elbe vorzustoßen.

Es waren jene Heveller, jene Liutizen, jene Obotriten, deren Name heute nur noch sagengeschichtlich zu uns heraufklingt: Slaven nannten sie sich selber: Wenden wurden sie von den Deutschen genannt.

Diese Slaven waren nach Sprache und Abstammung ein arisches Urvolk: doch auch sie waren im Norden längst von einem turanischen Elemente unterschichtet — in einer vorgeschichtlichen Ausdehnung, die wir nicht besser zu ermessen vermögen, als wenn wir uns entsinnen, daß nicht nur die Newa, daß sogar die Moskwa nach ihrem Namen ein finnischer Fluß ist.

Aber nicht aus dem Norden kam die Welle dieses Wendentums, dessen Spanne von Venetien bis Vineta reichte: sie kam südher aus dem Osten, aus dem Lande Skythien, in dem die Slaven ursprünglich wohnten, aus dieser sarmatischen Steppe, weit in der Länge und Breite, wie Jordanes sie aus der Erinnerung seiner Goten beschreibt, die hindurchgezogen waren.

Hier waren Skythen alle Barbaren gewesen, die schon von der Landschaft an ein schweifendes Leben gewöhnt wurden, von welcher Rasse sie sein mochten: alle wilden Reitervölker, die das Erbe einer Urrasse übernahmen, von der einst in Asien das erste Pferd gezähmt worden war: und zuletzt noch das freie Reiterinnenvolk, in dem die Frau das Kriegerideal übernahm und an die Stelle des Mannes trat, als dieser in Kämpfen umkam — jenes wilde, jäh anrasende Volk, das die weiten Flächen des eurasischen Tieflandes durchjagte und mit Penthesilea vor Troja erschien.

Wenn das Mittelmeer hernach aus Glauben ans Leben die Madonna gebar und die Nordsee damals die Walkyrie aus dem Heldenbewußtsein zeugte, unter Schicksal zu stehen, dann brachte die Ebene

aus Not und Raserei in Wildheit und Schönheit die Amazone hervor.

Aber damit brach sich auch die kriegerische Kraft dieser so verwirbelten Völker, die niemals geschichteschaffend und niemals staatenbildend gewesen sind: die Skythen verschwanden — und wenn in der Folge, was immer wieder geschah, über die Slaven, die blieben, aus Asien her neue Rassenstürme hinbrausten, dann wurden sie wohl mit in den Strudel gerissen, doch sie fanden sich auch in die Unterjochung.

Im slavischen Lande, in dieser Grenzenlosigkeit ohne Gliederung, ohne Gegensätze und Widersprüche und innere Reibungen entstand ein Volk der Beharrung, der Gleichgültigkeit und Unternehmungsunlust: die Menschen waren tatenlos und duldend, wenn sie zu einem halb orientalischen Ackerbau übergingen; sie blieben planlos und unberechenbar, wenn auch jetzt noch das mongolische Pferd sie trug; und als Masse waren sie unbeweglich, ungepflegt und stumpf, wie schon jeder Autor der Alten sie nannte.

Doch auch diese Masse setzte sich jetzt in Bewegung, schwer und schleppend, wie es ihrem Wesen entsprach, aber mit einer mächtigen Ausdehnungskraft, die aus der triebhaften Fruchtbarkeit der slavischen Familie kam und die in der Zeit der großen Wanderungen auch ihre Stämme sich verschieben und vorschieben ließ, sobald einmal die wachsende schwellende ausflutende Übervölkerung der Rasse an den Grenzen keinen Widerstand mehr fand.

Die Slaven brachten den Völkern, über die sie kamen und in die sie eindrangen, als slavisch nur die Sprache mit, die sie als Überzahl den Minderheiten menschenleer gewordener Gebiete mitteilten: und dies haben sie überall, vom Baltikum bis zum Balkan, getan. Sie glichen sich im übrigen, kulturlos, wie sie noch waren, der Kultur an, die sie vorfanden, und folgten politisch durchaus dem Beispiele ihrer germanischen Vorgänger: so wurden in Süd- und Mitteleuropa die Völkerwanderungsreiche der Sorben, der Tschechen, der Mährer begründet.

In der norddeutschen Tiefebene aber entstand das Wendenreich.

Es kam die Zeit, in der das Slaventum sich zwischen Weichsel und Elbe mit der fennischen Vorbevölkerung und den germanischen Volksresten mischte.

Und es ist der große Augenblick im Leben dieser Wenden geworden, die sich hier, zwischen Slaven im Osten und Germanen im Westen, als ein slavisch genanntes Volkstum bildeten: der Augenblick, in dem dieses sonst geschichtslose Volk die Geschichte wenigstens streifte und eine Lücke schon deshalb füllte, weil es damals kein anderes Volk gab, das sie hätte füllen können und wollen: die kurze Spanne einiger Jahrhunderte, in denen das wendische Volkstum zwischen dem Ausbruche der germanischen Völkerwanderung und dem Anbruche der deutschen Rückeroberung als Nachfolger der Germanen und Nachbar der Deutschen die Aufgabe beider übernahm.

Im Stromgebiete der Elbe wurde damals Brandenburg erreicht und nunmehr zum großen wendischen Landemporium erhoben: diese wichtigste Stadt für eine lange Zeit, die den äußersten westlichen wendischen Vorstoß gegen die niedersächsische Grenze bezeichnete und mit deren Erstürmung hernach die Wiedergewinnung des Landes durch unsere Kaiser, Herzöge, Markgrafen begann und der Aufstieg zur brandenburgischen, preußischen, neudeutschen Geschichte einsetzen sollte.

An der Küste aber erhob sich damals Vineta, die Stadt der Wasser im Lande des Bernsteins, der Vorort und das Heiligtum aller wendischen Stämme: das große Meeremporium der größten wendischen Rassenausdehnung, dem damals dieselbe wirtschaftliche Bedeutung zufiel, die hier später Danzig, westwärts Lübeck und ostwärts Nowgorod bekam: die Stätte, wo der Wiking an Land stieg, aber auch der Bauer, Bürger, Händler den Sprung auf die See wagte, wo das Schiff die Lasten des Pferdes übernahm und die Wage, nicht das Schwert das Leben regelte.

Das Leben war auch jetzt noch germanisch: ein durchaus nordischer Tempelkult und eine völlig nordische Tempelarchitektur zog sich von Schweden über die ganze Ostsee bis nach Rügen, und von Rügen bis in die Mark.

Name und Bedeutung der uns überlieferten Wendengottheiten Gerowit, Swantewit, Radegast, weisen auf Germanengötter, Frühlingssieger, Lichtstreiter hin; der Triglav ist als Herr des Himmels, der Erde und der Hölle von nordischer Symbolik; und nur der dunkle Gott, Czernebog, ist ein slavischer Geist.

Die Sitte der deutschen Ritter wurde zur Sitte der von ihnen bekämpften wendischen Fürsten; die Edlen hier ahmten die Edlen dort nach; und wie an der Donau die Hunnen sich mit gotischen oder burgundischen Namen geschmückt hatten, so wurden unter den Wenden in Norddeutschland und an der Ostsee die deutschen Namen gebräuchlich, weshalb wir uns denn über einen wendischen Wittekind nicht wundern dürfen.

Die Wenden übernahmen von den Germanen die Feste von Sonnenwende und Wintersanfang, die in den Städten und Märkten der Grenzlande und an den großen Handelsplätzen der Ostsee von ihnen gemeinsam gefeiert wurden: unter Verbindung der götterdienstlichen Handlungen mit den täglichen Geschäften von Fischfang, Pferdekauf und Warentausch, zu denen man bei diesen Gelegenheiten zusammenkam; in einer Verkehrsform, die den Beziehungen und Bedingungen von norddeutscher Tiefebene und baltischem Küstenlande entsprach; und die wie eine Vorform der Hanse anmutet.

Und doch trennte Rassenhaß, Stammesfeindschaft, nicht endender Grenzkampf in jener Zeit die Deutschen und die Wenden: und ein Unterschied blieb, der so sehr empfunden wurde, daß die deutsche Grenzbevölkerung sich von ihren eigenen Volksgenossen im Hinterlande den Vorwurf gefallen lassen mußte, die „Slaven"-nachbarschaft habe sie verdorben und eine Räubersippe aus ihr gemacht — eine jener absichtsvollen und herabsetzenden Völkerkränkungen, mit denen noch heute ein jedes westliche Volk das nächste östliche zu bedenken pflegt.

Aber der Billigkeitssinn der Deutschen ließ auch zu, daß die Wenden, wenn sie Anlaß dazu gaben, von ihnen gelobt wurden, und zwar gerade um solcher Züge willen, die nun wirklich „slavische" Züge

waren: kein Volk, heißt es da, ist durch Gastfreundschaft ausgezeichneter als sie, die mit vollen Händen geben, solange sie haben, und bei denen als der Tapferste nicht eigentlich der Heldischeste gilt, sondern der Verschwenderischeste — in der Ferne erkennen wir das breite Leben des Russen, zu dem der echte und reine Binnenslave in seinem weiten aber auch maßlosen Lande eben damals sich entwickelte.

Anderseits wurde die Bedürfnislosigkeit der Wenden gerühmt, die bei ihnen auf Einrichtung im Leben, bei den Slaven eher auf Unvermögen zu ihm beruhte: an Anstrengungen, Entbehrungen, dürftigste Nahrung sei dieser Menschenschlag gewöhnt, heißt es in der Sachsenchronik: „Was den Deutschen nur schwer zu ertragen dünkt, das ist ihnen ein Vergnügen" — und gewiß hat in der Folge nichts mehr als die Verbindung dieser wendischen Zähheit, die sehr im Gegensatze zu der slavischen Weichheit steht, mit den mannigfachen Herrentugenden der Deutschen den kargen, scheinbar unergiebigen, aber dann so überaus dankbaren Völkerboden bereitet, aus dem schließlich, als die Bedürfnislosigkeit unter Zucht kam, wie eine Saat von Eisen mitten im Deutschtum das Preußentum erwuchs.

Ein stärkerer Unterschied als zwischen Deutschen und Wenden, einer der auf Sitte wie früheste Bildung sich gründete und den auch Blut und gemeinsame Sprache nicht mehr aufhoben, entwickelte sich eher zwischen Wenden und Russen: Westslaven und Ostslaven schieden sich schon damals, noch bevor der religöse Gegensatz, der nachher Litauer, Polen und Tschechen unter Rom stellte, Rußland dagegen in der Orthodoxie zusammenfaßte, die natürlichen und kulturellen Gegensätze zum europäischen Westen verstärken konnte.

Es war nur die Frage, ob dieses Volkstum und Land zwischen Elbe und Oder und Weichsel dem Slaventum dauernd verblieb? oder aber dem Deutschtum auch politisch wieder gewonnen werden konnte?

Sie bekam ihre Antwort, als die Deutschen im Reiche sich nicht mehr damit begnügten, in den Städten der Wenden ihren Handel

zu treiben, als die Niedersachsen diesseits der Elbe sich durch Westfalen, Friesen und Flamen verstärkten und zu einem Angriffe gegen den Osten übergingen, der ihrer Natur besser entsprach.
Da haben die Osterlinge das Land jenseits der Elbe zurückerobert, das ihnen vor der Völkerwanderung schon einmal als Germanen gehört hatte.

Vineta versank.
Von dem Wendentume blieb nichts als im Binnenlande, wo der Rassename sich schließlich auf ein Restvolk zurückzog, das noch heute „wendisch" spricht, ein immer stiller werdender Menschensee.
Der Ritter und die Priester siegten.
Es kamen die tapferen und zahlreichen Scharen, von denen Helmold berichtet, besetzten das Gebiet der „Slaven", bauten Städte und Kirchen und nahmen, wie es heißt, über alle Erwartung an Wohlstand zu.
Nun stand das Kreuz an der Ostsee.
Bistümer wurden gegründet, und die Marienkirche auf dem Hadlungerberge bei Brandenburg wurde an der Stätte eines heidnischen Triglavtempels hochgeführt.
Sgorzelicz wurde wieder zu Brennabor.
Der einzige byzantinische Kirchenbau entstand, der sich je, auf den politisch-architektonischen Umwegen dieser slavo-christlichen Zusammenhänge, von Westen her in den Norden verschoben hat und der auch hier mit glockigen Flachkuppeln wie im Süden die Hagia Sophia und San Marco gedeckt war.
Marken schoben sich vor.
Schon das ottonische Zeitalter versuchte, nachdem die böhmischen und polnischen Herzogtümer unter kaiserliche Lehenshoheit gezwungen waren, auch das ostelbische Land um Havel und Spree für Papst wie Reich zu gewinnen.
Der welfische Gedanke wurde zum norddeutschen Gedanken.
Askanier, Luxemburger, Hohenzollern setzten ihn im Ostelbischen durch, und die Mark Brandenburg, für die Albrecht der Bär das

Werk Heinrichs des Löwen übernahm und die er, dessen Tat in der Geschichte hier liegt, zuerst in den raumpolitischen Grenzen einer bestimmten Landschaft und Staatenmöglichkeit erkannte, wurde mehr und mehr das Ausgangsgebiet, um das sich die norddeutsche Entwicklung gruppieren konnte.
Politik und Kolonisation waren eines.
Was vom Christentum durch Missionare begonnen war, wurde vom Deutschtum aus durch Pioniere vollendet: von dem Erzbistume zu Magdeburg ging beides aus, die Bekehrung der Heiden wie die Besiedelung des Landes — und kein neuer Rückschlag, kein Aufstand der Wenden, kein Kampf mit Dänen und Pommern und Polen konnte den zähen Zug und gewaltigen Drang nach dem Osten aufhalten.
Der Sand dieser Marken wollte Erde werden.
Er wurde es durch den Tatwillen, aber auch durch den gesteigerten Wirtschaftsbetrieb, das vollkommenere Arbeitsgerät und die bessere Bewaffnung, mit denen die Rasse der Rückeroberer über die Rasse der Unterworfenen siegte.
Sächsische und fränkische, rheinische, friesische, flämische Siedler kamen ins Land.
Und wieder war es Albrecht der Bär, der immer von neuem nach Deutschland sandte, um von dort, wie es heißt, ein großes Volk herbeizuziehen und es in den Burgen und Dörfern der Wenden wohnen zu lassen.
Es waren die Deutschen, die kamen, um Preußen zu werden.

Doch neben ihnen, unter ihnen, zwischen ihnen erhielt sich das Wendische.
Es heißt zwar, daß die Slaven, wie man die Wenden nach ihrer Sprache verallgemeinernd nannte, so gründlich ausgerottet wurden, verjagt oder aufgerieben, daß sie allmählich aus dem Lande verschwanden.
Die Vorgänge mögen allenthalben, im elbischen Westen wie im baltischen Norden, so ziemlich die gleichen gewesen sein: mit den-

Biblioteka Pedagogiczna w Olsztynie

selben grausamen Begleiterscheinungen werden sie bei Helmold von Lübeck wie bei Heinrich von Lettland geschildert.

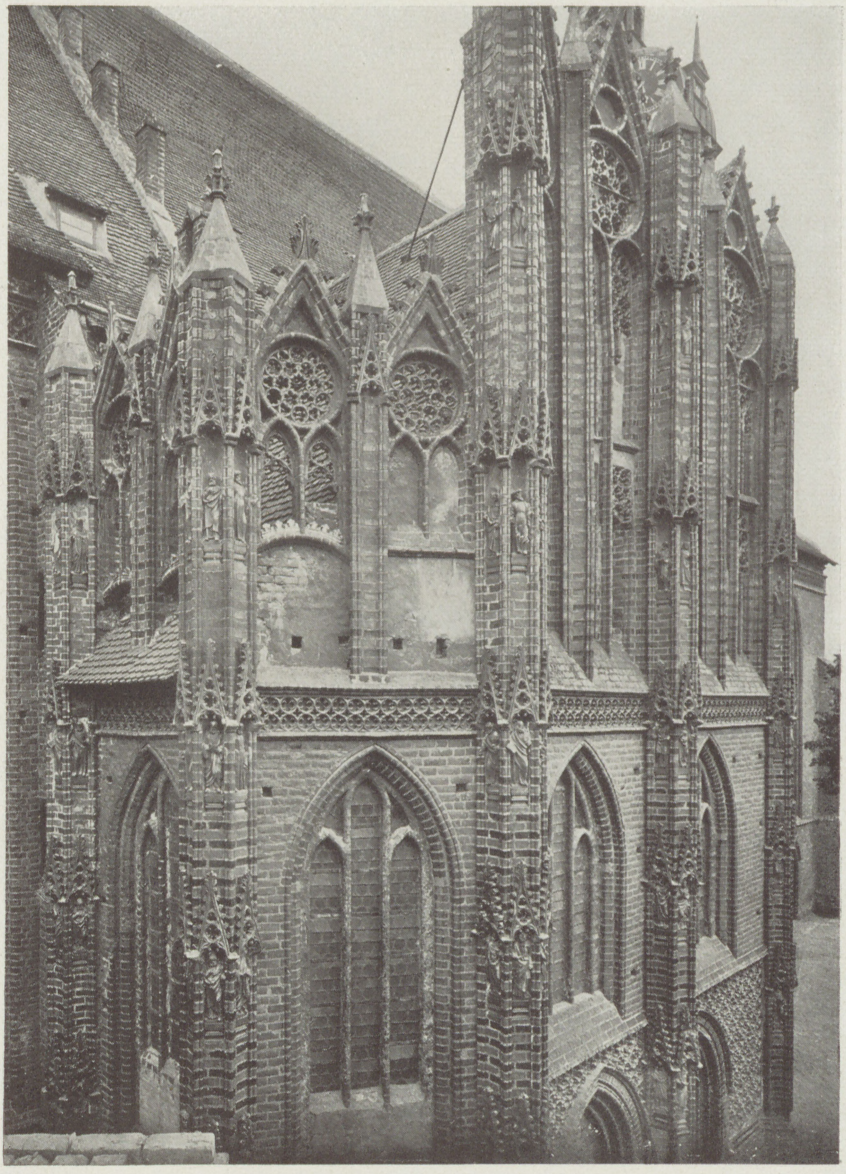
In der Slavenchronik wird von Mecklenburg ausdrücklich erzählt, daß das Land völlig zur Einöde gemacht worden sei: wenn sich irgendwo noch Wenden versteckten, wurden sie alsbald vom Hunger gezwungen, zu den Pommern oder Dänen zu flüchten, die sie dann mitleidslos verkauften; und als Kaiser Heinrich die Stadt Brennabor gestürmt hatte, da soll er sie zur Plünderung freigegeben und alle Erwachsenen haben niedermachen lassen.

Aber es lief auch manche christlich-eifrige Übertreibung mit unter: bereits die Schonung der Frauen, Mädchen, Knaben, die ausdrücklich erwähnt wird, trug zum mindesten, und wäre es zunächst in der Gefangenschaft, zu einer Blutmischung bei, durch die sich immer noch Wendentum im Lande erhielt.

Auch echte wendische Volkstümer erhielten sich, wie sich ehemals germanische erhalten hatten, in entlegeneren Gegenden: sobald Friede war, kehrten die Vertriebenen aus ihren Verstecken zurück; die Erwachsenen wagten sich wieder in Leben und Verkehr; und in den Kindern erwuchs allmählich ein neues Geschlecht, das dann noch lange seine wendische Sprache behielt und sich gleichwohl an die deutsche Herrschaft gewöhnte.

Deutsche und Wenden lebten sich allmählich miteinander ein, lebten auf Gütern und in Dörfern verträglich zusammen, oder in den Kietzen der Städte, herrschend die einen, dienend die anderen; und nicht für immer blieb ein Brauch des Vorrechtes der Sieger bestehen, wie dieser war, daß beim Kirchgange die Deutschen durch die Haupttüre, die Wenden nur durch die Seitentüren eintreten durften.

Kluge und strebsame Wenden brachten es alsbald zu Besitz und Ansehen in den Städten, wofern sie sich nur mit den deutschen Handwerkern, Kaufleuten, Gutsherren zu stellen wußten; vereinzelt hielt sich auch ein wendischer Adel, der allerdings bald in dem deutschen Adel aufging; ja in dem Mecklenburg der Obotriten verblieb sogar die nationale Herzogswürde bei Fürstenhäusern, die



Brandenburg a. H.: Katharinenkirche

Aufnahme der Meßbildanstalt

nach ihrer Abstammung zunächst durchaus wendisch und eingeboren waren, auch wenn sie in der Hof- und Lebenshaltung nach und nach deutsch und ritterlich wurden.

Ein neuer Menschenschlag bildete sich in den Elb- und Oder- und Ostseeländern; ein norddeutscher Menschenschlag von eigener Rassigkeit, der überall die slavischen Bestandteile verdrängte oder auffog.

Die Einwirkung desselben Himmelsstriches tat ihr Werk, und die zunehmende Blutmischung vollendete es so, daß die Menschen im Lande, welcher Abstammung und Herkunft sie sein mochten, sich einander mehr und mehr anglichen.

Dieses Deutschtum des Ostens wurde in seiner Besonderheit von den Deutschen im Reich sehr wohl empfunden: es war Kolonialdeutschtum; es verließ eine zusammengerückte Landschaft und zog in eine ausgebreitete ein; es vertauschte eine Heimat, die schon damals ihre winkligen Traulichkeiten besaß, mit einer frischeren Fremde, die erst erobert werden mußte; es bekam hier eine ganz andere Bewegungsfreiheit und konnte roden und sich niederlassen, wo immer der Blick auf einen geeigneten Platz fiel; es durfte seine Städte nach einem neuen festen und klaren Plane anlegen, der von vornherein alle Gesichtspunkte der Zweckmäßigkeit und der Sicherung bedachte; es ließ diese Städte nicht langsam wachsen, sondern baute sie schnell, um ein Dach über dem Kopfe und einen Schutz gegen Gefahren zu haben; es baute sie auch nicht aus Stein, den es in dieser sandigen Ebene nicht gab, sondern aus dem Holz ihrer Wälder — und was der Unterschiede mehr sind.

Gleichwohl blieben die beiden Deutschland fest miteinander verbunden: die Nachbarschaft von Altdeutschland, das an der Elbe endete, bestimmte die Bildung in Neudeutschland, das an derselben Elbe begann; die Handelsstraßen, die der Kaufmann an die Ostsee und nach Rußland zog, erhielten die Verbindungen, wie es die Familienbeziehungen namentlich des Adels taten; die deutsche Sprache drang bis zur Weichsel vor und das deutsche Recht überschritt sie; es ward Stadtrecht in Pommern und Polen; und stei-

nerne Rolande vor den märkischen Ratshäusern waren das äußere Zeichen dieser Rechts- und Reichshoheit.
Erst sehr viel später ist von den Stämmen im Reiche die ostdeutsche Besonderheit nicht nur als ein erklärlicher Unterschied, sondern als ein befremdlicher Gegensatz empfunden worden, der sich dann an Preußen und Preußentum, ja, von Süddeutschland aus an ganz Norddeutschland heftete.
Es war nur möglich, weil man das brandenburgische Zeitalter vergaß, das Deutsche dieses Zeitalters, von dem einst die Kolonisation des Ostens ausging, die größte und ruhmvollste und folgenreichste aller unserer Kolonisationen.
Auch die Preußen waren nur ein neuer und deutscher, ein neuer norddeutscher Stamm, der sich bildete, und der seine Eigentümlichkeiten besaß, wie Niedersachsen und Franken und Schwaben, die zu seiner Bildung beigetragen hatten, in ihrer Heimat die ihren besaßen.
So, und nicht anders, als ein deutsches Stammestum, werden wir das Preußentum um der Einheit des Deutschtums willen empfinden lernen müssen.
Denn am Ende ist nicht die Rasse, nicht die Rassenmischung, nicht die Rassenzusammensetzung für ein Volkstum entscheidend, sondern die Einheit seiner Kultur, zu der jeder Stamm beiträgt.
Und zur Nation wird ein Volk erst dann, wenn es das Bewußtsein der Werte aller seiner Stämme hat.

Wir werden deshalb nicht das Wendische im Preußischen zu bestreiten brauchen.
Wir könnten es gar nicht: es hat auf seine zähe und stille Weise zu den preußischen Werten beigetragen; es hat manchen Charakter gebildet; und es besaß seine Tragkraft.
Als Volkstum erhielt es sich noch lange: im Spreewald erhielt es sich bis heute; und auch zu entlegeneren Ansiedlungen im offenen Lande, zu allen jenen Ortschaften, die von Mecklenburg bis Kursachsen, von Doberan bis Jüterbog wendische Namen tragen, sind die Deutschen den Wenden erst allmählich gefolgt.

Noch lange behielt das Wendische seine Merkmale, die trotz der Blutmischung, oder nein, die wegen der Blutmischung immer wieder durchschlugen, im Adel wie im Volke: und wie sehr man den wendischen Einschlag in brandenburgischer Zeit empfand und erkannte, bis in hohe Schichten hinauf, geht daraus hervor, daß das Volk damals einem deutschen Markgrafen den Beinamen des Fennen gegeben hat.

Aber auch im Volke selbst lebte noch lange ein wendisches Sonderbewußtsein weiter, das auf das versunkene Wendenreich von Vineta und das gestürzte von Brennabor zurückgehen mochte: unter den Spreewaldwenden gab es noch spät die schlichte Sage von einem geheimen Wendenkönige, der in gewöhnlicher Tracht unter seinem Volke leben sollte, aber in seinem Hause, wie man ganz genau zu wissen versicherte, die Abzeichen seiner Würde bewahrte und trug.

Dieser geheime Wendenkönig ist niemals zu seiner Herrschaft gelangt, auch in Böhmen nicht, zu dessen tschechischen Sagen dieses wendische Märchen hinüberweist, und erst recht in Preußen nicht, woferne wir nicht in dem preußischen Könige eine deutsche Erfüllung dieser wendischen Anwartschaft sehen wollen.

Doch die Bestimmung der Wenden als Volkstum war nicht nationale Selbständigkeit, war überhaupt nicht: zu herrschen, sondern blieb: zu dienen.

Wenn der Deutsche der Idee diente, die ihn so oft in Überschwänglichkeit hinriß, dann lernte der Preuße so der Sache dienen, um die es sich im Wirklichen handelte, wie der Wende in Treue dem Herrn diente, den er von der Geschichte bekam — bis dieser Dienst in seiner Ausdeutung als Pflicht, als das preußische „Ich dien!" seine königliche und philosophische Erhöhung erfuhr und als unser Aller höchste deutsche und menschliche Freiheit erkannt wurde.

III

Brandenburg

Das Deutsche war das Gegebene.

Wir hätten das Preußische gar nicht entwickeln, ihm nicht Aufnahme, nicht Spielraum, nicht Machtentfaltung in unserer Geschichte verstatten können, wenn es nicht anfänglich, wenigstens als Begabung zu ihm, bereits in uns gelegen hätte.

Auch das Preußentum ist ursprünglich Deutschtum: Völkerwanderung war seine Ahnenschaft, Völkerwanderung, die sich selbst bezwang, die auf der Scholle innehielt und zu dem Tatmenschentum wurde, das schon Heinrich der Löwe an Albrecht den Bären weitergab, als der Welfe dem Askanier mit der brandenburgischen Mark die kolonisatorische Sendung überließ.

Nur das Ghibellinische bedeutete Entschwärmung des Deutschtums: jene Romantik, die dem Preußischen so entgegengesetzt ist, wenn sie auch seine geheime Sehnsucht bleibt — wie ein Sehnen nach Gefilden, die der Preuße nicht betreten darf, wofern er Preuße bleiben will.

Das Welfische dagegen war die Leidenschaft des Wirklichen und wollte ein männliches anfassendes unternehmendes Leben, nicht um des Nachruhmes und Weltrufes, noch nicht einmal so sehr um des Lohnes, sondern vor allem um seiner selbst willen.

Es war das gleiche Bewußtsein, das hinter der Hanse wirkte: in Kaufherren und Seefahrern, denen ein Leben in Alltag und Selbstgenügsamkeit überflüssig und verächtlich erschien; vor denen auf die Dauer nur der Mensch und ein Volk handelspolitischen oder machtpolitischen Willens bestand; und durch die an die Giebel der Häuser und an die Wimpel der Schiffe das Navigare necesse est, vivere non necesse geschrieben wurde.

Nun ließ sich dieses Bewußtsein in Brandenburg staatspolitisch nieder, dort wo Osten und Norden blutlich und geistig sich kreuzten,

und bildete hier, in noch mittelalterlichen Zusammenhängen, aus Menschen und Wirksamkeiten das Märkertum aus, in dem das Welfentum sich fortsetzte, zu dem das Hanseatentum hinüberreichte und das selbst wie eine deutsche Vorwegnahme des Preußentums in das Geschichtliche eintrat.

Der Bestimmung der Mark, mitten im Deutschtum das Preußische vorzubereiten, entsprach schon damals ein karges und straffes Leben: entsprachen zähe und schroffe Bürger: entsprachen kühne und gewalttätige Junker: entsprachen ernste und feste Fürsten.
Ja, sehr eigen ist, wie die Bedingungen des Landes, die Anforderungen seiner Lage, die Gefahren seiner Grenzen, die Umstände alle, die sich im Verlaufe der Geschichte und Entwicklung wohl erweitern ließen, aber niemals wesentlich verändern konnten, in Brandenburg schon früh und voraussetzungslos mit Erscheinungen, die damals zum ersten Male notwendig wurden, zugleich diejenigen hervorbrachten, die auch in Preußen immer wiederkehren sollten.
Nur die äußeren Erscheinungen von Tracht, Verkehr und Wirtschaft änderten sich, wie die Zeiten, wie der Stil, unter dem die Zeiten standen: aber die inneren Bedingungen des Pioniertums blieben: das Menschliche und Männliche blieb: der kolonisatorische Geist blieb.
Mitten in markgräflicher oder kurfürstlicher Geschichte finden wir daher, daß Züge, Merkmale, Charaktere schon das Preußische ankündigen: daß namentlich die Herrscher, die stets der Ausdruck eines Zeitalters und darüber hinaus der Bestimmung ihres Landes sind, unmittelbar auf die Hohenzollern hinweisen, die hernach erfüllen und abschließen sollten, wo jene erst hingewiesen und vorbereitet hatten.
Das Geniale pflegt freilich nur einmalig zu sein: das Geniale ist immer an die Person und das Persönliche gebunden — aber ein Typisches bildet sich bald, und es bildete sich hier schon in den ersten Fürsten, die Brandenburg groß machten.

Die Reihe der Askanier ist wie eine Reihe von Bahnbrechern, von denen jeder einzelne fast unpersönlich Albrecht dem Bären nachgelebt zu haben scheint: in eiserner Rüstung, antlitzlos, so stehen sie, Mann für Mann, in stummer, mittelalterlicher, noch romanischer Massivität — und erst an ihrem Ende steht wieder ein dramatischer Mensch, der reichste und mächtigste von ihnen allen, der die Arbeit seiner Vorfahren erbte, aber auch das Ergebnis dieser Arbeit, die er in Glanz und Jugend und Großartigkeit verwaltete, einer von jenen, die so sehr als das Glück ihrer Völker empfunden werden, daß nach ihrem Tode alsbald die Sage auf ihre Wiederkehr vertrösten muß und sogar Fälscher und Falsche im Volke ihre Anhänger finden können: Waldemar der Große.

Dann ging die Entwicklung nicht ohne Rückschläge weiter: und gerade die Herrschaft Karls des Vierten, als nun ein deutscher Kaiser von außen in das Land kam, aus dem später von innen wieder ein deutscher Kaiser kommen sollte, blieb in den politischen und moralischen, freilich nicht in den künstlerischen Ergebnissen überaus arm: so fürsorgend als Landesvater, so glänzend als Landesherr er wirkte und so herrlich das Geschenk der Gotik war, das er mitbrachte — schon seine beiden Nachfolger, der Sigismund und gar der Jost, hinterließen ein gepreßtes und ausgesogenes Land, geplündert und geplagt, die Mark im Elend.

Erst durch die Hohenzollern kam wieder Ruhe, Sicherheit, Stetigkeit in die Entwicklung: sie fanden allerdings ein Brandenburgertum vor, das bei seinem eigenen Gegenteil angekommen war: fanden Putz und Prassen, wo in den Städten sich noch ein Geld in den Truhen fand; Hunger bei den Armen, so Bürgern wie Bauern; und Raub auf den Landstraßen.

Aber die Hohenzollern fingen wieder von Vorne an: ihrer Arbeit in Rastlosigkeit unterwarfen sie die verkommene und verwilderte Mark, im Kampf gegen einen Adel, der erst aus Feindschaft in Freundschaft verkehrt werden mußte, der später zu dem berufenen Verfechter und Vertreter des Preußentums werden sollte und dessen



Chorin: Klosterkirche

Aufnahme der Meßbildanstalt

Namen damals zum ersten Male genannt werden — nicht nur die bekannten der Quitzow, nicht nur die berüchtigten der Köckeritze und Lüderitze, der Krachte und der Itzenplitze, sondern auch die berühmten und gewichtigen der Bredow, der Schulenburg, der Alvensleben.

Nicht minder wiesen die Hohenzollern selbst in die Zukunft und wirkte ihr erster und noch so bescheidener Aufstieg wie eine Vorwegnahme des späteren und weltgeschichtlichen Anspruchs, den sie stellen durften.

Kurfürst Friedrich der Erste namentlich ging, wie bedeutende Fürsten immer im Keime schon das Wesen, die Aufgabe und die Auffassung ihrer Nachfolger enthalten, weit über die Möglichkeiten hinaus, die er zu seiner Zeit besaß: ging unmittelbar auf das Ziel der hohenzollernschen Politik los, suchte durch Verschwägerung oder Eroberung die Grenzen des Landes zu erweitern, Brandenburg mit Mecklenburg, Pommern, Sachsen zu einem hohenzollerischen Großstaat zu verbinden und zu der norddeutschen Vormacht zu erheben, ja, am Ende von der Mark aus, schon damals, die Kaiserkrone zu erwerben.

Schon dieser erste märkische Hohenzoller fühlte sich in seinem Herrscherberuf von dem Gottesgnadentum getragen, dieser einzigen hohenzollerischen Mystik, die es im Lande der Sachlichkeit je geben sollte, und nannte sich wohl einen schlichten Amtmann vor Gott dem Herrn in dessen Reichen auf Erden.

Aber die Bestimmung eines Geschlechtes wird nicht mit einem Male erfüllt: Friedrich der Erste mußte sich bescheiden, wie so mancher Hohenzoller nach ihm; und die ritterliche Mystik, die seine Fürstengestalt und Herrscherauffassung umgab, verblaßte schon unter Friedrich dem Zweiten zu dem eher hausbackenen Freimaurertum, das ihn den tugendhaften Schwanenorden, den Orden der Vorbildhaftigkeit, stiften ließ.

Immerhin sorgte Friedrich der Zweite für seine Mark, zwang den Berlinern den Platz für den Bau des Schlosses ab, griff regelnd und strafend in das allzu üppige Leben der Bürger ein,

ließ Verkehrsstraßen anlegen — sehr zum Unterschiede von Albrecht Achilles, seinem Nachfolger, dem schönen Hofmann und stolzen Reichsritter, der sich wieder am liebsten auf Reisen umtrieb und der Mark, die er kaum sah, schließlich nichts hinterließ als ihr erstes Hausgesetz, durch das er ihre Unteilbarkeit für alle Zukunft festlegte.

So wenig waren diese ersten Hohenzollern schon mit dem Schicksal der Mark innerlich vereinigt, so wenig empfand sich dieses immer noch süddeutsche Adelsgeschlecht als Vorkämpfer des Nordens, daß die Markgrafen, die hier oben ihr Leben im Dienst des Kaisers zugebracht hatten, im Gegensatze zu den Askaniern, die in Chorin und Lehnin ruhen, ihre Bestattung nach wie vor in ihrer fränkischen Heimat und in zollernschen Hausklöstern suchten und fanden.

Erst Johann, der nächste Thronfolger, der erste, der wirklich in der Mark seinen Hof gehalten hat, wurde auch im Dom zu Berlin beigesetzt: und mit ihm, der gewiß kein bedeutender Mann war, doch einer, der durch Haushalt die Kräfte sammelte und den Grund für Emporkommen in Sparsamkeit und Voraussicht legte, begann in Leben wie Tod ein neuer Abschnitt.

Ein neuer Typ des Fürsten und Kurfürsten bildete sich aus, und es war der Wechsel eines Menschenalters und Zeitalters zugleich, von der Gotik zur Renaissance, als auf Albrecht Achilles, der noch ganz Ritter gewesen war, Johann Cicero folgte, der andere Sohn, der nun ganz Landesvater war: ein nüchterner Mann mit gelehrtenhaften Zügen, die ihn die Frankfurter Universität stiften, und mit bürgermeisterlichen Zügen, die seine Sorge für den Staat mit einem Male sich solchen damals noch landfremden und ganz ungewöhnlichen Dingen zuwenden ließ, wie genaue und gerechte Steuern waren — nicht unähnlich darin dem Soldatenkönig, der freilich hernach ein jähes Genie vorbereitete, während auf Johann Cicero die biderben brandenburgischen Renaissancefürsten Joachim Nestor und Joachim Achilles folgten.

Der Genuß ihrer Arbeit — und auch diese Erscheinung hat sich hernach in der Geschichte der preußischen Könige oft wiederholt —

fiel erst den Erben zu: aber Ein Fürst gab seine Tätigkeit immer an den Nachfolger weiter, und in der Summe wurde dann doch viel erreicht.
Der kameralistische und der soziale Zug der Hohenzollern trat jetzt hervor: und alsbald gab es nicht nur die beste Feuerwehr des Reiches in den Städten und Städtchen der Mark, nicht nur eine ordentliche Buchführung in Geschäften und Gemeinden, auch ein Kammergericht gab es hier, ein Erbrecht, eine Ständeordnung und, halb nützlich halb künstlerisch gedacht, einen planvollen Städtebau, den man eigentlich erst dem späteren Preußen zutrauen sollte und dessen Probleme gleichwohl bereits im frühesten Brandenburg gelöst worden sind.

Baukunst ist die Urkunst der Völker: sie mußte es doppelt in einem Lande und Staate werden und sein, der wie kein zweiter ein Genie das Gefüges besaß, das wir im Politischen an der Organisation erkennen, das wir im Philosophischen ein System nennen und das im Künstlerischen die Architektur heißt.
Die Malerei blieb in der Mark immer abhängig von rheinischen, fränkischen, später holländischen Schulen; während des Mittelalters hing man in den Kirchen auf, was man aus der Ferne durch Handel oder auf Bestellung bezog; eigene Meister von Ansehen gab es im Lande nicht; höchstens Handwerker, die nachahmten.
Eher lebte die alte Heidenkunst der Bildhauerei, die Waldkunst von Germanen wie Wenden noch im Christlichen weiter; die Begabung, die einst den Triglav des Brennaborer Götzendienstes geschnitzt hatte, fertigte jetzt Heilige an; und so wunderbare Werke wie die Apostelköpfe des Brandenburger Domschatzes sind nur aus einer langen und überlieferten Vertrautheit mit der Behandlung des Holzes zu erklären.
Dieses plastischen Sinnes, dieser geschickten Hand, die sich in alle Formung mühelos einfühlte, konnten sich dann die einwandernden Baumeister bedienen, konnten ihn von der Holzschnitzerei auf den Tonbrand übertragen, wenn sie Klosterkirchen oder Rathäuser in

der Mark, Ordensschlösser in Preußen zu schmücken hatten; und entstand auch nur ein Ornament, das man dem Backstein einpreßte, ein Walnußgesträuch oder eine Eichenlaubranke, so fiel doch, bei aller Frühe und Frische der einzelnen Motive, die Formung immer reif und edel aus; Anfänglichkeit und Hochentwicklung, die wir im Mittelalter so oft verbunden finden, verbanden sich auch hier, auf dieser jüngsten Erde, die erobert war; verbanden sich in den Fertigkeiten der Menschen, die man vorfand, mit den Aufgaben, die ihnen neu gestellt wurden.

Es ist lange Zeit nur ein lockerer und gleichgültiger Besitz unseres Wissens gewesen, daß es diese brandenburgische Baukunst gibt.
Wir dachten an Berlin, an Spandau, an Potsdam, wir dachten an die letzten zwei Jahrhunderte preußischer Geschichte, und vergaßen darüber die acht Jahrhunderte deutscher Kolonisation, vergaßen über den Städten der einen die Stätten der anderen.
Wir überschlugen unwillkürlich das katholische Mittelalter, und noch heute verbinden wir mit dem Lande zwischen Elbe und Oder, wenn wir uns nicht eine ausdrückliche Rechenschaft über seine alte Baugeschichte geben, die Vorstellung eines ewigen Neulandes, das ungeschmückt blieb, das schön durch seine Havelseen ist, aber in seinen Städten karg, ärmlich und häßlich.
Wir müssen uns zu dem Gedanken fast zwingen, daß in der Mark einmal gotisch, ja, daß hier bereits romanisch gebaut worden ist: und doch besitzt selbst Berlin seine Hallenkirchen, die zu Sankt Nicolaus und die zu Sankt Marien; besitzt sein Kloster, in dem einst Mönche von der Regel des heiligen Franz ihre brüderliche Arbeit verrichteten; besaß bis Ende des vorigen Jahrhunderts seine Gerichtslaube, in der einst die Schöffen nach deutschem Brauche den Bürgern öffentlich Recht sprachen — aber es ist sogar für Den, der sich lange mit diesen Dingen beschäftigt hat, eine immer neue Überraschung, wenn er die Tatsachen aus einer Erinnerung heraufholt, die gerne und immer wieder bei anderen und jüngeren preußischen Vorstellungen verweilt.

Es hat dies seine tieferen Gründe: hat sie nicht nur darin, daß Reformation, Humanismus und Einführung des römischen Rechtes allerdings einen Einschnitt mehr noch im Leben als in der Geschichte der Mark bedeuteten, vom dem an im Gesichte des Märkers der brandenburgische Ausdruck zurücktrat und wir mehr und mehr die preußischen Züge wahrnehmen — sondern vor allem darin, daß der geschichtliche Schwerpunkt des deutschen Ostens nach wie vor in der Zukunft liegt, worüber wir dann die Vergangenheit vergessen.
Aber es gibt keine Zukunft ohne Verwurzelung: und wenn wir heute das Preußische, das immer dem Deutschen diente, indem es sich selbst diente, wieder in das gemeinsame Deutschtum einbeziehen, dann müssen wir wissen, nicht nur, was Preußentum ist, sondern auch, wie es aus dem Brandenburgischen wuchs.

Die früheste märkische Baukunst, die entstand, hatte Paladinenstil.
Die Grafen, die Gaugrafen, die Markgrafen, die von den Kaisern in die Ostmark entsandt wurden, kamen aus der ottonischen Formenwelt, in der sich Erinnerungen an Rom und Byzanz mit nordischer Phantastik durchdrangen.
Diese ritterliche Kunst ließ in den Marken keine Pfalzen entstehen, in denen sich die Pracht einer kaiserlichen Hofhaltung ausladen konnte, sondern Burgen mit dicken Mauern, in denen ein Kriegsvolk lebte, das ständig auf der Wacht war; mit einer kleinen Kapelle, in der ein Kaplan ihm die Messe las; oder auch mit befestigten Kirchen, wie zu Havelberg, wo ein Bischof residierte.
Aber diese kriegerische Kunst hat die Zeit nicht überdauert, in der sie aus dem Lande der Mark wuchs; sie gehörte ganz den stürmischen Jahrhunderten an, in denen das Land immer wieder den Herrn wechselte, die Deutschen bald vorstießen, bald zurückwichen, doch niemals nachließen, und Brandenburg, die Hauptstadt, ein halbes Dutzend von Malen erobert werden mußte.
Der Sand überwehte den Granit dieser Kunst: kaum in der Altmark sind Spuren von ihr verblieben; die Grundmauern trotzten

wohl Brand und Verheerung; auch die Orte erhielten sich, an denen die ersten Niederlassungen gestanden hatten, und wurden zu Städten und Städtchen; aber andere Geschlechter bauten aus und bauten um, und sogar die Kuppelkirche bei Brandenburg wurde schon bald durch den Umbau zu einer Wallfahrtskirche ersetzt, deren Wahrzeichen nunmehr vier spitze Türme waren.
Nur der Brauch, mit Haustein zu bauen, erhielt sich noch eine Weile oder ging in den andern des Landes ein: über der drohenden Wucht von geschichteten Findlingen das Bauwerk zu türmen — zu der hohen Massigkeit, mit der noch heute die kriegerische Stirnwand des Havelberger Domes in das Märkische Land schaut.

Erst die Askanier brachten den Märkern die Ruhe, und erst sie schufen der Mark den Kolonialstil, der während des Mittelalters ihr Ausdruck blieb.
Albrecht der Bär schuf ihn, dieser Erste, der sich mit dem Recht seiner Macht einen Markgrafen von Brandenburg nennen konnte: er machte Siedler zu Bürgern; er holte die Holländer in das Land; er ließ sie Brachland in Ackerland verwandeln; er ließ sie Ziegeleien nach dem Brauche ihrer Heimat anlegen; und auf seine Zeit geht zurück, was architektonisch entscheidend war und ein sinnfälliges Rot in diese blasse Landschaft brachte, daß man den grauen Hausteinbau, Fachwerkbau, Lehmhüttenbau allmählich durch den Backsteinbau ersetzte oder ergänzte.
Unter Albrecht dem Bären wurde die Klosterkirche zu Jerichow gegründet: dieses Werk einer edlen Räumigkeit, einfach und prachtvoll zugleich, mit seinen abgemessenen Verhältnissen, seiner folgerichtigen und regelmäßigen Durchführung und einem ernsten reichen Schmuck, den schon hier als Kapitäl, Lisene und Rundbogenfries dem Formstein abzugewinnen gelang — in romanischer Zeit ein erster Klassizismus auf dem Boden der Mark.
Aber ihre reichste Möglichkeit erreichte diese mittelalterliche Baukunst, als sie aus der romanischen Prägung allmählich in die gotische Formung überging: da verließ man auch hier die klare knappe

klassische Planung und vertauschte sie mit einem erweiterten und zusammengesetzteren Grundrisse; da legte man einen Umgang mit dem Kranze von Kapellen um den Chor; gliederte und zierte man Pfeiler und Fenster, Fialen und Giebel; da bestickte man den Himmel der Kirchen mit Sterngewölben in der mannigfaltigsten Anordnung; sparte Nischen für Standbilder aus; lernte den Ziegel dunkelgrün oder hellrot glasieren; und löste das Ornament in die zierlichen Wunder einer orientalischen Phantastik auf, die auch in diesem Norden den Ursprung der Gotik verriet und aus der durch die Hand von Künstlern, welche hier nicht Teppiche knüpften, sondern Tonformen kneteten, in gebranntem Steine ein gekräuseltes Maßwerk hervorging.

Doch blieb der Backsteinbau auch jetzt noch, als man gotische Schlankheit in ihm erreichte, gotische Abwechselung mit ihm verband, gotische Einfälle in ihm spielen ließ, deutlich ein Kolonialstil.

Er blieb kenntlich durch die erdige Körnigkeit des Baustoffes, durch die feste Flächigkeit und starke Zusammenfassung, die man niemals aufgab, durch die Kühnheit überhaupt, die mitten in ein so kurzes und schweres Leben die ragenden Gebilde eines so starken Willens zu setzen wagte: sehr unterschieden von dem Kulturstil namentlich der rheinischen Gotik, die immer der Ausdruck eines geistlich durchdrungenen Städtelebens und geistig vorbereiteter Menschen war, Mystik, die ihr Gottschauen in Kathedralen kristallisierte und Gottwohlgefälligkeit noch in jede Hausteinrosette schnitt — während der märkische Backsteinbau das Werk von Wirklichkeitsmenschen wurde, das wohl auch seine Lyrik besaß, aber immer flächig und massiv blieb und noch in der Zartheit monumental war.

Es ist die Verbindung, die an keinem Orte besser gelang als in Brandenburg, der Stadt, die schon in ihrem Namen das Feuer trägt, durch das hier die Erde der Mark zu Steinen gehärtet wurde, und in deren Mauern dem schönen spröden glühenden Baustoff ein ganz besonderer Reiz zu geben gelang.

Er spielt hier in den lilagrauroten Tönen des Rathenower Torturms.
Er zieht sich in schräger Schichtung mit schilfgrünem Geriesel durch das rostbraune Gemäuer des Steintors.
Und er kriecht als schwarzes Gespinst über die berühmten Portale der Katharinenkirche, stanzt die Fläche zu Spitzenwerk, wechselt an den Strebepfeilern den roten Rauchziegel mit dem schwarzen Glasurklinker ab und nimmt in den Nischen heute angegraute Prophetenfigürchen auf, kleine gute würdige Männer, durch die sich die Architektur mit der Plastik menschlich und beinahe malerisch verbindet.

Die Reife dieser Kunst ist dann durch das ganze Land gegangen — bis hinüber nach Neubrandenburg, der mecklenburgischen Landstadt, die von der Mark aus gegründet wurde, als ein äußerstes deutsches und christliches Bollwerk wider das nördliche Wendentum, und die gerade so, wie sie mit dem Rechte von Altbrandenburg belehnt war, auch die Kunst von Altbrandenburg verkündete.
Städtebaulich gelang in dieser jungen brandenburgischen Gründung und blieb kenntlich bis in unsere Tage, was in den älteren märkischen Niederlassungen wohl auch gewollt, aber nicht immer durchgeführt und allmählich wieder überwachsen oder verwischt worden war: die klare und kluge Aufteilung des gegebenen Bauraumes nach einem vorgefaßten Stadtplane.
Die Straßen kreuzten sich rechtwinklig und durchzogen den Ort in der Längsrichtung und wieder in Querrichtung von einem Stadttore zum andern; Plätze, die man der Bebauung vorenthielt, nahmen Pfarrkirche und Rathaus auf; und die Stadtmauer mit ihren angeklebten Wieckhäusern umfaßte den Ort im Oval, darinnen er wie ein Kleinod lag.
Es ist, als ob dieser Kolonistencharakter schon den Residenzcharakter habe vorbereiten wollen, den Neubrandenburg heute hat: als eine freundliche und vornehme Landstadt, in der hinterher die Landesherren bereits vorfanden, was sie sonst wohl als Städtebauer

planmäßig anordnen und nachholen mußten; und in der sie, um in ihr wohnen zu können, nur noch dieses schlichte und köstliche langgestreckte Landhaus erbauen zu lassen brauchten, das sich so leutselig Palais nennt.
Künstlerisch aber begabte das Mittelalter die Stadt mit der derben und innigen Kunst ihrer Torbauten, des Treptower, des Friedländer und des Stargarder Tores: steinerner Harfen über Dach und Feld und Tolensesee, von deren Höhe herab, in den Storchfarben des Landes, mit weißen Hemden, schwarzen Händen und roten Beinen, man den ländlichen Puppenchor der himmlischen Jungfrauen singen ließ.

Alle Städte der Mark, von Prenzlau bis Jüterbog und wieder von Stendal bis Frankfurt, haben von dieser Backsteinkunst ihre Werke und Werte empfangen, Wehranlagen hier, Tortürme dort, Stadthäuser, Stadtkirchen, kraftvoll und reizvoll.
Ihre anmutigste Möglichkeit aber erfuhr sie zu Tangermünde, der einzigen märkischen Stadt, die je von der Fürsorge eines deutschen Kaisers beglückt wurde, als Karl der Vierte in den Formen und Farben des Backsteins seine Macht ausdrücken wollte, gleich den Ordensrittern der Marienburg, und als er an der Wasserseite des Städtchens, am Laufe der Elbe hier, wie dort an dem der Weichsel, an Stelle der alten askanischen Burg ein großes luxemburgisches Schloß anlegen ließ.
Tangermünde liegt noch auf sächsischem Boden, hoch, hügelan, an der linken Elbseite, die vor sich auf der rechten die märkische Ebene hat.
Stadt und Schloß liegen an der Übergangsstelle vom Westen nach Osten, an der Fährstelle, über die eine alte Handelsstraße von Deutschland nach Brandenburg und ins Preußische führte.
Mutterland und Kolonialland gehen hier ineinander über, aber die Tochter hat alle Lieblichkeiten der Mutter, und Tangermünde selbst ist die deutscheste unter den märkischen Städten.
Es mußte einen kaiserlichen Kaufmann und unternehmenden Herr-

scher schon locken, jenen Verkehrsweg durch eine Schiffahrtsstraße zu kreuzen, die gleichzeitig Norden und Süden, Prag und Hamburg verband, an dieser Kreuzungsstelle einen großen Handelsplatz und wichtigen Umschlageort zu schaffen und ihn mit den Geschenken seines künstlerischen Prachtsinnes zu schmücken.

Die Stelle, an der Tangermünde liegt, ist immer bedeutsam gewesen und bedeutsam geblieben: gegenüber im Lande liegt Jerichow, der erste Brückenkopf, den die Heidenbekehrung vorschob und festhielt; aus der Ferne nordwestwärts heben sich die Türme von Stendal, wo Winckelmann geboren wurde, der Märker und Klassizist; und nordostwärts hebt sich der Turm der Dorfkirche von Schönhausen, woher Bismarck stammte.

Aber der Plan des deutschen Kaisers und böhmischen Königs war ein Vorgriff der Zeit: Verkehr und Geschichte nahmen hinterher andere Wege, die Tangermünde nicht mehr berührten — und die Stadt wurde das vergessene Städtchen, dessen Vergangenheit ein großer Versuch von kurzer Bedeutung gewesen ist, das aber dadurch, daß er scheiterte, sich seinen mittelalterlichen Zauber gerettet hat.

Wenn man Tangermünde von der rechten Elbseite her naht, von Schönhausen her, dann lassen die Windungen der Landstraße zunächst ein immerfort wechselndes Stadtbild sehen: seine Türme scheinen den Standort zu verändern, bald rücken sie zusammen, bald entfernen sie sich — es ist seltsam, märchenhaft, wie eine Täuschung der Luft, und man weiß nicht, ob es nun eine sehr große Stadt ist, auf die man zugeht, oder ein ganz kleines Städtchen?

Das bleibt so eine Stunde des Weges, während der zuerst das weiße leuchtende Burghaus zur Rechten deutlich erkennbar wird, hernach auch der schwarze Giebel des Rathauses zur Linken sich abzeichnet, während der spitze Turm der Stephanskirche zwischen ihnen wie ein Pfeil aufschießt: aber wenn man näher kommt, schließlich gerade auf Tangermünde zubiegt und, nachdem man den Deich überschritten hat, der einst Bismarck anvertraut war, zur Fähre hinabsteigt, die noch immer statt der niemals gebauten

Brücke die Stadt mit dem gegenüberliegenden Ufer verbindet — dann erkennt man, daß diese Stadt allerdings beides ist, eine weite Anlage und ein verträumter Winkel.

Von der Burg ging einst Macht aus: noch der Burggraf von Nürnberg hat in ihr Hof gehalten, der erste Markgraf aus dem neuen Hause der Hohenzollern — aber dann wurde Berlin und das Schloß an der Spree gegründet.

In der Stadt dagegen hat einmal Reichtum gelebt: um ihn zu schützen, haben die Bürger ihn mit dieser starken und vielbewehrten Befestigung umzogen; und um ihn der Welt zu zeigen, haben sie, die der Ruf und Ruhm von Lübeck nicht ruhen lassen mochte, ihr Rathaus geschaffen, dieses schönste und reichste von allen märkischen Rathäusern, das ganz in ein schwarzes Spitzenwerk aufgelockert ist und die Verwendungsmöglichkeiten des Formsteins in seiner Vollendung zeigt.

Noch in den Portalen der Stephanskirche kehrt diese Kunst wieder, wo das Maßwerk mit eckiger Umrahmung wie ein persischer Gebetsteppich in die Wand eingelassen wurde und nun als Filigran wirkt, was Stein ist.

Der märkische Backsteinbau war eine städtische Kunst und selbst als kirchliche Kunst hat er nur im Schutze der Städte überdauert.

Das kaiserliche Schloß des hohen Schützers von Tangermünde zerfiel: und mit ihm zergingen die hohen Erwartungen dieser kaufmännischen Stadt mit dem kriegerischen Einschlage.

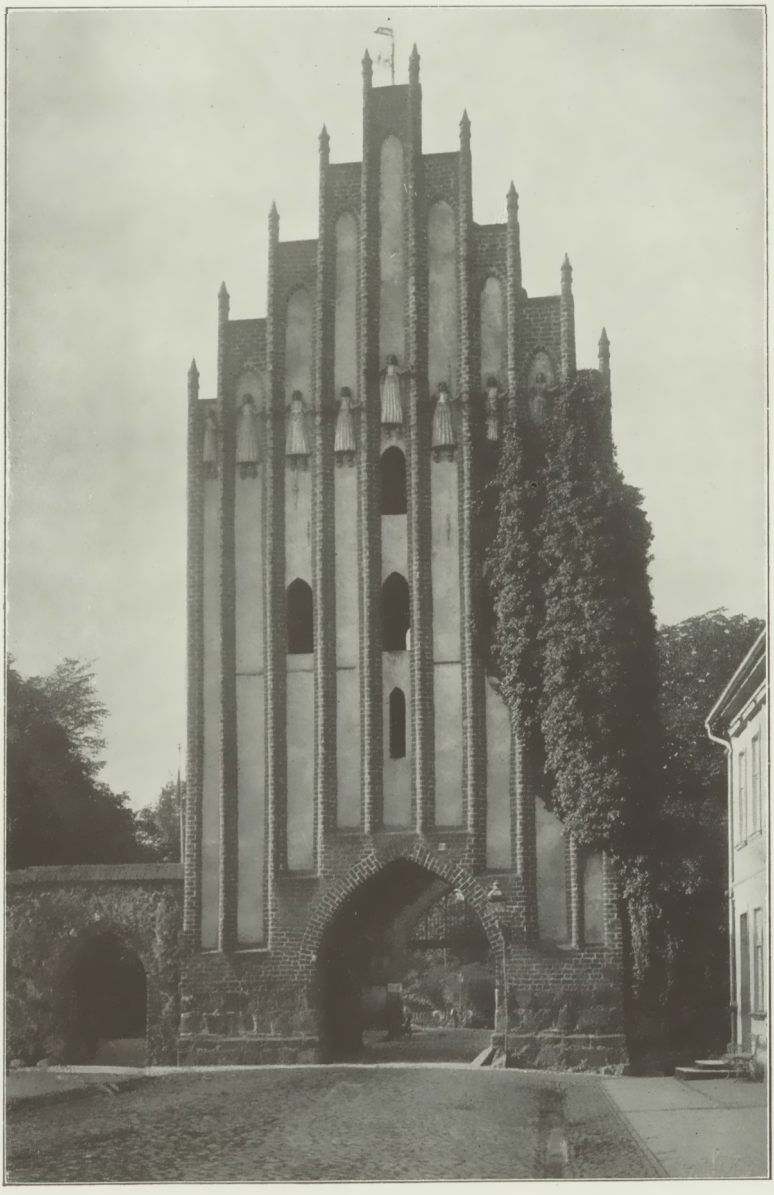
Aus Karls des Vierten böhmischem Erblande brachen in der Folge die Hussitenzüge hervor: und brachen auch in die Mark ein.

Wie die märkischen Burgen verschwanden, so verschwanden auch die märkischen Abteien.

Von Kloster Lehnin ging noch die Weissagung aus, die an den Tod des letzten Markgrafen aus dem Hause der Hohenzollern eine mönchische Hoffnung auf Wiederkehr des Mittelalters knüpfte.

Und über die Trümmer von Chorin, des letzten und reichsten und am besten erhaltenen Klosters, legte sich in der Folge die feine Asche eines geistlichen Märchens.

Die märkische Baukunst gehört in den weiten Zusammenhang des niederdeutschen Backsteinbaus, der von Brügge über Lübeck bis Thorn, bis Riga, bis Reval reichte.
Er fand seine ritterliche Vollendung in den strengen und edlen Bauten des preußischen Ordenslandes, in der Großartigkeit des Hochschlosses an der Nogat, in der Schönheit der Remter am Sitze des Hochmeisters.
Aber seine bürgerliche Vollendung fand er in der Mark, wo ernste und bedächtige Menschen seine sparsamen Mittel zu mächtigen Wirkungen zu steigern verstanden und schon durch den Gebrauch von bunten Ziegeln, den sie vor anderen Gegenden voraushaben, und durch den kühnen und doch gediegenen Geschmack, mit dem sie diese Fertigkeit verwandten, ihrem Lande eine Eigentümlichkeit gaben, die es kenntlich und ihnen als Heimat lieb machen mußte.
Der märkische Backsteinbau war eine deutsche Kunst; sein Rot war so deutsch, wie es brandenburgisch war: war das Rot und Blut des kolonialen Lebens, das in den unternehmenden Stätten und Städten des Ostens, diesen Vorposten und Neugründungen des Deutschtums, heftiger floß, und mit dem die Mark Brandenburg wie das Ordensland Preußen, ein jedes auf seine Weise, ihren Anteil an dem Hanseleben, dem Hansegeiste, der Hansekunst des Zeitalters nahmen.
Das Land war deutsch, das diese Stätten und Städte umgab, unmittelbar vor den Mauern Weinland sogar, und draußen hinter den Feldern ein Waldland, in dem damals der Laubbestand noch den Nadelbestand überwog.
Ebenso waren die Menschen deutsch, in deren Munde das Plattdeutsche ihrer niederdeutschen und niedersächsischen Herkunft noch unverklungen weiterlebte, auch wenn es in der Klangbildung manche Lauteigentümlichkeiten des Wendischen angenommen hatte.
Nicht minder war die Geschichte deutsch; zum Reiche gehörte man, zum Reiche stand man; seine Geschicke erlebte man als die eigenen mit; und wenn es auch nicht mehr große kaiserliche Taten waren, von denen man vernahm, dann fühlte und verstand man doch hier



Neubrandenburg: Stargarder Tor

zuerst die große neue geistige Tat des Luthertums als eine deutsche Angelegenheit.

Noch immer lag Romantik über dem Lande, von der Gotik her, vom Mittelalter her: das Land selbst war romantisch, ein Land der Giebel und der Bauern — woran auch die Renaissance mit ihren gravitätischen Formen nichts zu ändern vermochte.

Romantik fegte noch mit den Reitergeschwadern des Dreißigjährigen Krieges, der Norddeutschland und Süddeutschland durch die gemeinsamen Prüfungen nach wie vor geschichtlich verband, über die Flächen zwischen Elbe und Oder: und es änderte nichts, wenn der Held dieser Romantik noch kein brandenburgischer Herrscher war, wie man sich vorstellen könnte, sondern ein schwedischer König, der freilich eine schon ganz norddeutsche, eine eigentlich preußische Sendung übernahm.

Und Romantik stand wieder mit dem Fliegenden Holländer an den Masten der brandenburgischen Schiffe, auf denen der Große Kurfürst in einer Zeit, als Spanien und Portugal und Holland und England über See die Welt aufteilten, während Deutschland leer ausgehen sollte, zuerst die Flagge seines kleinen Staates zu zeigen wagte, die in einer kühnen Vorwegnahme späterer Entwicklung uns schon damals ein seefahrendes Deutschland versprach.

IV

Königsberg

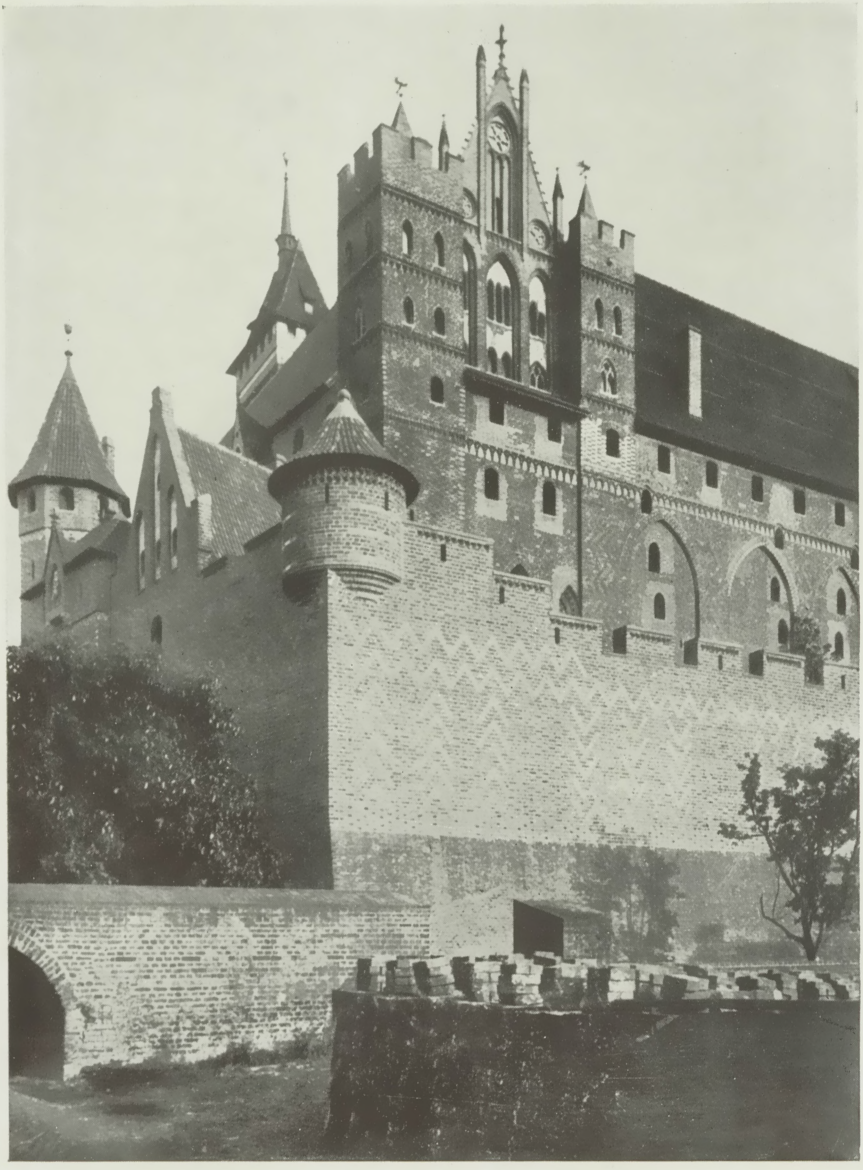
Der Große Kurfürst, der die preußische Politik einleitete, dieser einzige und innerlich mächtige Mann, der den Mut faßte, von seiner kleinen Kur aus ganz Deutschland in der Welt zu vertreten und sein Haus wider Habsburg zu setzen, war trotz einzelnen schon preußischen Zügen noch eine durchaus deutsche Erscheinung.

Sein Ehrgeiz war deutsch: sein großer Ehrgeiz für Deutschland, der seine gewaltige Gestalt gleichsam um die Reihe der preußischen Könige her, zu denen er dem Titel nach noch nicht gehörte, so über ihn selbst hinaushob, daß hernach das kaiserliche Deutschland, als es „Seefahrt ist not" auf die Wimpel seiner Schiffe schrieb, wieder bei ihm und seiner weit ausholenden Lebensarbeit einsetzen konnte.

Es war deutsch und phantastisch, daß der Große Kurfürst eine brandenburgische Kriegsmarine gründen wollte, die allerdings, und dies war schon preußisch und praktisch gedacht, einer brandenburgischen Handelspolitik dienen sollte: doch er scheiterte mit ihr, nicht weil es Phantasie schlichtweg war, die ihn trieb, sondern weil es noch nicht preußische Phantasie war, die es auch gibt, noch nicht friderizianische und moltkesche Phantasie, die immer auf Wirklichkeit beruht, nicht strategische Phantasie, die Gegenwärtiges zu Zukünftigem verknüpft: vielmehr deutsche Phantasie, die vor der Zeit Werdendes will, abenteuerliche Phantasie, die sich von Unmöglichem locken ließ, romantische Phantasie, unter der unsere Geschichte im Mittelalter gestanden hatte, an der sie schließlich zusammenbrach und heute abermals zusammengebrochen ist.

Der Mensch in ihm war deutsch, und von seiner Deutschheit trug er seinen Namen als brandenburgischer Kurfürst: der Große.

Er hatte das Kindliche des heldischen Menschen, der noch unverdorben war, nicht das Eitle eines heroisierenden Monarchen, ob-



Die Marienburg in Westpreußen; Nogatseite

Aufnahme von Dr. F. Stoedtner

wohl er sich im Geschmacke der Zeit einmal als ein Heros malen ließ. Aber sein Antlitz war menschlich: auf seiner Stirne liegt Freiheit, Selbstverständlichkeit, natürliche Großartigkeit — frei fliegt das Haar im Winde, und nicht unter der Perücke Ludwigs des Vierzehnten, eitel und gewöhnlich, auch nicht wie ein Habsburger, laß und frühalt, eher wie ein gesunder Oranier aus der kriegerisch-fröhlichen Verwandtschaft seiner lieben Frau Henriette: so schreitet er auf dem mächtigsten Bilde, das es von ihm gibt und auf dem er das Zepter wie einen Jagdspeer trägt.

Er war unser heimlicher Kaiser damals, kein ehrwürdiger Greis in heimlicher Grotte, auf dessen Erwachen wir warteten, sondern ein Mann der wirklichen Geschichte, der sich im Blachfelde schlug: wie eine unbewußte Verantwortung für sein wahres Reich will es wirken, für jenes alte, junge, ewige Deutschland, das sich in ihm wieder sammelte, wenn er stets, und wo er nur konnte, so schwer man es ihm in Wien machte, eine Politik zu treiben suchte, die kaiserlich war, nicht um Haus Habsburgs willen, doch um des Kaisergedankens willen, als eines höchsten Volksgedankens, zu dem er sich als Deutscher und Reichsfürst bekannte.

Nicht minder deutsch war freilich das Schicksal, daß er mit dieser Treue, die den Habsburgern ihr Stammland und dem Reiche das Elsaß retten wollte, nicht das geringste erreichte: am wenigsten für sich und für Brandenburg, so daß sein Heldenleben, wenn wir es auf die äußeren Gewinnste hin ansehen, beinahe leer ausging.

Dies hätte ihn tragisch gemacht, und nie wäre er dieser schöpferische Vorbereiter unserer ganzen späteren deutschen Geschichte geworden, wenn er nicht an einer einzigen Stelle immer sein Gegengewicht und ein eigenes Gleichgewicht gefunden hätte: in seiner Sorge für den kleinen Staat, von dem er ausging und für den er arbeitete: in seiner Innenpolitik, mit der er erreichte, was seiner Außenpolitik versagt blieb.

An dieser Stelle war er bereits Preuße, und durfte es sein: hier kündigte sich, wie im Brandenburgischen und Deutschen immer

schon ein Preußisches mit enthalten ist, das Preußentum seines Hauses an: hier gründete er, noch bevor es den preußischen Staatsbegriff gab, bereits eine preußische Überlieferung, eine bestimmte und unverkennbare Art, tätig und sachlich zu sein, jedes Ding von seinem Grunde auf zu tun, und es dadurch für alle Zeiten zu tun.

Es war ein preußischer Wert, den er damals schuf, als er durch die erste gewichtige Staatshandlung, die er vornahm, dem Söldnerunwesen ein Ende machte, die Truppen von nun an nicht mehr auf ihren Obristen, sondern unmittelbar auf ihren Kurfürsten in Eid nahm und so zu dem stehenden Heere, das er einrichtete, den obersten Kriegsherrn fügte, der auf ihn zurückgeht: als den Vertreter eines Volkes, das vom Waffendienste seine Staatsordnung und seine Menschenerziehung empfangen sollte.

Zwischen diesem Volke sehen wir ihn dann, unternehmend und rüstig: wie er Steuer und Verwaltung regelt; für Verkehr und Gewerbe sorgt; die einzelnen Landesteile durch eine Post verbindet; Holländer und Schweizer in die Landwirtschaft ruft; zwischen Oder und Elbe den nach ihm benannten Kanal zieht; aus Eisenwerken, Blechhämmern und Zuckersiedereien den Rauch einer ersten märkischen Industrie in das Land steigen läßt; in der Residenz eine Kunstkammer und einen ersten Büchersaal stiftet; und allenthalben Bauten in Auftrag gibt.

Nur war die Zeit zu barock, um auch in den Formen schon preußisch zu sein.

Es wirkte fast mittelalterlich, in einer Verbindung von Geheimnis und Forschung, die das Barock noch einmal heraufbeschwor, wenn der Große Kurfürst nun zwar keinen Goldmacher, wie so mancher andere Barockfürst, aber einen Glasschneider, den Kunckel, ins Land zog, ihm die Potsdamer Hütte mit ihren Tiegeln und Schmelzen und Bälgen einrichtete und hier mit ihm die Herstellung des Rubinglases beriet und betrieb, aus dem dann die schönen weinfarbenen brandenburgischen Gläser geblasen wurden — in einem letzten geistlich-ritterlichen Rot, das noch einmal aufglühte, bevor

wieder Schwarz und Weiß die ernsten Zeichen des Landes auch in seinen Gewerben wurden.

Die Figur, die der Große Kurfürst bildete, war barock, das Kleid, das er trug, war barock, und sogar die Sprache war es hin und wieder: in seiner Flugschrift an Deutschland, die so den Ton Fichtes ankündigte, wie sie das Bewußtsein Huttens erneute, konnte er in einem fast bombastischen und rein pathetischen, nach Michelangelo oder Schlüter geformten Bilde beklagen, daß Deutschlands Ströme Rhein, Elbe, Oder und Weser nichts anderes als „fremder Nationen Gefangene" geworden seien.

Aber zugleich war das Barocke das Deutsche an ihm: war die große Sinnlichkeit, mit der wir damals die Einflüsse, die aus dem Süden heraufstiegen, nordisch einbezogen: war das, was der Große Kurfürst mit allen großen Deutschen seines Zeitalters teilte, mit Kepler oder mit Rembrandt und Rubens, von denen ein Flammen auch in seinem Wesen durchbrach, oder mit Andreas Schlüter, der ihn hernach in der bronzenen Einheit bildete, die dieses Wesens große Schwere war.

Dieses Barocke war die mächtige Natürlichkeit, die ihn als Fürsten nicht steil im gesteiften Staatskleide auf geschwellten Herrscherthron stellte, sondern wirkend ins Leben gehen ließ, ganz Mann in Tätigkeit, Rat, der förderte, Hand, die half: war das, was ihn freimachte und, wo es darauf ankam, in allem was er tat oder sagte, so deutsch, einfach und selbstverständlich sein ließ.

Das Barocke war damals das Deutsche: es fügte sich ihm ein, künstlerisch und politisch — während das Preußische, das folgte, aus diesem Deutschen wohl hervorging, aber sich auch in Selbständigkeit von ihm abhob.

Noch prägte der Große Kurfürst in jener großen Flugschrift, die sprachlich ein so barockes Gleichnis enthielt, als er sie im Gedenken der Leiden, die nunmehr hinter der Nation lagen, hinausgehen ließ, seine großartige Mahnung also: „Gedenke, daß du ein Deutscher bist!" während erst sein Nachfolger, der erste Preu-

ßenkönig, und vielleicht erst der Soldatenkönig, entscheidend formuliert hätte: „Gedenke, daß du ein Preuße bist!"

Die Wandlung ist ein Problem.
Sie ist nicht durch das Politische allein zu erklären; nicht durch die Erwerbung von Ostpreußen; nicht durch die Verbindung der Mark mit dem Ordenslande; nicht durch die Verdrängung des brandenburgischen Namens und die Erhebung des preußischen Begriffes.
Die Wandlung, die vom Brandenburgischen ausging, nun aber nicht zum Deutschen zurückführte, dem es angehörte, vielmehr zu dem Preußischen vorstieß, das sich erst bildete, ist auch nicht nur durch die Menschen zu erklären, die diese Entwicklung trugen: es waren dieselben, die in der Mark und im Ordenslande schon seit Jahrhunderten das Deutschtum vertreten hatten und die nun während weiterer Jahrhunderte hier Preußentum vertreten sollten.
Vom Deutschen ging das Preußische aus, wie es in das Deutsche später wieder einmündete: von einem Übergewichte des Preußischen über das Deutsche, von einer örtlichen Schwerpunktverschiebung in der norddeutschen Tiefebene, würde nur dann zu reden sein, wenn ihr auch wirklich ein ungermanisches Völkerübergewicht entsprochen hätte und der preußische Staat schließlich ein wendischer oder slavischer Staat geworden wäre.
Statt dessen hatte hier die Vermischung längst ihr Werk getan, die während des Mittelalters zum Menschen dieser Länder den Deutschen machte, ob er nun Ritter oder Geistlicher oder Bürger oder Bauer war: und wenn auch darnach die Entmischung wieder eingesetzt hatte, die immer auf die Vermischung folgt und je nach der Vorherrschaft der einzelnen Bestandteile die Typen wieder auf die Grundtypen bringt, dann mochte das Wendische sich blutlich, in Übergangsmerkmalen, wie sie immer Rassen verbinden, an Körperbau und Gesichtsschnitt erhalten und sogar gefestigt haben — aber geistig, und dies zeigte sich nicht nur sprachlich, war es ge-



Gotisches Haus in Thorn; deutscher Bau; Ordensritterzeit
Aufnahme von Dr. F. Stoedtner

lungen, in Brandenburg wie in Preußen das Deutsche dauernd durchzusetzen.

Gerade das Slavische, auf das man das Preußische zurückzuführen pflegt, obwohl es sich von ihm unterscheidet wie eine leidende von einer tätigen Welt, ist geistig das Gegenteil des Deutschen und, worauf es hier ankommt, des Preußischen zugleich.

Aus dem Slavischen hätte niemals Preußentum werden, aus dem Slavisch-Weichen niemals das Preußisch-Durchsetzige hervorgehen können, weil es in ihm, dem immer nur das Fennisch-Eigensinnige verwandt ist, niemals vorhanden gewesen war.

Aber im Deutschen, in unseren vorgeschobenen Volkstümern, in diesem Lande zwischen Weichsel und Elbe, bildete sich das Preußische, indem es aus dem Slavischen und aus dem Wendischen die seelischen wie die leiblichen Kräfte zog, die ihm bei seinem Werke helfen konnten: die Dienstbarkeit aus dem einen, die Zähigkeit aus dem anderen — und behielt nur den gesunden Eigennutz, seinen eigenen preußischen Gedanken, der ein deutscher Gedanke war, politisch voranzustellen.

Das Preußische entstand als eine Sonderbildung, ja, als ein Sonderbewußtsein des Deutschen, das uns not tat, das wir von uns aus nicht so ohne weiteres hervorbringen konnten und das wir, damit es dereinst wieder mit uns zusammengehen konnte, zunächst einmal aus uns herausstellen mußten.

In dieser räumlichen und zeitlichen Absonderung von dem übrigen deutschen Leben lösten sich dann die unterscheidenden Züge eines besonderen Preußentums heraus, hoben es von dem gemeinsamen Deutschtum ab, machten sich selbständig, eigen und reif: das Trennende überwog fortan das Verbindende, die Entfernung die Nähe, die Entfremdung den Zusammenhang — und jene scharfe Kälte entstand, die von dem Deutschen noch heute am Preußischem empfunden und noch gestern nur schwer an ihm ertragen wurde.

In dieser Absonderung löste sich aber auch eine preußische Bestimmung von der deutschen Bestimmung, festigte sich in sich selbst, machte sich frei in Menschen einer bestimmten Lebensführung wie

Leistungsfähigkeit, die anders als andere Deutsche waren: es geschah, sobald bei aller Gemeinsamkeit, die das Preußische mit dem Deutschen verband, das Unterscheidende sich hervorkehrte, das besondere Preußische zu einer nur ihm eigentümlichen Kraft wurde und sich von dem allgemeinen Ganzen des Deutschen trennte.
Und dieser Augenblick kam, ein Augenblick der Selbsterkenntnis, die man vielleicht erst ahnte, fühlte, jedenfalls erlebte, als das Preußentum sichtbar wurde; kam geistig und sehr menschlich, symbolisch und sehr realistisch, als der rote Adler der Kur durch den schwarzen der preußischen Krone ersetzt wurde und im Zusammenhange mit der feierlichen Handlung, die den ersten Preußenkönig krönte, in der Vorstellung des Volkes die Ostseestadt erschien, in der die preußische Bestimmung zuerst ihr geschichtliches Siegel empfing: Königsberg.

Auch der Große Kurfürst hatte bereits Beziehungen zu Königsberg, der Stadt mit dem Krönungshügel, die schon in ihrem Namen die Königsbestimmung trug, noch bevor sich diese erfüllte.
Schon damals versinnbildete die Stadt ihre Stellung in der Geschichte von Preußen, des engeren ordensstaatlichen Preußen, das zuerst den preußischen Namen trug.
Es war im alten Hansebereiche eine deutsche Stadt, deren Türme und Speicher sie in die große Reihe der Giebelstädte von Lübeck bis Reval einreihte, krebsrot im Saftgrünen gelegen, lustig und leuchtend, mit Ziegeln und Schindeln, nürenbergisch fast, wie das Lied vom Ännchen, das hier entstand.
Aber gleichzeitig verband sich ihr die preußische Bedeutung, als in dem schweren und ernsten Schlosse, das statt der Marienburg zum Hochsitze des Deutschordens geworden war und nach mannigfachem Umbau und grauer Verputzung von der nordischen Gotik in die deutsche Renaissance ragte, die Umwandlung des Ordenslandes Preußen in das Herzogtum Preußen vollzogen wurde.
In Königsberg war schon neben dem weltlichen Wechsel auch der geistliche und geistige, die Annahme des Luthertums durch den Deutschorden geschehen.

Und in Königsberg hatte der Große Kurfürst die Souveränität erworben, die deutsche Unabhängigkeit von der polnischen Oberhoheit, in der, wie sich zeigen sollte, die Voraussetzung der preußischen Selbständigkeit lag, und aller preußischen Dinge.
Zunächst freilich mußte der Große Kurfürst den Widerstand von Stadt wie Land brechen, von harten Bürgerschädeln und wilden Junkerklingen, die sich echt kohlhaasisch und quitzowisch, auf ihrem Rechte bestehend, zu wüster Wehr setzten und an denen gerade so urpreußisch war, daß sie in ihrem harten und stolzen Trotz, wie es damals hieß, keine Brandenburger werden wollten.
Aber er brach auch diesen ständischen Widerstand, wie er vorher den polnisch-politischen gebrochen hatte: zwang die Stände und die Stadt; das größere Recht siegte über das kleinere; und Königsberg huldigte.
Es war die starke Vorbereitung zu der schließlich rein dekorativen und doch staatlich notwendigen Handlung, mit der sich dann der erste Preußenkönig in Königsberg die Krone aufsetzte.
Der Große Kurfürst war kraft des Ansehens, das er als Persönlichkeit und Feldherr von Warschau und Fehrbellin her im Reiche und vor der Welt genoß, sein eigener König gewesen, der einen größeren Titel gar nicht brauchte, um seinen großen Ruhm zu mehren.
Aber einmal mußte derjenige Schritt getan werden, der das innerlich längst erweiterte und gefestigte Staatswesen auch äußerlich ausdrückte, der die Verbindung von Preußen und Brandenburg zu einem preußischen Staate auch im staatsrechtlichen Begriffe für die allgemeine Vorstellung vollzog und der so wenig wie Rang, Name und Titel, die damit feststanden, aus dem politischen Bewußtsein der Kanzleien wie der Völker wieder zurückgenommen werden konnte: die Erhebung zur Königlichkeit!

Diesen Schritt tat derjenige Fürst, der menschlich ohne besondere Bedeutung war, der aber geschichtlich besaß, was er besitzen mußte, um in seiner Rolle und an seiner Stelle zu stehen: die glückliche Hand derer, die einheimsen: Friedrich I.

Der Große Kurfürst, der als Held immer leer ausging, hatte sich einen Rächer gewünscht, statt seiner bekam er einen Erben, mit allen Malen eines solchen.

Wenn der Große Kurfürst für Zukunft und Nachwelt geschaffen hatte, dann schuf der erste Preußenkönig für die Höfe um sich her.

Er schuf und arbeitete, wie er selbst war: geschickt und beweglich, oberflächlich-verschlagen, von sich eingenommen seiner ganzen Natur nach.

Er unternahm nichts in freier Schöpfung, wenigstens in den Formen nicht, vielmehr alles in nachahmender Handlung, die den Blick nicht von Louis XIV. wendete, und mit der Eitelkeit und dem Eigensinn einer gereizten Ichsucht, die durchaus wollte, daß das, was den Wettinern in Polen gelungen war, auch den Hohenzollern in Preußen gelingen solle.

Aber er schuf und arbeitete immerhin so, daß die Erhöhung, die er anstrebte und die geistig, männlich, soldatisch seit dem Großen Kurfürsten längst zu Recht bestand, nun auch, indem sie repräsentativ wirksam wurde, politisch wirksam werden konnte.

Auch eine Bestimmung und Vorbestimmung, wie die, welche das Preußentum im Deutschtum erfüllte, ist an Zeichen und Würden gebunden: in Stufungen der Anerkennung und Auszeichnung, und wäre es der Selbstauszeichnung, ist noch jeder geschichtliche Wert gewachsen und durch Symbole sichtbar geworden — wobei nur menschlich ist, daß es diese Sichtbarkeit erst gibt, wenn sie, für Menschen, auf einen Sockel gestellt wird.

Das Geistige kann ganz innerlich bestehen, aber das Menschliche will äußerlich wirken: ja, eigentümlich ist, wie eine Bestimmung sogar Äußerlichkeiten zu Innerlichkeiten umwandeln, wie sie Beiläufiges einbeziehen, wie sie sich seiner bedienen und dabei Unernstes in Ernstes verkehren kann.

Als Friedrich I. in Königsberg den Tag nicht erwarten konnte, an dem er nun wirklich König werden sollte, als er schon vor der Krönung mit seinen Insignien umherstolzierte und dies damit begründete, daß ihm die Krone nicht erst durch die Zeremonie ge-

geben werde, vielmehr vor Gott ihm schon immer gehört habe, da sprach er, ohne ganz zu ermessen, was er sagte, jenes geistige Gnadentum und jene besondere Auserwähltheit aus, die wir in der Folge, wie über jedem Herrschergeschlecht mit einer großen und glücklichen Bestimmung, auch über den Hohenzollern walten und wachen sahen.

Und als Friedrich I. nach der Krönung zur Erinnerung an den bedeutungsvollen Tag den Orden vom Schwarzen Adler stiftete und die Stiftung mit dem — wie man ihn auffaßt: anmaßenden oder bescheidenen, absoluten oder demokratischen — Wahlspruch des Suum cuique begleitete, da mochte er persönlich wohl meinen, daß, wenn einem Jedem das Seine gebühre, vor allem eben dem Könige die Krone zukomme: und sprach doch nur aus, was hernach, in einer Umdeutung von Ichbeziehung in Nächstensorge, die auf reinerer Auffassung gegründet war, das große Pflichtwort der preußischen Könige werden sollte — Jedem das Seine zu geben, um dadurch Gerechtigkeit in die Welt zu wirken.

Königsberg aber, die Stätte der großen preußischen Insignien, ist damals eine geweihte Stadt für das preußische Bewußtsein geworden: und die noch ganz französische Pfauenhaftigkeit, mit der die Krönung des ersten preußischen Königs in den alten Ordensmauern, am Hoflager selbst, bei der Feierlichkeit in der Schloßkirche und hernach an der Prunktafel im Moskowitersaal begangen wurde, vermag die tiefere, die mystische und doch realpolitische Bedeutung des Vorganges so wenig zu beeinflussen, wie die Ochsen verzehrende und Tonnen leerende, ganz holländische und noch echt niederdeutsche Unmäßigkeit, mit der das ostpreußische Volk auf seine menschliche Weise an den schier endlosen Festtagen teilnahm.

Die Festtage gingen vorüber, doch das preußische Bewußtsein blieb: die Stadt des Bewußtseins blieb, die an den politischen Erscheinungen der Folgezeit von nun an den Anteil der Gewohnheit nahm, nach der jede Krönung in Königsberg stattfand, und einmal den Anteil der Not, als Preußen zusammenbrach, als der preußische Staat an seine äußerste Grenze gedrängt wurde und

an dem Hofe zu Königsberg die Männer der Erhebung sich sammelten.

Das preußische Bewußtsein wurde hier politisches Dogma, wie hernach das menschliche Bewußtsein hier philosophisches Problem werden sollte — nicht ohne sich an den Inbegriffen des staatlichen Preußentums vorher geschult zu haben.

Königsberg wurde die Stadt der preußischen Philosophie: und gewiß steht die chaotische Fruchtbarkeit Hamanns wie die kristallinische Klarheit Kants in diesen Zusammenhängen eines menschlichen, volklichen und geistigen Bewußtseins, das im Preußentum seinen Ausdruck fand, das in Hamann in sein dämonisches Gegenteil umschlug, das in Kant seine höchste kritische Steigerung erfuhr — Preußen des Geistes, die durch die Stadt, in der sie lebten, menschlich verbunden waren.

Sonst ging die preußische Politik nach Potsdam, die preußische Philosophie nach Berlin über, wie die Kultur, die sich mit der preußischen Königlichkeit verband, nach beiden Städten folgte.

In Königsberg blieben nur Standbilder zurück: die Stele Kants — und, stehend, mit tändelndem Spielbeine, wie er in der Schloßkirche gestanden haben mochte, die Statue des ersten Preußenkönigs.

Der Große Kurfürst dagegen kam nach Berlin, von dem er ausgegangen war, um die Bahn freizumachen — reitend, wie er in die Schlacht von Fehrbellin geritten war.

V

Schlüter

Es war nicht nur ein Zufall und Glücksfall, daß der erste Preußenkönig den großen Schlüter beschäftigte, ja, daß er ihn sichtlich bevorzugte und lange in seinen Gnaden und Gunsten hielt.
Sonst ließen sich die Bemühungen Friedrich des Ersten um eine preußische Hofkultur oberflächlich und unsicher genug an: ihm schien nun wirklich in Ludwig dem Vierzehnten der Mustermonarch erstanden zu sein.
Eine preußische Akademie wurde von ihm nur gegründet, weil es die französische gab; eine Gobelinweberei wurde von ihm angelegt, weil die von Paris berühmt geworden war; und eine Hofgesellschaft umgab ihn, der Brandenburgs Gesandter aus Versailles vor allem die neuesten Modeberichte, letzten Kostümschöpfungen und Toilettengegenstände übersenden mußte.
Und doch gehörte Friedrich der Erste gleichzeitig zu jenen deutschen Fürsten, denen der fahle klassizistische Rahmen und die kühle palladiane Richtung, in der sich die Kultur des alternden Sonnenkönigs schließlich festlegte, nicht majestuos genug war und deren derberer Geschmack — nicht unähnlich wie der sinnliche Geschmack italienischer Kardinäle, dem das römische Barock entsprach — auch für den Norden nach rauschenderen Formen verlangte, wie Schlüter sie ihm schaffen konnte, der sich zwar außerhalb aller Mode bewegte, in seiner Deutschheit aber vor allem Mächtigkeit vertrat.
Das laszive und athletische Naturell Augusts des Starken, dieses Vorbild aller solcher Fürsten, dieser Kerl mit den Hünenknochen und dem Mohrenmaul, hatte die Verschwenderkraft, sich solche Formen überall zu schaffen, wo er nur wollte, in der Kunst wie im Leben — Friedrich der Erste dagegen, der kleine verwachsene, aber immer gepflegte und gestutzte Mann, mußte sich mit der Kunst, mit der Mode, mit der Repräsentanz begnügen.

Er besaß wohl, ganz anders noch als August der Starke, der das wettinische Vorurteil brach und katholisch wurde, alle Anlage zum Katholizismus: aber nie hätte er den Mut aufgebracht, der für einen protestantischen und brandenburgischen Fürsten immerhin dazu gehört haben würde, von der Neigung zur Wirklichkeit überzugehen — so wenig, wie er den Einflüsterungen der Jesuiten folgte, daß sein letztes Ziel sein müsse, zur preußischen Königskrone die deutsche Kaiserkrone zu erwerben.

Ebenso wagte er die Mätressenmode des Bourbonenhofes nur gerade soweit mitzumachen, daß er sich einmal im Lustgarten mit einer Dame am Arme gravitätisch und promenierend der Gesellschaft zeigte: weiter ging er nicht, so gerne er gewollt haben mag, und Friedrich der Große durfte ausdrücklich an ihm loben, daß er, „wofern dies lobenswert sei", bei allen seinen Schwächen und Schwachheiten wenigstens die eine Tugend gehabt habe, nie in seiner Ehe zu verstoßen.

Nur den Geschmack des Königs vermochte Sophie Charlotte nicht zu beeinflussen, die kluge Frau, seine hohe Gemahlin und Leibnizens höhere Freundin, der sich der König, man kann nicht sagen, geistig unterwarf, aber vor der er geistig zurücktrat.

Sie wäre von sich aus sehr wohl dazu fähig gewesen: denn sie verstand den Wandel der Zeiten, der aus Paris damals nach Versailles und hier zum Bau von Trianon und zur Anlage von Marly führte.

Wenn die Königin nach ihrem Charlottenburg übersiedelte, das von der Toten nachträglich den Namen empfing, dann lag darin eine Abkehr von Berlin, und in der Abkehr ein Zeichen, daß sie schon willens und bereit war, sich von Renaissance und Barock zurückzuziehen: daß ihr gewählter und bewußter Geschmack sich bereits einer Lebensführung wie Kunstrichtung annäherte, deren Ausdruck nun sehr bald das Rokoko und der Neuklassizismus werden sollte.

Aber der König selbst, der modebeflissene Monarch, der sonst jede Neuerung mitmachte, der so überaus gerne geschmackvoll sein



Andreas Schlüter:
Das Standbild Friedrich des Ersten in Königsberg
Aufnahme der Meßbildanstalt

wollte, doch vor allem so geschmacklos war, keinen eigenen Geschmack zu haben, der vielmehr hilflos und gutgläubig ohne künstlerisches Selbsturteil alles aufnahm, was vom Auslande kam, nur weil es vom Auslande kam — der König hatte just diese neueste Entwicklung vom Aufwande zur Feinheit, vom Lärm zur Stille, vom Naturalismus zum Stil, vom Barock zum Rokoko noch nicht miterlebt.

Die Wandlung in den Formen, die sich allmählich vollzog, paßte ihm nicht zu seinem Bilde vom Königsein: nun hatte er die Krone mühsam erworben, nun wollte er sie auch öffentlich zeigen — alles andere lehnte er als unfürstlich mit großem Selbstbewußtsein ab.

Er stand künstlerisch noch immer auf der Stufe, die Ludwig der Vierzehnte als Jüngling erlebt hatte: als Mansard über italienischem Grundriß den Dôme und das Hôtel des Invalides erbaute.

Und auf dieser Stufe gefiel ihm dann Schlüter, der vor allem eine große Natur war; eine größere Natur, als aus dem dünner und kälter werdenden Klassizismus hervorgehen konnte; eine Natur in Deutschland wie Bernini in Italien oder Rubens in Flandern; ein Mann hinreißender Kunstformen, in denen wir damals alles, was an Kraft und Einfall selbstmächtig in uns war, zu Bauten und Gebilden zusammenballten.

Es war eine einfache und gleichwohl freundliche Stadt, die Schlüter betrat, als er von Danzig über Warschau nach Berlin kam.

Die deutsche Renaissance, die in Norddeutschland an Fürstensitzen, Junkerburgen, Jagdschlössern ihre gedrungene Schwere oft mit einer eigentümlichen Zierlichkeit verband, hatte hier ein ritterlich-bürgerliches Stadtbild mit Giebeln und Erkern hinterlassen, von dem heute nur noch das Haus der Herzogin, die Schloßapotheke am Lustgarten und das Ribbecksche Haus in der Breiten Straße zeugen — und war dann mehr und mehr durch einen residenzlichen Klassizismus von steifem Ernste, aber nicht ohne eine linkische Anmut abgelöst worden.

Namentlich die gerade Natur des Großen Kurfürsten, seine holländische Verwandtschaft und sein protestantisches Bewußtsein, die keinen Schein und Aufwand vertrugen und allenthalben nach Sachlichkeit und Gediegenheit verlangten, hatten die Stadt und den Staat, für die beide der Herrscher den Ausschlag gab, sich ganz von selbst für die mehr palladiane Richtung entscheiden lassen, die als das klassizistische Gewissen des Barocks neben der jesuitischen Richtung desselben herlief.

Auch Frankreich — das immer Vorbild blieb, obwohl der Große Kurfürst genug Menschenkenner war, um sich von der vielbewunderten Erscheinung Ludwigs des Vierzehnten niemals die Vorstellung irgendeiner persönlichen und wirklich königlichen Größe vortäuschen zu lassen — hatte sich inzwischen für Bauformen entschieden, die nicht jesuitisch, vielmehr eher jansenistisch erschienen: etwas von der Vernünftigkeit des Descartes lag schon über der vorgefaßten übersichtlichen großräumigen, aber so klaren wie kalten Planung, in der das Paris Henri Quatres das wackelige und winkelige, zufällige mittelalterliche Stadtbild ablöste; und auch dann noch, als im aufsteigenden Zeitalter der Sonnenkönniglichkeit die anmaßenden und herausfordernden Säulenordnungen der Akademiker den öffentlichen Gebäuden vorgelegt wurden, bestimmte Vernunft die zugleich übertriebene und langweilige Welt, die entstand.

Der Vitruvianismus, der von Vignola bis Blondel die Hirne der Architekten ausfüllte, wird immer eine der großen Unbegreiflichkeiten bleiben, denen sich Völker und Zeitalter, selbst Zeitfolgen hingeben können und die sich schließlich nur dadurch erklären lassen, daß schwerste architektonische Probleme, hier diejenigen der italienischen Renaissance, die menschliche Denktätigkeit und künstlerische Erfindungsgabe bereits zu erschöpft hatten, um sie noch mit anderen als gerade den leichtesten, nur scheinbaren und ganz spielerischen Problemen zu beschäftigen, die dann freilich nicht minder ernst, ja, mit einer besonderen Wichtigtuerei aufgenommen wurden.

Es war im Architektonischen nicht anders als im Poetischen: die berühmte französische Ästhetik der Boileau, Ronsard, Batteux, alle diese Fragen, ob das Wahre schön ist? oder nur das Wahrscheinliche? ob die Natur oder eine schöne Natur nachgeahmt werden müsse? alle diese Behauptungen, daß das Erhabene natürlich sein solle, jedoch auch methodisch; daß Einfachheit die Natur und die Methode zugleich enthalte; daß Schönheit eines Ganzen sich aus schönen Teilen zusammensetzen lasse; und daß die Vernunft das rechte Organ sei, welches die Schönheit aus der Wirklichkeit wählt — sie waren als Untersuchungen genau so müßig und überflüssig, wie ihre Anwendung unfruchtbar und aussichtslos blieb.
Corneille hatte noch auf Wichtiges und Wuchtiges verwiesen: nach ihm war das Schöne das Notwendige — aber die Zeit des Cid war für Frankreich vorüber, die Zeit der Renommiermarschälle stieg auf, und eine Zeit der Renommierarchitektur entsprach ihr.
In dem guten Glauben, sich mit dem Inbegriffe alles Bauens zu beschäftigen, haben die französischen Architekten sich mit Nichtigkeiten beschäftigt: wenn man erkennen will, wie unschöpferisch der Vitruvianismus die Nation machte, dann braucht man sich nur zu erinnern, daß selbst ihr begabtester Mann, Philibert Delorme, der zugleich ihr freiester war, weil er auf Übertragung, nicht auf Nachahmung der regelhaft festgesetzten Grundformen drang, schon eine große Tat getan zu haben glaubte, als er seine Säulenschäfte mit plumpen Trommelringen umzog und diese kümmerliche Erfindung als eine besondere französische Ordnung auspries, ohne die, wie es schien, die französische Eitelkeit nicht auskam.
Diese Architektur, die gar nicht war, was sie so gerne sein wollte, aus Erhabenheit einfach und in Einfachheit erhaben, sondern leer, oder aber übertrieben: dieser Geschmack nach Regeln, der sich damals nach allen Reichen und Höfen, nach Holland, nach England, bis nach Schweden verbreitete, war nun auch nach Brandenburg gekommen: und war hier alsbald märkisch und berlinisch geworden.

Antike brach in das Mittelalter ein, das sich auch während der Renaissance noch erhalten hatte: das Stadtbild änderte sich; die „wohl regulierten" Gebäude entstanden, die Sandrarts „Teutsche Akademie" an der brandenburgischen und alsbald preußischen Hauptstadt zu rühmen wußte; statt des ländlichen Giebels wurde nunmehr die Traufe der Straße zugekehrt; neue Stadtviertel entstanden in planvoller Anlage; martialische Ornamente schmückten die anschaulicheren Häuser; klobige Säulen waren bestaunte Errungenschaften; ein mißverstandenes Rom offenbarte sich den vernünftigen Berlinern.

Aber wie die Völker alle Formen, die ihnen zuströmen, in eine eigene Weise einbeziehen, die ihrem besonderen Nationalgeiste, ja, einem bestimmten Ortsgeiste entspricht, dem ganzen Lande, und jeder einzelnen Stadt, so bezog auch Preußen damals das Barock ein.

Sogar die fremden Meister, die man berief, fügten sich dem Wesen des Volkes ein, für dessen Herrscher sie arbeiteten: sie deuteten die Motive um, die sie brachten, lösten sie auf und paßten sie an, und gaben sie so an die einheimischen Meister weiter, die sich an ihnen bildeten und die dann erst recht bodenständig wirkten.

In Süddeutschland, wohin die Kirchenfürsten sich ihre Italiener kommen ließen, wurden die barocken Motive alsbald in massive Formen umgeknetet, mit einer persönlichen Empfindung und volklichen Glut, die so echt und sinnlich und schollenkräftig war, wie eben Bayern, Schwaben und Franken sind.

Oben in Norddeutschland, in Dresden, konnte neben der noch abhängigen katholischen Hofkirche die freie und ganz lutherische Frauenkirche entstehen; in Prag, wo der böhmische Adel bauen ließ, entstand ein Barock von düsterer Feierlichkeit; und in Danzig, wo Dominikaner bauten, eines von fast spanischer Gespenstigkeit.

In Preußen dagegen entschied man sich für jenen Klassizismus, der schon immer neben dem Barock hergegangen war und in dem sich Michelangelo nicht über die Wildheit Borrominis, sondern über die Klarheit Palladios fortgesetzt hatte.



Andreas Schlüter: Das Sommerhaus des Herrn von Kamecke, jetzt Royal-York-Loge, in Berlin

Aufnahme der Meßbildanstalt

Aber auch den Palladianismus nahm man hier nicht genau und förmlich und akademisch, überhaupt nicht so, als ob er schon selbst Architektur gewesen wäre, sondern als eine Grundlage, über der erst Architektur werden wollte.
Das war noch nicht Bewußtsein, sondern kam aus einer Unbefangenheit, Einfalt und Kraft, die uns die Schwerfälligkeit, aber auch Tüchtigkeit erklären, mit denen die klassische Formgebung im Zeitalter des Palladianismus in Preußen begann: es war ein fester schlichter gediegener Palladianismus, den man aufnahm, der sich eng an die Nutzzwecke eines Gebäudes hielt und die allerschlichtesten Schmuckmöglichkeiten der Baukunst nicht überschritt — man blieb bescheiden in Preußen, und immer etwas hausbacken, auch wo man edelmännisch war, aber man übernahm sich auch nicht, verdarb sich nicht die allmähliche Durchbildung der Form, sondern hielt sich so den Blick für die idealische Linienführung frei, durch die hernach der preußische Stil jedem anderen ebenbürtig werden sollte.
Es war Zopf, der inzwischen in Preußen entstand: Zopf entstand im Grunde schon damals, als man die Grundformen des Klassizismus kennen und erst noch unbeholfen nachbilden lernte: Zopf, der auch als Kunst in Nüchternheit so groß war wie der Staat, dessen Bedürfnissen er entsprach, und der in seinem Gehalt an Gediegenheit, Handwerklichkeit und reinem Zweckbau die Grundlagen der Baukunst in sich barg, über denen sich dann in einer Zeit, die wieder wählen und erfinden und durchbilden lernte, die edlen Formen einer nicht so sehr antiken als preußischen Klassizität erheben konnten.

Man pflegt aus der Menge der überlieferten Namen von holländischen und deutschen Baumeistern, die am kurfürstlichen Hofe den neuen französischen Geschmack in bereits niederländischer Umdeutung nach eigener schlichter Anpassung übermittelten und einführten, als denjenigen Mann, der mit den geringen Mitteln und niederen Materialien, die ihm im brandenburgischen Staate nach

dem Dreißigjährigen Kriege nur zur Verfügung standen, gleichwohl der Hauptstadt einen nächsten, zwar ungelenken, aber aufrichtigen Bauausdruck zu geben verstand, den Johann Arnold Nering zu nennen.

Von den zahllosen Bauten, die dieser fleißige Mann in Berlin geschaffen hat, ist nicht einer in der Form seines ursprünglichen Zustandes erhalten geblieben oder unüberarbeitet auf uns gekommen: auf seine beliebten und verbreiteten Formen, unter denen Arkadenbogen, gequaderter Putz und getrommelte Säulen besonders auffallen, müssen wir wesentlich aus Abbildungen, Büchern und Stichen schließen — kaum daß wir sie am Berliner und Charlottenburger Schloß, am Erdgeschosse des Zeughauses und an einigen Adelshäusern der Friedrichsgracht noch erkennen.

Und doch hat dieser derbe Niederländer, den ein langes Leben in der kurfürstlichen Residenz zum rechtschaffenen Berliner machte, hier eine Arbeit geleistet, die für die Folge entscheidend war: er hat den Geschmack an klassischen Formen, der damals mit dem Anspruche akademischer Mustergültigkeit auftrat, befestigt und zusammengefaßt und auf Berlin angewandt, jenen „edeln und simpeln Geschmack", den hundert Jahre später noch Nicolai diesem „würklich großen Manne" nachrühmte — und er hat es mit einer Zurückhaltung getan, die nicht nur der wirtschaftlichen Lage des geschwächten Staates entsprach und seine Fürsten davor bewahrte, nun etwa Schein vorzutäuschen, sondern die auch durch eine so ehrliche baumeisterliche Gesinnung und so gediegene handwerkliche Grundlage, wie Nering sie mitteilte, anfänglich verhinderte, daß Hof, Staat und Bürgertum die Entwicklung aller klassizistischen Formgebung bei ihrem blendenden aber verhängnisvollen Ende aufnahmen und daß Berlin mit Steigerung, Überbietung, Überladung zu bauen begann.

Nering gab den Berlinern die Lehre, daß man mit Säulen nicht verschwenderisch umgehen darf; er zeigte ihnen, daß man schon mit Risaliten einen gliedernden Zweck erfüllen und einen gefälligen Eindruck erreichen kann; ja, er gewöhnte sie durch den täglichen

Augenschein daran, daß auch die ganz unbetonte Fläche ihren großen würdigen Reiz besitzt — und wenn man bedenkt, daß Nering vor den Toren der alten Umwallung die neue Friedrichstadt mit ihren regelmäßigen Straßenzügen gebaut hat, auf die alsbald ein wichtiger Stadtverkehr überging, und daß er, der dreihundert Häuser gebaut haben soll, der Schöpfer des hohen, mehrstöckigen, noch immer behaglichen Berliner Miethauses war, dann hat man wohl das Recht, mit seinem Namen die Vorstellung eines Baumeisters zu verbinden, dessen Tätigkeit ein Wendepunkt gewesen ist.

Jedenfalls war Nering damals eine Macht und besaß eine Vollmacht, besaß sie schon als „Oberdirektor aller kurfürstlichen Gebäude" und durch die Bedeutung, die ihm sein Herr beimaß: die ausdrückliche und so überaus wohltätige Verfügung ist uns erhalten, nach der Niemand in Berlin nach anderen Rissen als Neringschen zu bauen sich unterstehen solle, wofern er nicht Gefahr laufen wolle, sein Haus wieder abbrechen zu müssen — womit denn glücklich vermieden ward, daß ein willkürliches Stadtbild entstand.

Durch Nering wurde das Bauen zur Leidenschaft: Kanzler Dankelmann wie Feldmarschall Derfflinger ließen sich von ihm ihre Stadthäuser entwerfen; die Stadt bestellte bei ihm die Erweiterung ihres Rathauses; und die Krone gab ihm, nächst dem Auftrage, in Charlottenburg ein Schlößchen, in Potsdam eine Orangerie zu bauen, die mannigfachen Aufträge namentlich für Schloß und Schloßumgebung.

Es war noch immer ein bescheidenes und lückenhaftes Stadtbild, das in dem etwas dünnen Palladianismus des Neringschen Geschmackes um den Lust- und Nutzgarten entstand: dort, wo des Großen Kurfürsten holländische Gemahlin noch seltene Zwiebeln und erste Kartoffeln geerntet hatte, während seine zweite Gemahlin bereits den ersten Baum der Straße Unter den Linden pflanzte und unter ihrem Fürstinnennamen die Dorotheenstadt heranwuchs.

Aber mit seinen einfachen Arkadenfolgen an den stattlichen Kaufladenblöcken bei der Schloßfreiheit und auf dem Mühlendamm, mit seinen langen Dachzügen und gleichen Stockwerkshöhen, die er den Häusern an dem Molkenmarkt, Spittelmarkt, Hackeschen Markt und in der neuen Friedrichstadt gab, machte Nering die einzige Idee fruchtbar, die sich aus einem nordisch und großstädtisch angewandten Vitruvianismus ergibt, der zwar nicht Regeln, aber Regelmäßigkeit will, und führte anstelle der gelockerten gotischen Bauweise die geschlossene massive Bauweise ein, die noch nicht Stilschönheit zu bedeuten braucht, aber jedenfalls Stileinheit verbürgt und die an derselben Stelle, nachdem sie nirgendwo mehr als in Berlin verloren wurde, heute wieder gesucht wird.

In diesen steilen Stadtstil, der doch nicht ohne eine gewisse bürgerlich-freundliche, eine vorzopfig-trauliche Stimmung war, die auch noch an den öffentlichen Bauwerken haftete, brach dann Schlüter ein: die Persönlichkeit.
Auch Schlüter hat noch Alltags- und Gelegenheitsarbeit geleistet: er hat als Bildhauer sogar Dekoratives gearbeitet, für Charlottenburg namentlich, wo nach der Krönung des ersten Preußenkönigs in allen bis dahin kurfürstlichen Räumen und an allen nur möglichen Stellen die preußischen Adler anzubringen waren und als höfische Aufträge fällig wurden.
Und so persönlich bewährte sich der große Bildner auch in diesen ornamentalen Formen, daß ein Stück, an dem Schlüter gearbeitet hat, sofort kenntlich ist: ob es ein Fries, ein Gesims, eine Türkrönung oder eine Deckenumrahmung war — die Hand, die hier den Meißel oder Spachtel führte, verwandelte die Werkarbeit unversehens in heroische Dichtung, füllte sie mit den Zeichnungen einer Phantasie, die sich frei, erfindend und unnachahmlich zwischen mythologischen und naturalistischen Einfällen bewegte, und bildete sie fest, wie geprägt, in einer Unbedingtheit der plastischen Formgebung durch, die sie sehr von der steifen plumpen fahrigen, inhaltlich üblichen und auch handwerklich schlechten

Akademikerarbeit unterschied, mit der man bei Hofe ohne besseres Wissen und einen wirklich gesicherten Geschmack sonst wohl vorliebnahm.

Die schönsten Säle im Charlottenburger Schlosse gehen noch auf Schlüter zurück, der stolze Speisesaal und dieses märchenhafte Tressenzimmer mit seiner kühlen Vornehmheit, die erdbeerfarbenen Damast, altgraugoldene Bespannung und hie und da ein Pfauenblau auf eine frühe, noch renaissancehafte Rokokopalette brachte, während den Raum, den das Barock als Stil immer braucht, hier auf ebener Erde die Freiheit von Terrasse und Park ersetzte, die von außen hinzutrat, so daß sich in Einheit zusammenfügte, was unverbindbar zu sein scheint: Schlüter und Lenôtre.

Ebenso waren die kleineren architektonischen Werke, die wir von Schlüter besitzen oder besaßen, vor allem kostbare Raumbildungen, Einheiten von Schmuck und Gefüge, Kleinode in Stein, gefaßt in der Einform, in der so, und nicht anders, ein Genius sich ausdrückt.

In dem Palais, das er für den Grafen Wartenberg baute, setzte sich mitten im Barock noch jene Selbstherrlichkeit fort, die in der besten Renaissance die Architektur nicht auf vorgeschriebene Ordnungen, sondern auf freie Erfindung gestellt hatte, und ließ ihn den klaren Adel einer mit Pilastern gegliederten und mit Medaglien geschmückten Schauseite finden.

In seinem letzten Berliner Bau aber, dem Sommerhause, das er dem Herrn von Kamecke baute, nahm er in Schwingungen, die aus dem leichteren Gegenstande kamen, voll Anmut die nächste Geschmackskultur vorweg: das Rokoko, das schon immer im Barock lag.

So war Schlüter ein Künstler in allem was er tat und anfaßte: doch seine Persönlichkeit brach erst dort durch, in dem schaffenden Ausmaße seiner schöpferischen Seele, wo er zu Dimensionen ausholen durfte, wo er das Grenzenlose in Steingrenzen kneten konnte und monumental schuf.

Das Standbild, das er Friedrichs teuerem Ich schon bei Lebzeiten setzen mußte, und das schließlich zu Königsberg, in der Stadt der

symbolisch wie politisch wichtigsten Lebenstat des ersten Preußenkönigs, den vorbestimmten Platz seiner geschichtlichen Bedeutung erhielt, ist noch genau so dekorativ, wie der Dargestellte als Mensch war.

Aber dann ließ Schlüter vor der Berliner Bevölkerung den Großen Kurfürsten anreiten: das gewaltigste Standbild seit Gattamelata und Colleoni; das dritte in dieser großen Reihe zu Roß; größer als jedes Standbild, das Ludwig der Vierzehnte sich hatte setzen lassen; größer, weil hier der Mensch größer war und weil in einer geheimnisvollen Mitteilung, wie wenn der große Mann noch mit an dem Bilde gearbeitet hätte, das der große Künstler von ihm machte, seine Bedeutung als Herrscher, Feldherr und Deutscher in der Bedeutung des Künstlers wiederkehrte.

Dem Geschlechte dieses Fürsten aber, im Angesichte seines Standbildes, entwarf er den Plan eines majestätischen Forums, das Schloß, Spreeufer, lange Brücke und einen kapitolischen Kuppeldom zusammenfassen und in Berlin einen Berninigedanken, nein, einen Michelangelogedanken verwirklichen sollte.

Schlüter hat schließlich aus diesem Plane nur das Schloß bauen dürfen, den großen, den mächtigen, den durchgeführten Ausbau der Burg, mit der sich die Hohenzollern bis dahin begnügt hatten: dieses machtvollste aller nordischen Barockschlösser, das der größte aller römischen Paläste geworden ist und das in seiner Raummächtigkeit schon damals die Bestimmung und Möglichkeit einer dereinst kaiserlichen Vertreterschaft einzuschließen schien.

Während die Akademiker ihre armen Einfälle in aufdringliche Allegorien kleideten, die des Beifalls der Kleinen, eines eitlen Königs und einer geistig anspruchslosen Hofgesellschaft sicher waren, legte Schlüter in jedes Gebilde ein Gleichnis, das aus einer tieferen Erfassung der künstlerischen Aufgabe kam: und als sein antikischer Geist dieses Haus eines Herrschergeschlechtes zu bauen hatte, da schuf er einen cäsarischen Bau.

Ebenso genügte ihm nicht, als man ihn nun zur Mitarbeit an dem Zeughause berief, diesem Rüsthause eines Staates, der durch Kampf

mächtig geworden war, die zopfig-palladiane Anlage nur mit den starrenden Trophäenbündeln zu schmücken, die in Berlin seit Nerings Leipziger Tor für Monumentalbauten Brauch geworden waren und die auch hernach, als man von Schlüters Entwurf, der eine schwere Attika mit Statuen, Genien, Viktorien vorgesehen hatte, wieder abging, den Dachfirst des Zeughauses abschließen sollten: da gab er ihm vielmehr diesen leidenschaftlichen Schmuck von Fabelhelmen und Kriegerköpfen, in denen die Träume der Furia adormenta wie über einem nordischen Schlachtfelde zu mythischen Visionen versteinten und auf bärtigen und blutenden Gesichtern, Antlitzen von Römerkämpfern, Völkerwanderungsstürmern und Landsknechten, in schrecklicher Wahrheit zum entwesten Gleichnis wurden.

Schlüter selbst war ein Römer in Deutschland: sein deutsches Römertum war eine preußische Wahlverwandtschaft, die freilich zu einem preußischen Stil erst später führen sollte, als es gelang, das Römische wieder vom Barocken zurückzuführen und eine preußisch-antikische Kunst nicht aus dem dekorativen Ende, sondern aus dem monumentalen, tektonischen, statischen Anfange aller Kunst, die Kunst überhaupt aus Natur, und die Form aus Gesetzlichkeit zu entwickeln.

Davon wußte Schlüter nichts: der blieb ein Barocker, malte in Räumen, baute in die Luft, schuf Form aus Eingebungen: und war darin ganz Deutscher — nicht Preuße.

Aber auch in seinem Geblüte lebte die große Gesinnung der alten Baukunst durch Studium und aus Temperament: er hing ihr an, war Römer aus der Kraft seiner Deutschheit, und diese Deutschheit unterschied ihn von den Barocken unter seinen Zeitgenossen in gleicher Weise wie von den Vitruvianern, ließ ihn mit sicherer Witterung an den jesuitischen Formen vorbeigehen und überall die klassischen Formen wählen, sie aber phantasievoll und frei, nicht klassizistisch und abhängig verwerten.

Die Vitruvianer haben mit aller ihrer Wissenschaft und ihrem Glauben an Regeln, die sie gar nicht verstanden, weil sie dieselben nicht

fließend und zeitlich, sondern stehend und ewig nahmen, auch nicht ein einziges Bauwerk in Frankreich, Deutschland und der übrigen Welt zustande gebracht, das die Alten gerade von ihrem klassischen Standpunkte aus nicht als völlig unantikisch verleugnet und als mehr oder weniger schlecht abgelehnt hätten: von den Barocken aber, Poeppelmann in Dresden, Dientzenhofer in Bamberg, Schlaun in Münster, die sinnlich, liebenswürdig und auf ihre Weise großartig waren, wie die barocke Kultur, in der sie sich bewegten, hatte bei allem Raumaufwande nicht Einer den schweren Zug antiker Großheit, der Schlüter von ihnen so unterschied, wie der Große Kurfürst sich von den deutschen weltlichen und geistlichen Reichsfürsten unterschieden hatte und wie Berlin schon damals von den deutschen Residenzen unterschieden war.

Nur Georg Bähr in Dresden steht Andreas Schlüter durch Mächtigkeit nahe: aber die Kuppel seiner Dresdener Frauenkirche ist rein protestantisch, von lutherischer Wucht, während Schlüter immer heroisch war, von majestätischem Ausmaß.

Für eine Weile drängte diese Großheit Schlüters denn auch am Berliner Hofe das Gewimmel der Winzigen zurück, die ihm sein Lebenswerk in Preußen stören konnten und wollten: dann scheiterte er, gewiß nicht ohne eigene Schuld, als ihm der Münzturm einstürzte und sich an dem Baumeister strafte, daß er nicht aus dem Ingeniörfache kam, wie die meisten Architekten dieses Zeitalters, vielmehr Künstler war, der über der Phantasie die Tektonik vernachlässigt hatte — scheiterte allerdings auch daran, daß er der Diener eines Königs sein mußte, von dem nachher Friedrich der Große gesagt hat, er sei groß nur in den kleinen Dingen, aber klein in allen großen gewesen.

Schlüter starb in Rußland, in Diensten des großen Peter, und es ist ein eigentümlicher Gedanke, daß dieser deutsche Künstler zusammen mit dem russischen Selbstherrscher noch die Pläne für Petersburg ausgearbeitet hat: für diesen äußersten Ort, zu dem sich die deutsche Kolonisation des slavischen Ostens je vorschob und den sie damit, nicht politisch, aber bauend und bildend und geistig entwerfend erreichte.

Schlüters Ende in Rußland war hart: er starb das deutsche Schicksal eines aus seinem Vaterlande Getriebenen: und die letzte Nachricht und Vorstellung, die wir von ihm haben, ist die tragische aber auch wieder sehr deutsche von einem zürnenden, alternden und schnell verfallenden Mann, der mit unsicherer Hand in seiner Werkstatt an einem Gestäbe baut und bastelt, aus dem das Perpetuum mobile rollen soll.

In Berlin wurde die höfische Kultur, die der erste Preußenkönig um sich her schaffen wollte, nunmehr den Leuten zurückgegeben, von denen Schlüter gestürzt worden war.
Die Architekten, die man bis dahin in der Residenz beschäftigt und die man sich meist aus dem Auslande verschrieben hatte, von Nering bis de Bodt, waren Ingeniöre gewesen, also Fachleute, wie man dies damals verstand; dann hatte es ein einziges Mal diesen geborenen Künstler und großen Deutschen gegeben, der Genie war und nach seiner Phantasie schuf; aber der Versuch mit diesem eigenwilligen, immer etwas seltsamen, irgendwie befremdlichen, nicht ganz geheueren Manne war, wie man meinte, mißlungen — also bekamen wieder die Akademiker, Günstlinge, Hofleute die Aufträge der Krone in ihre Hände.
Der Herr von Eosander namentlich, der Schützling der Königin und Neidfeind Schlüters, war ein Mann von Geschick, der sich unentbehrlich zu machen wußte, den keine Dämonen durch ein gequältes Leben hetzten, dem aber dafür die Talente nur so in den gestickten Röckschößen steckten.
Er war einer von jenen vielgewandten, überaus beweglichen, immer etwas bedenklichen Männern, deren Mannheit sie heute nicht hindern würde, Toiletten zu entwerfen und Kissen zu sticken, und die damals Offiziere und Architekten, Diplomaten und Dekoratöre zugleich sein konnten.
Er war an seiner Stelle genau so, wenn er Festlichkeiten für die Hofgesellschaft arrangierte, wie wenn er die Majestäten bei dero Bauplänen beriet: es gehörte zu seinem Kavaliertum, daß er alle

Ansprüche zu befriedigen vermochte, die ein Hof, der sich in seinen Formen noch nicht sicher fühlte, an die Fertigkeiten eines Formkenners stellte, der ganz im Modegeschmacke lebte.

Eosander hatte schon die Königsberger Krönung geleitet, die Ausschmückung der Schloßkirche bestimmt und beim Einzuge in Berlin für die gehörige Zahl von prächtigen Ehrenpforten gesorgt: das hatte ihn beim Könige beliebt gemacht, und nichts lag näher, als daß er ihm huldvoll gestattete, so vergängliche Künste in unvergängliche zu überführen und sich auch als Architekt zu bewähren.

Eosander begann mit Monbijou: er legte den Lusthof nach italienischer Art und mit einem französischen Garten an, lockerte seine ländlichen Arkaden zwischen eingeschalteten Säulen in eine bambusstabhafte Leichtigkeit auf, ließ die Schauseite so anmalen, daß sie den Marmor des Mittelmeers mit dem Lack von China zu verbinden schien, und gab, über einer erdrückenden Balustrade mit Vasen und Genien, einem luftigen Dachaufsatze den koketten Schwung einer Pagode — es muß eine Klitterung gewesen sein, die um ihrer Bizarrerie willen als Kuriosum der Alamodezeit nicht nur im Bilde erhalten zu werden verdient hätte.

Dann erweiterte Eosander das Charlottenburger Schloß, was schon schwieriger war, gab der Anlage eine Breite, auf die das Schloß gar nicht berechnet war, die aber zu einem wahrhaft königlichen Eindrucke noch fehlte, und stülpte nur leider diesen unmäßigen Turmaufbau darauf, der Nerings gehaltene Front aus allen Verhältnissen warf.

Und schließlich legte Eosander dem Berliner Schlosse, als dessen Ausbau in seine Hände übergegangen war, einen feierlichen Triumphbogen als Portal vor, schmiegte ihn weich und reich in Schlüters gewaltige Fuge, ballte sie nicht groß, doch großartig zusammen und suchte ihre Wirkung nicht aus dem Monumentalen, doch aus dem Dekorativen noch zu steigern.

Ja, er traute sich zu, den Berlinern zu zeigen, daß Eosander konnte, was Schlüter nicht gekonnt hatte: der Nachfolger Schlüters gedachte den verunglückten Münzturm mit dem jetzt abgeschlossenen

Schloßbau in der Form zu verbinden, daß er ihn oben auf das Portal setzte — von wo aus er dann, wenn der Plan ausgeführt worden wäre, Schlüters mächtigen Block völlig entstellt haben würde.
Auf die siebenhundert Säle und Zimmer des Schlosses aber wurden unter Eosanders Leitung alsbald die Scharen von Kunstjüngern losgelassen, die an der Berliner Akademie von Schlüter, doch auch von Hulot gebildet waren und denen der Unterricht, wie sich zeigen sollte, meist mehr geschadet als genützt hatte.

Schon Schlüter hatte als Dekoratör kein Maß halten können: als der König ihm den Auftrag gab, auch in Berlin so eine Akademie einzurichten, wie sie der Ruhm von Paris war, da bestand die Aussicht, daß begabte Plastiker, Skulptöre, Stukatöre von ihm eine tüchtige Handwerklichkeit, eine gute Materialkenntnis, eine sichere Formenbehandlung empfingen — aber es bestand auch die Gefahr, daß sie in ihrer frühen, ihrer unpersönlichen, ihrer mehr geschenkten als erworbenen Meisterlichkeit verwilderten, sobald einmal der Meister fehlte.
Die Gefahr trat ein: Schlüter fand keine Nachfolge, niemand nahm die Schlüterschule unter Zucht, ja, die Schlüterschüler bekamen als Dekoratöre das Recht, sich auf die Art zu berufen, wie Schlüter selber dekoriert hatte, um ihre Geschmacklosigkeiten zu rechtfertigen.
Vor Schlüter war in dem noch kurfürstlichen Teile des Berliner Schlosses sehr einfach dekoriert worden, sehr gediegen und doch prächtig, im Stile einer steifen und schweren Renaissance, mit starken und bunten Farben und in dicken, wie gepreßt wirkenden Formen: die Decken namentlich, an denen man diese Schmuckweise noch heute am besten erkennt, zeigten in der Verteilung des Rahmens ein gutes klares übersichtliches Verhältnis; die Bildnerei, der die wesentlichen Aufgaben zufielen, nahm nicht mehr Platz ein, als zur Rahmung der Malerei nötig war; sie hielt eine regelmäßige Aufteilung der von ihr eingenommenen Fläche inne

und begnügte sich mit einigen wenigen durchgeführten, abwechslungsvoll wiederholten Motiven, mit Rankenwerk vor allem, mit Trophäen, Harnischen und Waffen, und hie und da ein paar Putten, deren schönste, einen entzückenden Puttenreigen, Schlüter selbst noch gearbeitet und eingefügt hat.

Aber dann warf Schlüter in den Paradekammern diese Ordnung völlig durcheinander: er zerstörte den architektonischen Raum und ebenso streng, wie er im Äußeren auf Gliederung, Ausmaße, Linienführung hielt, gab er das Innere der Laune preis — Gesetzmäßigkeit im Architektonischen und Willkür im Dekorativen, das schien ihm das richtige Verhältnis der beiden Bestandteile festlicher Kunst zu sein.

So teilte er denn nicht mehr auf, sondern ließ die Wand aufklaffen und in die Decke überquellen oder auch deren vollgestopften Inhalt in umgekehrter Richtung über die Wand fließen, sich ergießen, drängeln und züngeln: er ließ Wolken wie Portieren und Portieren wie Wolken behandeln: ließ die Architrave, ließ Füllungen, Spiegel, Reliefs, oder was es nun war, von diesen Wolken zerschnitten, versteckt, halb zugedeckt werden: und ließ die Portieren sich ballen und bauschen und kostbaren Brokatstoff zeigen, aber auch das hervorgekehrte Futter, das nicht vergessen wurde, beide in Gips.

Embleme, Symbole, Allegorien wechseln mit Naturalismen ab: Engel reiten auf Wolken, Bengelchen lassen ihre Beine herabbaumeln und allegorische Frauengestalten reichen quer durch die Luft irgend etwas zur Höhe hinan, oder es sind ringende Geniengruppen, die das Sims durchbrechen, während an der Decke flatternde Puttengruppen kleben — das Sims selbst aber behandelte er als einen breiten Bord, auf den sich alles mögliche stellen ließ, Folianten und Prunkkörbe, aufgeschlagene Bücher, herabrollende Pergamente, Zeugs aus einer Raritätenkammer, auch wieder in Gips.

Auf diese Weise ist namentlich der Rittersaal zu einem Panoptikum geworden: wie die Wand in die Decke, so geht die Bild-

hauerei in die Malerei über: das Sims wurde noch durch ein zweites in bauchigen Formen überhöht, und fast wirkt der breite Rahmen des Deckengemäldes als ein drittes: über diese Fläche aber wälzen sich die Künste und leihen sich ihre Mittel, gemalte Damen haben einen skulpierten Fuß, in Blumenvasen, die aus Stuck sind, stecken Sträuße, die der Pinsel schuf — und wenn auch Eosander vorbehalten war, im Charlottenburger Schloß auf seinen Bord nicht nur lachende Riesenfrüchte zu legen, sondern einen richtigen, einen erlegten, einen leibhaft lebensgroßen Hirsch mit echtem Kopf und Geweih, dann kriecht hier Epheu an der Decke hoch, von dem man nicht weiß, ob es nun modelliert oder mit Farbe aufgemalt oder vielleicht präparierte Natur ist.

Fast beruhigend wirkt in diesem würgenden Raume das mächtige Prunkbüfett, das Eosander entwarf und einbaute, weil es doch wenigstens einen Zweck hat, dem es dient, einen Zweck zur Schau stellt, dem es bei Gelegenheit dienen könnte, und man sieht gerne und lächelnd darüber hinweg, daß er sein reiches schweres verschwenderisches Silber auf einen scheinbar kostbaren Unterbau aus Saphir setzte, der sich bei näherer Prüfung als angestrichenes Holz herausstellt — ja, beruhigend wirkt in diesem bepacktesten aller Räume der versilberte Trompeterchor, den Friedrich der Große als Ersatz für einen eingeschmolzenen nach dem zweiten schlesischen Kriege erbauen ließ und der hier jäh an den Ernst einer Zeit erinnert, die dann kam — und beruhigend wirkt vor allem, als eine Feerie in Glas, die diesem Prunkraume wenigstens einen Mittelpunkt gibt, der große glockige flockige Kronleuchter, wohl der schönste unter den Wundergebilden aus Bergkristall, die sich in den Schlössern der Hohenzollern finden, weil er ganz Einform aus Handwerk ist, doch Form, die auf sich selbst beruht, das einzige reine Kunstwerk in einer angestauten Umgebung, die Schlüter gebilligt hat und die sein Genius rechtfertigen muß.

Die Frage, ob man so dekorieren darf, wie Schlüter dekorierte, ist nicht nur eine Frage des Geschmackes: wäre sie es, dann wäre sie leicht zu beantworten, denn es ist kein Zweifel, daß seine Deko-

ration den Auftraggebern überaus gefiel und daß sie wiederum die einzigen waren, die sich damals in Preußen um Dinge des Geschmackes mühten — womit denn diese Dekoration als ein Zeitausdruck gerechtfertigt wäre.

Die Frage wird dadurch noch erschwert, daß gegen die Formen dieser Dekoration, wenigstens solange es sich um Gebilde handelt, die aus Schlüters eigener Hand und Werkstatt kamen, kein technischer Einwand möglich ist: je wilder seine Phantasie war, desto schwerer wurden die Aufgaben, die er der Plastik stellte, und sie alle wurden von ihm mit einer Formgebung gelöst, die meisterlich, die untadelhaft, die vollkommen war.

Die Frage überhaupt ist nicht nur eine Frage der Dekoration, sondern der Gattungen, die zur Verwendung kommen: es ist eine Frage der einzelnen Künste, die sich hier erhebt — eine Frage der Kunst selbst.

Es gehörte ein ungeheures Können dazu, um die Dinge zu machen, wie Schlüter sie machte: und doch wäre die Kunstauffassung, die diesen Dingen zugrunde lag, vorher von der Renaissance und nachher vom Klassizismus als ganz unmöglich empfunden worden.

Wir werden vielmehr von diesen unförmigen Formen daran erinnert, daß es Grenzen der Künste gibt, die Gesetze sind und nicht ungestraft überschritten werden: Gesetze des Raumes, der Fläche, der einheitlichen Wirkung, die in den Formen, den Gattungen, der Kunst selbst liegen — und zu denen deshalb die Menschen immer wieder zurückkehren.

In seinen letzten Berliner Arbeiten, in seinen Gruppen der Weltteile für den Festsaal im Sommerhause des Herrn von Kamecke, schuf Schlüter wunderbare Menschenleiber, die einem aufgeknüpften Leinentuche entsteigen, das mit seiner Last unfehlbar herabstürzen müßte, wenn es nicht eben eine Vortäuschung wäre — und wir fühlen das Unmögliche.

In Cosanders Gobelingalerie haben Schlüters Schüler hernach Frauengestalten angebracht, die vom Gesimse herunterfallen und

in die Leere taumeln, oder Rosse, die mit halbem Leibe aus der Wand kommen und in die Luft sprengen — und wieder fühlen wir das Unmögliche.
Schon Schlüter überschritt jene Grenzen der Künste: und seine Schüler machten diese Überschreitung nur deutlicher, wenn sie die Formen nicht mehr mit seiner Sorgfalt durchmodellierten, vielmehr gedunsen und glatt wurden.
Sogar Eosander kehrte zu diesen Grenzen zurück: gewiß nicht mit künstlerischem Bewußtsein, doch mit einer beginnenden Zurückhaltung, die sie im allgemeinen Zeitgeschmacke schon deshalb als Gegenbewegung geltend zu machen wußte, weil Schlüter und der Schlüterstil nicht überbietbar waren: aber unzweifelhaft schuf Eosander in seiner Gobelingalerie, wenn man von den Einzelheiten der Plastik absieht, wieder einen einigermaßen geordneten, einen übersichtlichen Raum.
Und doch hat Eosander, der alles konnte, zuletzt noch das Tollste an Barockheit geleistet, was ausdenkbar war, als er in seiner Charlottenburger Schloßkapelle diese schwebende Riesenkrone mit den baumelnden Engeln schuf, die das Gegenteil von Würde, von Heiligkeit, von Königlichkeit ist, vielmehr das Zeitalter eines Herrschers so abschloß, als ob es wirklich nur das eines Emporkömmlings gewesen wäre.

Das preußische Königtum begann seine künstlerische Geschichte mit Gründerjahren, genau so, wie es hernach das kaiserliche Deutschland tat: begann sie mit Ratlosigkeit an allen entscheidenden Stellen, die hilflos jedem Kunstmacher ausgeliefert waren, dessen bildende Art den königlichen Neigungen so ungefähr entsprach oder entgegenkam — begann sie mit Laune, Unernst, Laienhaftigkeit, die eine höfische Welt entstehen ließen, in deren Mitte der König selbst stand, der ohne Kennerschaft, ja, ohne Sachlichkeit in allen Dingen war, die ihm die Probleme des Geschmackes, den er zu haben suchte, zu den Problemen der Kunst hätten vertiefen können, vor der er ahnungslos blieb.

Es war ein Verhängnis, das Friedrich I. damit ins Preußische schuf: eine preußische Gefahr, die er heraufbeschwor, eine preußische Überlieferung, die schon Er hinterließ — denn nicht zum letzten Male sollte künstlerische Oberflächlichkeit bei allem persönlichen Eifer sich den sonst so gediegenen Bestrebungen der Hohenzollern mitteilen.

VI

Zopf

Auch das wolkige Wesen des aufgelösten Barock vermochte die klare Bestimmung einer preußischen Stilschöpfung nicht zu verhüllen.

Es waren nur wenige Jahre, die man mit diesen Verschwendungen hinbrachte: dann setzte die Gegenbewegung ein und ließ zu dem Palladianismus zurückfinden, von dem man ausgegangen war.

Aber auch der Palladianismus war nur ein Anhaltepunkt, eine Anknüpfung an Formen, die in der Welt waren, und wenn man prüft, was es mit ihm in der preußischen Baukunst eigentlich auf sich hat, dann findet man, daß er vor allem ein Ausdruck für Sachlichkeit war, für Gediegenheit, Schlichtheit und Maß.

Das Preußische bestimmte: und es formte den Palladianismus genau so um, wie es die einzelnen Zeitstile umformend einbezog, die in die Geschichte der preußischen Formgebung hineinragen, das Barock, das Rokoko, das Empire und noch den bürgerlich-romantischen Biedermann.

Vor diesem Preußischen verloren die einzelnen Zeitstile ihre übergeordnete Bedeutung: sie mußten bald stramm stehen, sie durften bald ausschwärmen — wie es die preußische Geschichte mit sich brachte.

Aber wenn man zurückschaut, dann erkennt man, daß es in der Summe eher ein einziger ruhmreicher Zopfstil gewesen ist, den die Hohenzollern in Preußen geschaffen haben: daß Zopf alle Wandlungen des Zeitgeschmackes verbunden und vom Staate aus das städtebauliche Beispiel genau so wie das militärpolitische gegeben hat — als Würde in Einfachheit.

Wir pflegen die einzelnen Stufungen dieser künstlerischen Entwicklung nicht nach den Namen der Herrscher zu bezeichnen, wie

dies im Wandel der Stile Frankreichs möglich war: wir können dies in Preußen schon deshalb nicht, weil in seinem langsamen, mühevollen und immer wieder gefährdeten Aufstieg, künstlerisch genau so wie politisch, die Verdienste der einzelnen Herrscher sehr oft ineinander übergingen und erst der Nachfolger den besonderen Stil seines Vorgängers vollendete.

Trotzdem hat sich die Entwicklung auch hier in den Persönlichkeiten der Fürsten vollzogen, wenn auch so, daß die politisch unfruchtbaren Herrscher sehr oft die künstlerisch fruchtbaren gewesen sind, daß mancher die Werte eher wider seinen Willen und sein Wissen schuf, und, in der Summe, der Aufstieg der Hohenzollern auch künstlerisch eine große dynastische Arbeitsteilung war.

Zunächst besserte damals das Geschlecht sich selbst auf und brachte, wie eine jede Entwicklung, wenn sie glücklich verlaufen soll, sich nicht einförmig vollziehen, vielmehr in Typ und Gegentyp ergänzen wird, Friedrich Wilhelm I. hervor: den Soldatenkönig, den Beamtenkönig, den Nurpreußen, den Urpreußen.

Von ihm rühmte hernach Friedrich der Große und kehrte jenen Tadel, den er Friedrich dem Großspurigen angehängt hatte, in Lob um, daß nie ein Mensch mit einem besseren Verständnis für Einzelheiten geboren worden sei, als dessen so anders gearteter Sohn, sein eigener Vater Friedrich Wilhelm, und fügte hinzu, daß dieser Monarch, wenn er bis zu den kleinsten Dingen hinabstieg, dies nur tat, weil er überzeugt war, daß ihre Gesamtheit die großen Dinge ausmache.

Eben dies, die Verbindung des Kleinen mit dem Großen, des Einzelnen mit dem Ganzen um der Sache willen, um die es sich handelte, war preußisch.

Und dieses Preußentum der Sachlichkeit, diese Sachlichkeit des Preußentums, wurde nun das Rückgrat, das dem Deutschtum in den Verschwendungen seiner überschwenglichen, aber unfesten Geschichte immer gefehlt hatte: hart und gerade, und wäre es mit der Steifheit eines Ladestockes, stieß Friedrich Wilhelm I. es uns in den Lebenskörper.



Entwurf für ein Gartenhaus im Berliner Rokoko
Mitte des achtzehnten Jahrhunderts

Hernach hat das Kleine oft wieder ins Große und Großartige gelockert werden können, wie es in allen bedeutenden Augenblicken unserer neueren Geschichte geschah, die immer zugleich preußisch und deutsch waren — nicht anders wie zu allen unbedeutenden Zeiten das Kleine regelmäßig noch unter sich selbst herabsank und zu dem Kleinlichen wurde, das man so oft als Preußentum verkannt hat und das dann allerdings seine Entartung gewesen ist.
Damals, als Friedrich Wilhelm I. das Preußentum zu einem ersten Male sichtbar zusammenfaßte, stand es genau im Gleichgewichte seines Wesens und wurde zu dem Halt und der Tragekraft und der Sammelfläche, die uns als Deutschen ganz allgemein und nach den so ganz unpreußischen Verschwendungen des ersten preußischen Königs sogar als Preußen überaus not taten.

Friedrich Wilhelm erschien nicht unvorbereitet in der Geschichte seines Staates und Hauses: Tüchtigkeit hatte das Geschlecht in der Mark hochgebracht, und unter den Kurfürsten stand ihm Johann Cicero namentlich nahe, der erste soziale und philosophische Hohenzoller, der den kleinen Leuten und darbenden Bauern seines unruhigen Zeitalters half und den staatsmännischen Blick besaß, im Adel, wie er zu sagen pflegte, das Haupt, in der Stadt das Herz, im Lande die Füße zu sehen.
Friedrich Wilhelm konnte in seinem Testamente den Nachfolger auffordern, doch nur die Historie der Hohenzollern zu lesen und aus ihr zu erkennen, daß es Tugenden gewesen seien, und welche Tugenden, nämlich seine eigenen Lieblingstugenden, um derowegen Gott das Haus beständig gesegnet habe.
Der Widerspruch gegen die Entpreußung am Hof und im Staat seines Vaters setzte schon in der Kronprinzenzeit ein: es ist nicht unwichtig, daß Friedrich Wilhelm es war, der damals den Treibereien und Verderbnissen einer gefährlichsten Günstlingssippe durch Aufdeckung und mit Schonungslosigkeit ihr Ende bereitete.
Und als dann der umschmeichelte, der selbstgefällige, der gutmütig-eitle Vater starb, da ließ der Sohn ihn wohl so auf das Parade-

bett legen, wie die verblichene Majestät es sich gewünscht hatte: im Scharlachkleide mit den Demantknöpfen, samt Krone, Zepter und Reichsapfel.

Aber als der Begründer des preußischen Staatsbegriffes dann zu Grabe getragen war, da begann, schon am folgenden Tage, jäh abbrechend und anknüpfend zugleich, der Begründer der preußischen Denkungsart das andere gediegenere sachlichere Leben, das Ihm entsprach und auf das es für Uns ankam.

Friedrich Wilhelm selbst entwickelte sich in dem Menschenalter, das seine Herrscherzeit währte, aus dem schönen heißen prallen Knaben, den sein Jugendbildnis zeigt, zu dem bieder-poltrigen, würdig-gemütlichen, kugelig-beweglichen, doppelkinnigen und kindlichen Manne mit dem hellen und doch so durchdringenden Auge, das uns besonders an ihm geschildert wird: zu dem Hausvater als Landesvater, mit dem Ausdruck der Gemächlichkeit, aber auch Festigkeit, wie wir ihn aus der Preußengeschichte kennen: zu diesem Genie der Bravheit, das er war, bequem und doch immer irgendein Nützliches unternehmend, genügsam dabei, und doch auf seine Weise genießend.

Dies war es, was ihn so hervorhob: daß er, nachdem sein Vater den wichtigsten preußischen Titel erworben hatte, zur ersten preußischen Gestalt wurde: als Mann, der preußisch durch sich selbst wirkte, wenn er auch in den Eigenheiten, die ihm anhingen, die späteren preußischen Eigentümlichkeiten zur originalhaften Volkstümlichkeit übertrieb.

Wir dürfen ihn freilich nicht nur nach diesen Eigenheiten beurteilen, obwohl sie zu seiner fruchtbaren und dabei ganz eindeutigen Natur genau so gehören, wie die vierzehn lebendigen Kinder, die er zeugte, oder das derbe und verdorbene und doch so kostbare Deutsch, das er sprach.

Es rundete ihn nur zur äußeren Gestalt, daß er von den feinen Porzellanen seines wählerischen Vaters nunmehr Schweinefleisch mit Sauerkohl als Leibgericht aß und daß er sich beim Steinkruge mit Köpenicker Bier und bei der Tonpfeife mit Amsterdamer

Kanaster im Wusterhausener Tabakskollegium am wohlsten fühlte — ja, sogar seine Potsdamer Soldatenleidenschaft, die ihn aus den langen Gardekerls ein riesiges Spielzeug machen ließ, hätte mehr Liebhaberei als Gesinnung sein können.

Wir müssen ihn vielmehr nach den Trieben und Tugenden beurteilen, die hinter diesen Eigenheiten wirkten und die ihn, nicht unähnlich wie er die perückte Kultur, in die er eintrat, beim natürlichen Schopfe faßte und zum ersten Male zum steifen Zopfe zusammenflocht, den Menschen auch geistig, sittlich, männlich eine Anschauung vorleben und beibringen ließen, die neu in der Welt, die zum ersten Male preußisch war.

Seine Eigenheiten hingen ihm sogar eher noch als Deutschheiten an: wie der Große Kurfürst heldisch ein Deutscher gewesen war, so blieb der Soldatenkönig allzumenschlich ein Deutscher dieser bürgerlichen Zeit, in der er lebte.

Preußisch war erst die Art, wie er sich ständig selbst überwand, wie er an sich arbeitete und den Gegensatz eines überaus tätigen Charakters zu einem ursprünglich mehr beschaulichen Naturell in die Welt stellte.

Mit dem Soldatenkönig legte sich das Preußentum im Deutschen weltgeschichtlich selbst fest, und persönlich legte sich sogar mit ihm das Gesicht der Dynastie fest.

Der Familienkopf lag schon in den starken Zügen des Großen Kurfürsten, aus denen alle späteren Hohenzollern gebildet zu sein scheinen: er hatte die vorspringende Nase und freilich auch ein ebenso mächtiges Kinn, das bei den Nachkommen zurücktrat — hatte den Hohenzollernausdruck, der sich dann bei dem Thronfolger eigentümlich verfeinte, aber auch verkümmernd mißbildete und hernach je nach dem mit Caesarischem Geiste oder patriarchischer Güte oder imperatorischem Selbstgefühle verbinden konnte.

Bei dem Soldatenkönig verband sich dieser Hohenzollernausdruck mit jovialer Gediegenheit, aber auch mit disziplinierender Strenge: er war der erste preußische König, der ein preußischer Mensch war, das Preußentum bekam durch ihn Körper und es bekam Antlitz —

so stand er vor der Bevölkerung seines Landes und erzog sie mit seinem Beispiele zu den Preußen, die von seiner Herrschaft an das Preußische nicht nur als Staatsbewußtsein, sondern, was wichtiger war, als Volksempfinden besaßen.

In des Großen Kurfürsten väterlicher Vermahnung an den Kurprinzen hatte sich noch der Rat gefunden: „karessieret die Preußen, aber habet stets ein wachsames Auge auf sie", und auch der Soldatenkönig selbst, dieser „Vater Litauens", wie er wegen seiner Sorge für Ostpreußen genannt wurde, glaubte noch in seinem Testamente den „lieben Suksessor" ausdrücklich darauf aufmerksam machen zu müssen, daß wenigstens der ferne ostpreußische Adel dem königlichen Hause noch durchaus nicht gänzlich gewonnen sei — gleichwohl verschmolz jetzt das seltsam und ungünstig gegliederte Staatengebilde, das in Berlin und Königsberg seine doppelten Pole besaß, immer mehr zu einer Einheit, die sich allmählich nicht mehr als staatliches Zufallsgebilde, sondern als vorherbestimmtes Geschichtsgefüge auffassen lernte.

Auf Friedrich Wilhelm geht diese Einheit, die er außenpolitisch um den wichtigen Besitz von Vorpommern mit Stettin vermehrte, vor allem innenpolitisch zurück, weil er zuerst den Staat durchgreifend und folgerichtig organisierte, die verstockten Partikularistereien der Provinzen, der Feudalität, der Stände endlich brach und im Kampfe eben gegen „die Junkers in Ostpreußen" seine Souveränität von Bronze stabilierte: endgültig.

Aber auch gegen den Thronfolger stabilierte er diese Souveränität, als er Grund zu der Befürchtung zu haben glaubte, daß ein neuer Leichtsinn seine mühevolle Staatsschöpfung fragwürdig machen werde, als er Auffässigkeit in seiner nächsten Umgebung und bei dem eigenen Sohne witterte, Rebellion, wer konnte es wissen, wie sie am Hofe der Zaren damals der Brauch war: da fuhr in dem gereizten und herausgeforderten Manne ein Selbsterhaltungstrieb auf, der dem Lebenswerke galt, fuhr das Tier in ihm auf und verlangte Subordination in Preußen — und er griff zur schwersten Strafe, richtete das Schreckmittel eines entsetzlichen Beispiels auf,

und scheute nicht vor der Tragödie in den Kasematten einer preußischen Festung zurück, zu deren Zuschauer er den Kronprinzen machte, der in seine empfindsame Freundschaftsseele den Jugendeindruck des Augenblicks aufnehmen mußte, als der Kopf des geliebten Katte in den Sand von Küstrin rollte.

Der Soldatenkönig stabilierte die Pflicht als das Gebot aller Gebote in Preußen, wider das es keinen Einspruch gab: mit ihr verpflichtete er sich als preußischer König die preußischen Menschen, die wurden, wie Er war — und mit diesen verpflichteten Menschen gelang ihm, die späteren Machtmittel des preußischen Staates, die preußische Armee und das preußische Beamtentum, so durchzubilden, daß sie, von Ihm an, zur dauernden Grundlage der künftigen Entwicklung wurden.
Des Adels vor allem bediente er sich als eines ausgesuchten Erzieh- und Bindemittels des Heeres, nach seinem Worte, das um des Staates willen nicht gotteslästerlich, sondern eher gottesfürchtig gemeint war: daß der preußische Adlige fortan keinen anderen Herrn kennen solle, als Gott den Herrn und den König von Preußen — und das von diesem preußischen Adel hernach ebenso gottgetreu wie königsgetreu wahrgemacht worden ist.
Erbdienst des Adels und Dienstpflicht des Volkes verbanden sich, stellten den Heeresdienst auf völlig neue moralische wie militärische Voraussetzungen und ersetzten den rohen Begriff der Werbung endgültig durch den geschmiedeten der Pflicht, in dem damals zum ersten Male das Gesetz und die Freiheit, die beiden großen Probleme des preußischen Denkens, sich in der militärischen Lösung ausglichen.
Die letzten Wildspuren des Landsknechtsgeistes, der noch brandenburgisch, der noch deutsch gewesen war, schwanden aus dem Heere, und an die Stelle trat das soldatische Bewußtsein, das ein kategorisches Bewußtsein, das preußisch war.
Das Aussehen der Truppe änderte sich unter dem Soldatenkönige völlig: es verschwand die Schwedentracht, die noch den Zeiten des

Großen Kurfürsten ihre kriegerische Romantik gegeben hatte, der aufgeklappte Reiterhut und der blaugelbe flatternde Reitermantel, samt Lederkoller und Stulpenstiefel: es verschwand aber auch das elegante Kostüm und der kokette Dreispitz, in denen sich Offiziere wie Mannschaften des ersten Preußenkönigs gefallen hatten: und an die Stelle trat, eng zugeknöpft und knapp aufgestulpt, Gamasche und Grenadiermütze, trat Zopf, Preußenblau und Einform auch hier, trat der „Rock des Königs", den der Herrscher selbst mit Vorliebe trug.

Und etwas von dieser Uniformität teilte er dann auch dem Beamtentum mit: die Bürokratie als Stil geht auf Friedrich Wilhelm zurück.

Unter dem Großen Kurfürsten war es möglich gewesen — und wir erkennen in diesem freieren Zug gleichfalls noch einen deutschen Zug —, daß ein tüchtiger unternehmender fahrender Kaptein, der Gysels, den Herrscher in seinen kolonialen Plänen ausschließlich und maßgebend beraten hatte, sehr zum Ärger der Kiele in den Kanzleien.

Jetzt änderte der Soldatenkönig das Wesen der Kanzleien selbst; stellte in Preußen einen neuen Typ des Beamten an der Stelle des Hofrates auf, der rings im Reiche nach den Beispielen von Wien und Regensburg arg vertrottelt und verschlafen war; machte vielmehr seine Beamten zu seinen tätigen Mitarbeitern, ließ sie Pioniere in seinem Staate sein und gab ihnen die Möglichkeit, nicht nur umständlich zu verbuchen, sondern unmittelbar aufzubauen.

Er hat damit nicht für alle Zeiten durchgegriffen: so wenig wie der preußischen Armee ihr Jena erspart blieb, vermochte sich die preußische Beamtenschaft in ihrem Urwesen zu behaupten, und als Nur-Bürokratie und Nur-Diplomatie ist sie zusammen mit der Nur-Akademie zu Zeiten ganz unschöpferisch gewesen.

Aber damals war der Beamtenstaat, den Friedrich Wilhelm über dem Militärstaat aufführte, eine lebendige Kraft, durch die er nicht nur eine einheitliche Verwaltung, eine Vereinfachung und Zusammenlegung der Ämter und Behörden erreichte, durch die er viel-

mehr in Verbindung mit dem Schulzwange, den er einführte, sein preußisches Volk zu einem preußischen Bewußtsein auf dem Grunde von Wehrhaftigkeit und Ordnung und unter den Anfängen von Bildung erzog.

Friedrich Wilhelm erzog sich beide, Armee wie Beamtenschaft, höchst persönlich: wenn es nicht anders gehen wollte, durch die Spießruten, die er die Schlimmen unter seinen Soldaten laufen ließ, und durch die Stockprügel, die er wohl eigenhändig an einen Faulen unter seinen Beamten austeilte: doch vor allem durch Einsicht Redlichkeit Wohlwollen und durch alle die trefflichen Eigenschaften, deren Vorhandensein ihn zur Lebensweisheit führte und die auch aus ihm schon — wie Friedrich der Große von ihm rühmte, dem der Titel sonst zukommt — einen gekrönten Philosophen machten.

Nicht anders erzog er sich selbst; durch Beherrschung, die er an sich übte; durch Rechenschaft, die er sich gab: „Ich habe stehts gearbeitet mir zu bessern und ein gottsehliges Leben und Wandell zu führen, so viell als ich als menschlich möglich gewehsen, und werde mit Gottes Hülfe beharren bis an mein sehliges Ende."

Sehr mißgestimmt und fast empört reiste er von dem feinen schwelgerischen sächsischen Fasching, Hofleben, Welttreiben, zu dem ihn August der Starke nach Dresden geladen hatte, wieder in seine harte Mark, sein nüchternes Berlin, seinen sparsamen Haushalt zurück: „Ich bin wieder gekommen, wie hingegangen; Gott hat mir bewahret; die Verführungen fehleten nit."

Vergnügungen, wie er sie liebte, mußten schon hausbackener, freilich auch hanebüchener sein: seine Reisen, die er gerne und häufig, ja unermüdlich im eigenen Lande unternahm, sollten ihn überall nach dem Rechten sehen lassen, und die Luft, in der er hier dauernd nur zu leben vermochte, war die der Arbeit: „Arbeiten müßt Ihr, so wie ich beständigst getan, denn ein Regente, der mit Honneur in die Welt regieren will, muß seine Affaires alles selber tun; also sein die Regenten zur Arbeit erkoren, und nicht zum flasken, faulen Weiberleben!"

Er wollte ein deutscher Fürst sein, nicht mehr und nicht weniger: so wie er das Deutsche und das Fürstliche verstand — und in einer Zeit, in der beides entartet war, unversehens das Preußische schuf, aus dem Deutsches wie Fürstliches wiedergeboren werden konnte.

Sein deutsches Bewußtsein war stark und in dieser Zeit der undeutschen Höfe einzig: er sprach es nicht mit der Leidenschaft des Großen Kurfürsten aus, aber es lag in allen seinen Handlungen und Verfügungen: „Ich bin Deutscher," merkte er in einem Erlaß über die diplomatische Geschäftssprache an, „ergo will ich meine Sprache sprechen wie der Zar."

Und auch sein fürstliches Bewußtsein war groß, war gediegen und unübertrieben, aber um so überzeugter und überzeugender: an sein Gottesgnadentum glaubte er fest, dabei ganz unmystisch, wie ein Kind an die Bibel; in seinen Herrscherberuf legte er seinen ganzen Eifer, erfüllte ihn als Pflicht vor dem Höchsten, aber auch in Stolz vor den Menschen; gründlich verachtete er die Herrscher, die sich ihr Amt leicht machten; und eben dies, fühlte er, war das Wesen und der Wert des Staates, den er ausbaute, daß man sich darin die Arbeit schwer sein ließ.

Hie gut Brandenburg allewege! hieß es noch immer, und mit dem verstärkten Anspruche, von den Völkern und Reichen und Herrschern in den Leistungen anerkannt zu werden, durch die sich die jungen Hohenzollern vor den alternden Herrscherhäusern auszeichneten: aus solcher Gesinnung flog dann wohl dem Beamten, der sich den Antrag herausnahm, seinen Sohn im Auslande Kriegsdienst nehmen lassen zu dürfen, das Wort an den Kopf: „Der König von Preußen ist so gut wie der König von Frankreich!"

Es lag Religiosität in dieser preußischen Auffassung vom deutschen Fürsten: eigentümliche polternde grobschlächtige Religiosität, die nicht viele Umstände mit dem Menschen machte, ihn vielmehr kurzerhand an einen Platz stellte, an dem er, der so gerne auswich, Hand anlegen mußte an Werke, die allein, und wären es die be-

scheidensten, sein Leben menschenwürdig und gotteswürdig machen konnten: im Tätigsein.
Dazu konnte auch die Kirche helfen, wenn man sie, wie dieser praktische König sehr bald herausfand, nicht als Zweck, sondern als Mittel nahm: wenn die Leute nur hineingingen und sich eine halbe Stunde an Liedern und Sprüchen erbauten, dann, meinte er, würden sie gewiß um so geschickter und williger für ihr Tagewerk werden — jedoch der Sinn, die Wohlgefälligkeit, die der Mensch vor Gott erwerben kann, lag für ihn außerhalb, lag nicht in der Kirche, sondern im Leben und im Staate.
Hernach ist diese preußische Religiosität, die auf Menschenkenntnis, auf Mißtrauen gegen den sich selbst überlassenen Menschen, aber auch auf Vertrauen zu dem klug geleiteten Menschen beruhte und aus dem Protestantismus nicht eine puritanische, sondern eine kategorische Lebensverantwortung machte, ganz in das Innere und Weltanschauliche verlegt worden.
Damals legte man diese Verantwortung nicht so sehr in das Bewußtsein als in die Hand des Menschen, wie es in dem echten, urechten, ewig preußischen Gebete des Alten Dessauers geschah, das Friedrich Wilhelms einziger, trefflicher, unübertrefflicher General vor versammeltem Regiment sprach, als er es zum Beten antreten ließ, um es dann zum Schlagen zu führen: „Lieber Gott, steh mir heute gnädig bey, oder wenn Du mir diesmal nicht helfen willst, dann hilf wenigstens auch dem Feinde nicht, sondern sieh zu, wie's kommt, Amen!"
Die Wahrheit liegt doch nur im Wirklichen: und noch wichtiger als das Wissen um die Dinge sind die Dinge selbst, die erst einmal geschehen müssen, damit wir überhaupt sein können.
Das war preußisch, das war fritzisch und das war auch schon kantisch gedacht.

Aus dieser Auffassung von Leben und Staat und aus den Verhältnissen, die unter seiner sorgenden und zufassenden Hand überall im Lande und rings in den Städten erwuchsen, ergab sich schließ-

lich von selbst, daß der König auch in eine Beziehung zu den Künsten kam.

Zwar war eine seiner ersten Handlungen, als er zur Regierung gelangte, daß er das Beispiel der Sparsamkeit auch auf die Künste ausdehnte und den Künstlern, die er am Hofe in Anstellung vorfand, den Abschied gab: sie konnten gehen, woher sie gekommen waren!

Aber in der Folge, als er erst einmal die Schulden des Landes getilgt hatte, als er nicht mehr wie sein Vater auf Borger und Wucherer angewiesen war, vielmehr in den Kassen ein Geld lag, mit dem er zahlen konnte, was er bestellte, da zog er auch wieder Künstler heran.

Doch nahm er sie gar nicht als Künstler, sondern als Handwerker: nahm sie vom Nützlichkeitsstandpunkte, ungefähr so, wie er die Refugierten bei sich aufnahm, die er ihrer Nationalität nach eigentlich nicht leiden konnte, die er aber heranzog, weil er sie als „industriöse Leute" befand, weil sie ihm Manufakturen nach Preußen brachten und dem Staatshaushalte die Möglichkeit eröffneten, bestimmte Waren auszuführen, die man bis dahin eingeführt hatte, also Gold in das Land zu ziehen, statt es hinausgehen zu lassen.

Ähnlich, nur viel weniger wichtig, schätzte er die Künstler ein, die ihm als Typ im Leben sehr leicht zuwider sein mochten und deren Fertigkeiten er sich als Wert gleichwohl gefallen ließ.

Er glich darin dem Großen Kurfürsten, der freilich als Feldherr, Staatsmann und Deutscher ein inneres Künstlertum besaß, das im Überschwange seiner Natur lag, in jeder seiner Handlungen durchbrach und ihn unter die großen schöpferischen Menschen stellte, während der Soldatenkönig mit seinen Lebensmaßen von Nützlichkeit und Brauchbarkeit im Dinglichen, Einfalt und Strenge im Menschlichen das Wesen des Schöpferischen völlig verkannte und immer nur das Wesen des Tätigen bekannte.

Der Soldatenkönig sah infolgedessen gar nicht, daß Künstler, denen die Kunst nicht Eitelkeit, sondern Selbstverständlichkeit be-

deutete, sehr wohl Kerle sein konnten, wie er sie im Leben schätzte und wie er selbst einer war, und fühlte nicht, daß es eine innere Verwandschaft zwischen ihrer formenden Arbeit und seiner eigenen staataufbauenden gab.

Der Soldatenkönig war Nichtkünstler von Geburt und Bestimmung: dies hatte den Vorteil, daß man ihm mit dem romantischen Schwindel und dem dämonischen Reiz, mit dem Künstler so gerne ihre Gestalt umgeben und durch den damals die noch lange in unserer Vorstellung weiterlebenden südlichen Faxenmacher unsere biederen deutschen Handwerksmeister zurückgedrängt hatten, allerdings nicht kommen konnte: und ebenso, daß die schiere Gelehrsamkeit, in der sich die westlichen Modelehrer mit ihren dünnen Regeln wichtig machten, als ob sie ewige Offenbarungen enthielten, ihn auch nicht im geringsten beeindruckten.

Es war echt von ihm, wie alles an dem köstlichen Manne, und man konnte es sich schon um des derben Hohnes willen gefallen lassen, der verdient war, wenn er seine Lakaien die Tracht des bourbonischen Gesandten, um Frankreich — und wenn er seine Narren eine Gelehrtentracht tragen ließ, um den Akademikern die gebührende Verachtung zu bezeugen.

Aber vor der Persönlichkeit stand er hilflos: und wenn er seinen Hofwitzbold Gundling zum Nachfolger von Leibniz im Präsidium der Akademie bestimmte, dann war das ein Mißgriff und ein Ungeschmack, die schließlich auf den König zurückfielen.

Ebenso bezeugte der Bescheid, mit dem er die Bitte der Schlüterin um ein Witwengehalt abschlug und aus dem vor allem hervorging, wie genau er um die Schulden Bescheid wußte, die noch vom Schloßbau her in den Abschreibungen der Staatskasse den Baumeister belasteten, daß er nicht eine Ahnung von der Größe des Künstlers hatte, der da von Preußen aus den Weg ins Elend gegangen war.

Seine Behandlung der Kunstwerke war darnach: daß er die Gipse der Akademie nach Dresden verkaufte, mochte noch angehen, ja, es lag vielleicht ein gesunder Sinn in der unverständigen Handlung

dieses Mannes, der eine viel zu große Hochachtung vor allen Lebendigen hatte, als daß er ein Totes so hoch schätzen sollte, und der sich ins Fäustchen lachen mochte, als er die Dummen fand, die ihm noch obendrein Gold für die Abgüsse zahlten — aber daß er die berühmte Brandenburger Kreuzkuppelkirche niederlegen ließ, weil er Pilgerschätze aus dem Morgenlande unter ihrem Grundsteine vermutete, war eine Torheit und Unverzeihlichkeit zugleich, und er selbst würde gewiß sehr ungehalten über sich geworden sein, wenn er erfahren hätte, daß damit von ihm ein weit größerer Wert, eine Unersetzlichkeit und ein Weltwunder des Landes sinnlos vernichtet worden war.

Dabei war er des däftigen Laienglaubens, daß er, wie der wahre Mensch eben alles können müsse, auch selbst ein Künstler sein könne: und so hat er denn, wenn er einmal krank war, wahrhaftig auch primitive Bilder gemalt, seltsam naive Bildnisse seiner Potsdamer Riesengarde, mit denen er die Manie seines Lebens der Nachwelt zu überliefern suchte, aber auch seltsam expressionistische Gemälde mit leibhaftigen Nymphen, an denen er seine Phantasie erbaute.

Die Kunst war für ihn kein Geheimnis, um das man ringen mußte, sondern ein Verfahren, das sich lernen ließ, und wie sehr auf der Oberfläche er sie nahm, zeigt der Auftrag, den er einmal gab: eine pommersche Sau abzukonterfeien — aber nicht etwa um künstlerische Probleme an ihr zu lösen, sondern um landwirtschaftliche Maßstäbe zu schaffen, mit denen sich von Jahr zu Jahr durch Vergleichung und Augenschein feststellen ließ, welche Ergebnisse die Schweinezucht aufzuweisen hatte.

Auch die Aufträge, die er sonst wohl austeilte und mit denen er die Schmückarbeit seiner Vorfahren fortsetzte, hatten diesen kuriosen Zug, den man sich an ihm persönlich um des Humors willen gefallen läßt, obwohl er damit den Ernst in der Kunstpflege der Hohenzollern unterbrach: denn den Bläserchor im Alabastersaale des Schlosses ließ er nicht um der Architektur willen errichten, die diesen Einbau forderte, sondern wegen der Musike, die sich von da



Oranienburg: Waisenhaus im Zopfstil

oben her besonders lustig vernehmen lassen mußte: war das nicht ein hübscher Einfall? mochte der Mann meinen, der in lauter Schrullen lebte, und bei dem doch eine jede seiner königlichen Schrullen irgendwie eine preußische Sachlichkeit besaß.

Sachlich und preußisch wirkte Friedrich Wilhelm namentlich dort, wo die Nüchternheit und Tüchtigkeit seiner Natur der Nüchternheit und Tüchtigkeit in den Kunstforderungen des Zeitalters bereits entsprach: im Architektonischen.
Auch hier sind seine Bestrebungen nicht ohne Ergötzlichkeiten gewesen: „Der Kerl hat Geld, muß bauen!" befahl der Mann, der das klügste Wort aller Volkswirtschaft gesprochen hatte: „Menschen achte ich vor den größten Reichtum!" und der nun glaubte, man komme auch dem städtebaulichen Ziele am sichersten nahe, wenn man zunächst einmal möglichst viele Behausungen für die künftige Bevölkerung fertigstellen ließ.
Immerhin sind hier Wirkung und Wechselwirkung nebeneinander gegangen, und es ist unter seiner Regierung tatsächlich erreicht worden, daß in Potsdam sich nicht nur die Häuserzahl, sondern auch die Einwohnerzahl ungefähr verzehnfachte und daß sich in Berlin die wüsten Stellen, die seines Vaters und Großvaters Stadterweiterungspläne immer noch offen gelassen hatten, auf Prämien, Freimaterialien und Grundstückschenkungen hin bis an die neue Stadtgrenze mit Bauten wie Menschen füllten.
Dabei ließ er nicht nur die langen Reihen schlichtester Häuschen bauen, die sich namentlich in Potsdam erhalten haben: gleichförmig und schmucklos; alle von einem einzigen Stockwerk und mit demselben aufgesetzten Dacherker; jedes gerade groß genug, um den bescheidenen Haushalt einer preußischen Bürger- oder Beamtenfamilie zu fassen und obendrein einen preußischen Soldaten in den Haushalt mit aufzunehmen.
Er gab auch Aufträge zu Staatsbauten, die durch räumliche Ausdehnung und etlichen Zierat immerhin einigen Eindruck machten und gerade für unser Empfinden heute wieder monumentalisch

durch ihre Einfachheit wirken: zu Kirchen, Schulen und Kasernen, oder auch zu Lehrerseminaren, zu Kadetten-, Invaliden- und Militärwaisenhäusern.

Ja, auch einen Aufwand glaubte sich der König zu Ehren des Herrn gestatten zu dürfen: die zahlreichen hölzernen und dann überkupferten Kirchtürme, von denen noch heute derjenige der Parochialkirche zu Berlin und der Garnisonkirche und der Heiligengeistkirche zu Potsdam steht, die mitsamt ihrem Glockenspiele auch so eine Liebhaberei dieses merkwürdigen Mannes gewesen sind, den eine wahre Leidenschaft für alles Lange und Ragende durch das Leben begleitete, und vor denen er sich, wenn von der Höhe herab ein „Üb' immer Treu und Redlichkeit" erscholl, in seinem frommen und gemütlichen Herzen zugleich tief bewegt und breit befriedigt gefühlt haben mochte.

Aber auch als Geschmack kam seine Vorliebe für Einfachheit den Bedürfnissen entgegen, nach denen der Stil seines Jahrhunderts sich schließlich entwickelte: und wie er Einfachheit in seiner persönlichen Erscheinung vorwegnahm, so griff er auch diesem Stil als formalem Ausdruck bereits vor und kündigte in einer Zeit, in der draußen in der Welt noch Barock und Rokoko sich auseinandersetzten, in seinem Staate bereits das künftige Ergebnis dieser Auseinandersetzung an, indem er das Preußentum architektonisch in jenem Zopf festlegte, den er ihm militärisch soeben vorgeschrieben hatte.

Es machte sich dabei ganz von selbst, daß man das Zeitalter Schlüters umging, der auch nach Preußen rauschende und römische Formen getragen hatte, und daß man eher wieder bei jener stilleren, schlicht-residenzlichen, anspruchlos-palladesken Formung Nerings einsetzte, die schon vor der Erhöhung der Kurfürsten zu Königen in der architektonischen Seele preußisch und zopfig gewesen war oder doch gewirkt hatte.

Menschlicher Grund der Schlichtheit, Steifheit, Steilheit der Bauten war freilich die Sorge des Bauamtes, das vor allem auf peinliche Innehaltung der Kostenanschläge achten mußte und dann

erst auf schöne Verzierung der Bauglieder bedacht sein durfte: aber auch solche Gründe können geistig, können stilbildend, können stadtbestimmend wirken.

Der König selbst war das lebende Beispiel dieser Vereinfachung, die damals Berlin wie Potsdam ihre herben und harten Reize gab: und der König war Persönlichkeit genug, um nach seinem Ich seine Epoche zu prägen.

Die Schmuckformen, die er in seinen Residenzen zuließ, waren so sparsam wie preußisch: oder wirken diese korinthischen Säulen, die man hier und dort aufpflanzte, in ihren gestauten und gestockten Formen nicht genau wie Kanonenrohre, in deren Mündungen man Sträuße gesteckt hat?

Sogar Architekturideen trug der König zu den Stadtbildern bei: und wenn es auch zunächst ein fast simpler Gedanke war, den einen Platz rund, einen anderen viereckig und wieder einen achteckig anzulegen, dann genügte gerade dieses Klare, Naheliegende, Selbstverständliche, um schließlich in Berlin zu drei der schönsten Platzanlagen des deutschen Städtebaus zu führen, zum späteren Belle-Alliance-Platz, zum Pariser Platz, zum Leipziger Platz.

Und nur an den Stadtpalästen, mit denen damals der Preußenadel sich vornehmlich in der Wilhelmstraße anzusiedeln begann, an diesen großen und offenen Auffahrten, die auf Empfänge berechnet waren, und an diesen reichen und vornehmen Schauseiten, in denen ein letztes Barock sich verabschiedete und ein erstes Rokoko sich ankündigte, merkte man, daß es noch einen anderen Geschmack im Lande gab, der freilich auch eines anderen Herrschers bedurfte, um selbst zu herrschen.

VII

Potsdam

Potsdam ist fritzisch.

Die Seele dieser Stadt ist die Seele Friedrichs des Großen: was unsterblich an seiner Wesenheit war, das blieb in ihr räumlich als Vermächtnis zurück.

Es ist eine widerspruchsvolle Seele: eine die ganz eindeutig zu sein scheint, aufgeschlagen, ehrlich, eben und knapp, wie das Leben der braven Biederbürger, alten Hofbeamten, Soldaten, Diener, die in den kleinen Reihenhäusern der stillen Stadtteile wohnen — und eine die wissend wie Kavaliere oder Philosophen ist, lächelnd wie der Blick der kalten glatten schönen halbleibigen Sphinxdamen, die überall geschmeidig liegen, an der Treppenrampe des Stadtschlosses, auf der marmornen Brüstung des Stadtobelisken und an den Wegekreuzungen im acherontischen Park, wo einst der König, der als Skeptiker das Leben zu schmücken liebte, mit seinen Helden, aber auch mit Spöttern und Hunden spazierte.

Es ist eine strenge und nüchterne und ist eine anmutige und geistvolle Stadt, voll Selbstzucht und doch voll Lebensverliebtheit — in allen diesen Gegensätzen durch die Einheit einer Stimmung verbunden, die an den bescheideneren wie an den ansprechenderen Bauten das Beispiel einer Schönheit gibt, die das Geheimnis von Potsdam ist: durch Einfachheit vornehm zu wirken.

Vornehm und einfach, adlig und bürgerlich, kriegerisch und friedlich: so liegt sie zwischen den Wasserflächen und Höhenzügen, die sie umgeben, in dieser Havellandschaft, die von Natur melancholisch ist, sehr heidnisch, ganz preußisch, und die ihren königlichen Stil erst von der höfischen Kunst empfing, die Gartenanlagen zu Taxushecken beschnitt; von dem Rokoko eines Monarchen, der auf den Seen seine Schwäne schwimmen ließ und in die dunklen Gebüsche helle Statuen stellte; von dem Geschmack eines Weltweisen, der



Sphinx im Park von Sanssouci

im Verkehr mit den Geistern des Altertums stand, seine Vorliebe zwischen Epikur und Stoa zu teilen pflegte und sich in Potsdam seines Daseins in Frieden zu freuen suchte, obwohl er von hier aus immer wieder den Krieg, der sein eigentliches Genie war, in die Welt tragen mußte.

Nicht die Markgrafen und Kurfürsten haben diesen Ortsgeist gegründet, nicht sie, die Potsdam einst für 400 Schock böhmischer Groschen versetzt hatten und in der Stadt nur wohnten, um in ihrer Umgebung zu jagen: auch der Große Kurfürst nicht, der das Jagdschloß zum Stadtschloß erhob und zunächst einmal die immer noch dörfische Gegend um den alten Markt ausbauen ließ: auch nicht der erste Preußenkönig, obwohl er Schlüter und dessen Nachfolger im Potsdamer Schlosse reichlich beschäftigte und sich selbst, wenn er durch das triumphgekrönte Fortunaportal einfuhr, in der angenehmen Vorstellung gefallen mochte, nunmehr gleich dem französischen Könige eine zweite Residenz zu besitzen.
Erst der Soldatenkönig hat den Grund wenigstens zu dem kargen und schlichten Potsdam gelegt, das hernach von den Bauten eines geistigeren, wenn auch launenhafteren Zeitalters bereichert werden sollte: hat von Potsdam aus die preußische Bauweise, deren märkischer Reiz schon immer eine trockene Gediegenheit gewesen war, in demselben Zopfstile festgelegt, den er hier seiner Armee als steifen und hölzernen Soldatenstil aufband.
Er griff damit, genau so wie er militärisch ein Neuerer war, dessen Wirksamkeit erst später spürbar wurde, auch künstlerisch der allgemeinen Entwicklung vor: denn während in Frankreich der Zopf dem Rokoko folgte, ging er ihm in Preußen voran.
Aber es geschah von ungefähr, in absichtsloser Selbstverständlichkeit, als eine Folge preußischer Sachlichkeit, die Friedrich Wilhelm in der Armee mit ihrer Riesengarde und in den Kameralien mit seinen berühmten Marginalnoten bis ins Kuriose übertrieb, die aber gerade in den kulturellen Begleiterscheinungen seiner Regierungszeit, zu denen die architektonischen gehören, sehr oft die

natürlichen Grundlagen derjenigen Dinge berührte, um die es sich handelte.

Alles, was Friedrich Wilhelm tat, kam aus dem groben und geraden, tüchtigen und urgesunden Bewußtsein eines Deutschen, den das Schicksal zum unfreiwilligen Zeitgenossen des aufsteigenden Rokoko gemacht hatte, und war in unwirschem Gegensatz zu der zieren Mode getan, die damals von Trianon ausging: mit grimmigem Hohne sagte er, als er draußen vor dem brandenburgischen Tore einen königlichen Gemüsegarten anlegte, in dem der Kohl seiner Hausmannskost, klares märkisches Obst und allenfalls eine strohgelbe Sonnenblume gedieh, daß dies nun „sein Marly" werden solle.

In derselben Gesinnung, die ihrem eigenen Kopf und dem angeborenen Blick für alles Zweckmäßige folgte, baute er Potsdam, begann damit, daß er der Stadt einen Grundriß zog, ihre Planung bestimmte und die Straßen in dem langen Zuge von Würfeln vierteilte und liniierte, der das Stadtbild noch heute wie in den entfalteten Kolonnen einer preußischen Schlachtordnung aufteilt.

Von den klassischen Regeln der Baukunst verstand der Mann, der so ganz seinen praktischen Prinzipien zugewendet war, daß er noch die Friedhöfe mit Maulbeerbäumen für die Seidengewinnung bepflanzen ließ, nicht das geringste: aber den praktischen Elementen der Baukunst kam er eben deshalb um so näher.

In den Anfängen der Baukunst achtet man immer mehr auf den Bau als auf die Kunst: und es ist nur das Wesentliche und das Schöne des Wesentlichen, daß dann der Bau die Kunst ohne weiteres in sich schließt.

Ein Haus, meinte Friedrich Wilhelm, mußte vor allem ein Körper sein, ein Windschutz und Wohnplatz und Arbeitsgebäu für eine möglichst vielköpfige Familie, und, versteht sich, für den Grenadier dazu, den eine jede in der Giebelstube einzuquartieren hatte: deshalb ließ er die Häuser für die gleichen Bedürfnisse auch in der gleichen Form aufmauern, nach einem gültigen Muster für das

eingeschossige Bürgerhaus mit dem aufgesetzten Dacherker, das sich, wenn man alle Ansprüche eines altpreußischen Haushaltes, dazu diejenigen des Heerwesens, der Ortspolizei und der Feuerwehr in Betracht zog, als das billigste und doch dauerhafteste herausgestellt hatte.

Und die Straßen, meinte Friedrich Wilhelm, mußten vor allem einen Überblick geben und ein Wegweiser im Stadtbilde sein, das an ihnen sichtbar und durch sie übersichtlich wurde: deshalb nahm er sie alle in breitem Zuschnitt, ließ die eine immer rechtwinklig auf die andere zulaufen und sorgte dafür, daß die vielen niederen Häuserchen, indem er Firsthöhe an Firsthöhe paßte, Dach in Dach übergehen ließ und nur die augenfälligen Straßenecken durch eine leicht abweichende Behandlung hervorhob, einen einzigen, einen festen, einen gefugten Baublock bildeten, der sich im nächsten wiederholte und so Viereck an Viereck, Würfel an Würfel reihte.

Potsdam entstand, ging aus Menschenverstand und Bauzweck in gleicher Weise hervor, und löste, indem es entstand, aus Sparsamkeit und einem Nützlichkeitssinn, der aus ihr folgte, unversehens die beiden Probleme, die im planvollen Städtebau stets wiederkehren werden, die damals die Könige von Frankreich und Lothringen, aber auch die Bauherren von Karlsruhe oder Mannheim beschäftigten und die heute, als das Problem des reinen Nutzbaus und des geschlossenen Straßenzuges, wieder die unseren sind.

Diese preußische und potsdamische Lösung war noch keine Lösung aus Kunst, die immer auf Zutat beruht, sondern erst eine Lösung des Zwecks, der sich auf die Sache, und eine Lösung der Sache, die sich wiederum auf den Stoff beschränkte: aber in dieser unbedingten Sachlichkeit lag die Voraussetzung einer jeden künstlerischen Lösung und war dadurch selbst schon künstlerisch.

Die Stadt, so neu sie erschien, und so karg sie bedacht war, blieb deshalb nicht ohne Schmuck.

Sie besaß einen bunten Reiz schon in den freundlichen Giebeln, in den spiegelnden Scheiben, in den weißgestrichenen Fensterkreuzen

und aufgeschlagenen Läden des sauberen holländischen Viertels, das Friedrich Wilhelm in den roten und braunen Ziegeltinten der Grachten anlegen ließ.

Aber auch ihre Putzbauten besaßen damals einen Reiz, der farbig war oder doch tonig und warm: einen gefälligen Anstrich, blank und derb, wie der Malermeister ihn machte, so daß sie wie aus einer Spielzeugschachtel wirkten und dem Leben der preußischen Grenadiere in ihren blauen Uniformen, roten und gelben Monturen erst den rechten Hintergrund gaben.

Sogar auf Ornamentierung verzichtete der ebenso knausrige wie wohlwollende König nicht gänzlich: und wenn es auch nur ein paar flache Pfeilerstreifen waren, die er den Häusern gönnte, ein paar Profilierungen, die das Gefüge hervorhoben, ein paar winzige Konsolen, die ein Fensterbrett abstützten, oder ein paar seltene Zapfen, Troddeln, Muscheln — sie wirkten daran als einzige, doch um so kräftigere Zier.

Dort aber, wo Friedrich Wilhelm sich zu einem Monumentalbau entschloß, der unter seiner Regierung selbstverständlich einem Waisenhause oder einer Stadtschule gewidmet war, drängten die schlichten Formen jenes ersten preußischen Renaissanceklassizismus wieder vor, der schon zu Zeiten des seligen Nering in Berlin wie in Potsdam geherrscht hatte — wenn es nicht gerade der mächtige Fachwerkbau des Langen Stalles war, den der König neben die Garnisonkirche setzte und aus der Bauweise seiner märkischen Bauern herübernahm, dieser riesige Exerzierschuppen, der Scheune und Hallenbau zugleich ist und mit dessen ungeheuerem Dache das monumentalste aller Bauerndächer zu einem einzigen Male in diese preußische Soldatenstadt kam.

Potsdam blieb immer eine Landstadt: aber ihren Stil gab ihr der Zopf — und mit dem klassizistischen Gehalte dieses preußischen Zopfstils stellte sich ganz von selbst nicht nur die Propretät, sondern auch die Proportionalität der Bauformen ein, die guten Verhältnisse, wie man damals sagte, die bei den weltbürgerlichen Palladianern freilich aus dünnem Wissen, bei den preußischen



Potsdam: Stadtschloß, Nordkolonnaden des Lustgartens und Kuppel der Nikolaikirche

Aufnahme der Meßbildanstalt

Handwerkern dagegen aus festem Gefühl stammten und hier so gediegen wie gemütvoll wirken.
In diesem Schmuck und Geschmack der Anspruchslosigkeit, die durchweg auf Sachdienlichkeit beruhte, in dieser wahrsten Überlieferung der preußischen Formung, die allen Wandel der Stile und Wechsel der Persönlichkeiten überdauerte, erbte dann Friedrich der Große mit dem Staate die Stadt, die ihm vorbestimmt war: Potsdam.

Er kam aus Rheinsberg.
Und er kam aus einem Schäferspiele.
In der Rheinsberger Zeit war aus diesem effeminierten Sohne, den der so ganz soldatische Vater nicht leiden konnte, aus diesem Jüngling, den Lektüre verdorben hatte, der nicht reiten, nicht schießen lernen wollte und die Jagd roh und ungeistig fand, aus diesem Leutnant wider Willen, der seinen Waffenrock seinen Sterbekittel nannte und ihm die seidene Schlafrobe vorzog — der strahlende Genießer in Kerzengold und Pudergrau geworden, der nun nicht mehr drohte, sich mit wehleidiger Pistole aus der unbegriffenen Welt hinauszubefördern, vielmehr die bekränzte Tafelrunde vorzog, an der er sich mit Freunden und Freundinnen in Geselligkeit witzig und glänzend verband.
Es war nicht Oberflächlichkeit: denn zugleich vollzog sich die Entwicklung zu dem entschlossenen Thronfolger, an dem die königliche Bestimmung nachholte, was die prinzliche Erziehung nicht vermocht hatte: zu dem jungen Fritz, der erkannte, daß es für das Leben weniger auf die Literatur ankommt, die man darin treibt, als auf das, was hinter ihr steht, auf den Staat, auf die Nation, auf die Menschen, für die man lebt: zu dem großartigen Schwärmer, der jetzt die Schriftsteller der Alten ganz anders las, nicht auf die Worte hin, die den Schöngeist in ihm reizten, sondern auf die Taten hin, zu denen sie den Thronerben aufforderten, und der bei den hohen Begriffen von Ruhm und Tugend und Unsterblichkeit bereits an eine feste preußische Wirklichkeit zu

denken begann, die auch für ihn gelten werde, sobald er König war.

Seine Neigungen teilten sich in den Genuß, von dem er in Heiterkeit herkam, und in die Pflicht, die ihm im Ernste bevorstand: als er auf einer Reise nach dem Westen endlich Voltaire kennen gelernt hatte, da verzeichnete er bereits als doppelten Gewinn, daß er nicht nur den französischen Philosophen, daß er auch französische Truppen gesehen habe; und als dann Friedrich Wilhelm starb, da flog, schon wenige Wochen später, das Blatt mit der Botschaft seiner jungen königlichen Entwürfe hinaus: ich arbeite mit beiden Händen, mit der einen für die preußische Armee, mit der anderen für die schönen Künste — nicht anders, wie der Potsdamer Lustgarten, aus dem der Soldatenkönig einen weiten Exerzierplatz gemacht hatte, jetzt abermals umgewandelt wurde und seine endgültige Gestaltung bekam, in der er fortan zur einen Hälfte als Park, zur andern Hälfte der Garnison dienen sollte.

Die preußische Armee, diese gewichtigste Erbschaft aus der Zeit des bedächtigen Vaters, der erst von dem scheinbar unbedachten Sohne alles Spielerische und bloß Parademäßige genommen werden sollte, so daß wirklich nur Eisen, wie Friedrich einmal an dem Heere Alexanders des Großen rühmte, ihr Schmuck war, wurde dann von ihm den Weg nach Hohenfriedberg, Roßbach und Leuthen geführt.

In den schönen Künsten dagegen führte er, als den neuen und nächsten preußischen Stil, ein Rokoko ein, das Friedrich Wilhelm widerstrebt hätte, in dem sich jedoch Friedrich der Große als genießender Denker am wohlsten fühlte, wofern er nicht als preußischer König im Felde stand, und dessen epikureisch-chevalereske Kultur, die auf ihre Art auch eine alexandrinische Kultur war, gräzistisch, französisch und friderizianisch in Einem, wir heute wesentlich Potsdam mit Sanssouci verdanken.

Der junge Fritz war damals, was der alte Fritz nicht mehr sein konnte: ein Vorgeborener des Zeitempfindens, der ebenso wie er die vorgeschrittensten Bucherscheinungen nicht nur las, sondern

ohne weiteres verstand, auch eine unbedingte Witterung für die neuesten Kunstformen mitbrachte: war ein junger Kenner, bei dem das Gefallen an Watteau und Lancret aus einer Wahlverwandtschaft im Zeitgeschmacke kam, die ihm angeboren war, und von dem aus ganz selbstverständlich erschien, daß er das Rokoko, um das er dem Zopf seines Vaters nun einmal voraus war, eilends von Versailles nach Potsdam hinübertrug, sobald die Macht dazu auf ihn überging.

Schon früher war Rokoko, waren erste Rokokoelemente nach Preußen gekommen: schon Sophie Dorothea nannte ihr Lustschloß ihr Monbijou; schon Sophie Charlotte hatte auf dem ihren zwischen kostbaren Sammlungen von Chinawaren und Nipponzeug gelebt; und als der Preußenkönig die pomphafte Feier seiner Königsberger Krönung beging, da schritten zwar vier Herolde in Römertracht, die noch aus dem Cäsarenbarock kamen, gravitätisch im Festzuge einher, da mußte aber auch der Erbprinz, um seinen gereimten Glückwunsch darzubringen, in einem Schäferkostüme erscheinen, das auf die pagane Herkunft des Rokoko verwies.
Ja, wenn wir die Stilbegriffe jenseits der Enge verstehen, in der sie uns festhalten, wofern wir sie immer nur kunstgeschichtlich begreifen, und nicht künstlerisch, nicht geistig und lebend, dann hatte es sogar eine deutsche Herkunft des Rokoko gegeben, die in den Menschen lag, in der Frische der Rasse, in der Jugend des Simplizius, in der Heiterkeit der Liselotte, in der frohen Herzlichkeit namentlich des süddeutschen Lebens, in den Lustigkeiten und Leichtigkeiten und drolligen Launen, die hier von der deutschen Renaissance zurückgelassen worden waren.
Sogar das deutsche Barock, so römisch und abhängig es zu sein schien, so fanatisch und leidenschaftlich es sich gab, war bereits rokokohaft durchzogen gewesen: von Schwingungen, in denen abermals ein gotisches Gefühl durchbrach, das seine Schwere phantastisch belebte und die Massivität, zu der das deutsche Barock die Formen der neuen Gläubigkeit von der Gegenreformation verknetet fand,

in einer unbefangeneren, bizarren oder nobleren Formung aufzulockern suchte.

Jetzt durchklang diese ewige deutsche Melodie auch die Formen der neuen Weltlichkeit, deren wir zur Zeit der Regence und in den Jahrzehnten, die folgten, allmählich teilhaftig wurden, und schenkte uns mitten im erklärten Moderokoko eine schnörklige Anmut.

Sie war sehr deutsch, diese modische Grazie: naiv, zeremoniös und je nachdem albern — war mit ihren Bekomplimentierungen nicht ohne eine köstliche Komik und besaß doch wieder ihre nicht minder kostbaren Natürlichkeiten, durch die wir uns von der steifen Geziertheit der inzwischen rationalistisch und akademisch gewordenen Franzosen merklich unterschieden.

Es war das Zeitalter des Absolutismus, auch bei uns: aber in Deutschland machten die Fürsten nicht den Anspruch, von ihren Untertanen bewundert zu werden — sie waren immer noch mehr Landesväter, als Despoten, und forderten nur die Devotheiten, die ihnen, wie sie meinten, aus ihrem Amte zukamen.

Das deutsche Rokoko, in dem dieser Absolutismus sich ausdrückte, wurde infolgedessen unter fürstlicher Pflege eine eher volkstümliche Kunst: wir mögen an die Gesellschaft denken, die sich im Prater, oder an diejenige, welche sich unter den Zelten lustwandelnd erging — seine Menschen hatten immer etwas von der galanten, aber auch biederen Bürgerlichkeit einer Rötelzeichnung des Daniel Chodowiecki.

Das französische Rokoko verband nicht den Hof mit dem Volke, sondern trennte sie: es war ein Vorrecht des Adels, deshalb blieb es auf Parkanlage und Innenausstattung, auf Möbel, Porzellane und Ziselierkünste beschränkt, während die Architektur dem Klassizismus überlassen wurde — in Deutschland dagegen übertrug sich das Rokoko in das Leben und bekam von ihm, statt der gemessenen Formung, sehr viel unbefangenere Formen, statt der seidenen Tönung eine frischere Farbe, statt des Puders die Natur.

Rokoko war der Scharm der Wiener Kaiserstadt, Rokoko war das Geheimnis von Schloß Mirabell, Rokoko der Zauber des



Knobelsdorff: Die Kolonnaden von Sanssouci

Aufnahme Stoedtner

Zwingers, und wo nur der Bauzweck es eben zuließ und ein deutscher Künstler die schweren Barockbande sprengen durfte, weil sein geistlicher oder weltlicher Bauherr ihm den Spielraum eines freieren Auftrages gab, dort entstand Rokoko unmittelbar aus dem Geblüte.

Das Rokoko brauchte in Deutschland nicht erst auf die Künste von Trianon zu warten, nicht auf die Kommoden der Brüder Slodtz und die Biskuitte von Sèvres, nicht auf das konversierende Leben der Salone, das seinen Stil von eingeschnürten Bewegungen und erzwungenen Liebenswürdigkeiten empfing und schließlich keine Rettung vor seiner Affektiertheit wußte, als die Flucht in das Gefühlvolle — während die Menschen in Deutschland den Zeitstil mit einem Gefühle aufnahmen, das sie niemals verloren hatten.

Für das deutsche Rokoko war das französische Rokoko wieder nur ein Anlaß, eine Bekanntschaft, eine Neuheit des Auslandes: aber wie man diese Mode nun mitmachte, das kam tief aus einer Lust an Verkräuselungen, die bald zarter gewesen waren, wie in der Gotik, bald derber geworden waren, wie in der Renaissance, aber nie ganz verloren wurden — kam aus einer Naivität, wie sie Menschen entspricht, die auch als barocke Menschen immer noch natürliche Menschen blieben.

Von dieser erhaltenen Grundlage eines unverdorbenen Lebens aus deuteten dann die Künstler des deutschen Rokoko, genau so, wie es die Barockmeister mit den Renaissanceformen getan hatten, auch die Rokokoformen in deutsche Formen um — und in Preußen in preußische Rokokoformen.

In Berlin hatte schon im Anfange des Jahrhunderts der Herr von Kamecke in seinem dorotheenstädtischen Sommerhause ein Palais beziehen können, das aus einem echten Rokokogefühle kam, noch bevor es Rokoko gab: aber auch die stattlichen Stadthäuser, die in den nächsten Jahrzehnten in den neuangelegten Straßen entstanden, die vornehmen und mächtigen Adelshäuser der Wilhelmstraße, das fröhliche Prinzessinnenpalais, das freundliche Kammergericht, kamen dem sich ändernden Zeitgeschmacke irgendwie ent-

gegen und deuteten mit ihren vorgezogenen Flügeln oder einladenden Rampen, ihren ausgeschwungenen Auffahrten oder angeschwungenen Treppen im Stadtbilde von Berlin eine Bauweise an, wie sie in Paris das Viertel von Saint-Germain entstehen ließ — mochte auch die Würde immer erhalten bleiben, an die man sich in der schlichten Stadt Nerings wie in der großartigen Schlüters gewöhnt hatte und die hier nunmehr die unverkennbare Verbindung mit einer eigentümlichen Anmut einging, welche neu war.

In Potsdam dagegen verband sich der Ernst, der im Preußentum lag, mit der Zucht, die der Soldatenkönig einführte: in Potsdam hielt sich selbst die Erinnerung an Lebensformen fern, die als Kunstformen damals in Frankreich aufkamen: nicht Rokoko sondern Zopf war deshalb von Friedrich Wilhelm als das Grundwesen aller Preußenkunst behauptet und durchgesetzt worden.

Und erst als Friedrich der Große den Thron bestieg, da öffnete sich die königliche Schatulle den Ausgaben für eine Liebhaberei, mit der er seine Kronprinzenzeit in Leidenschaft zugebracht hatte.

Der junge Fritz brachte dazu aus Rheinsberg, wo man nicht nur getanzt, musiziert und Komödie gespielt, sondern auch mit baulichen Plänen die einstweilen müßige Phantasie beschäftigt hatte, bereits den Architekten mit, der ihm dienen konnte: Herrn von Knobelsdorff.

Der war ein Junker aus der Mark: und wohl war auch er einer von den vielen überzähligen Edelleuten, die damals, wenn sie auf der Klitsche ihrer Väter keinen Platz mehr fanden, zunächst einmal auf Reisen die Welt zu sehen suchten, um in der Folge, wofern sie nicht Kriegsdienste nahmen, an einem Hofe den Unterricht in der Mode, in Geschmacksdingen und selbstverständlich auch in der Baukunst zu geben.

Aber Knobelsdorff war zu tüchtig, um sein Leben in Abenteuern hinzubringen: in ihm lebte der angeborene Drang seiner Rasse zur Wirksamkeit, der den Staat der Hohenzollern durch Jahrhunderte

hin auf den Willen, die Umsicht, die Tatkraft, die Arbeitslust und den Diensteifer des preußischen Adels stellte — und eben dieser Drang ließ auch Knobelsdorff sich seiner besonderen Begabung, die eine künstlerische war, ganz anders verpflichtet fühlen, als jene flinken Kavaliere, die immer ein wenig hochstapelten.

Knobelsdorff war ein Charakter: in der Lobrede, die ihm sein König widmete, steht zu seinem Ruhme vermerkt, daß er durch Reinheit, Rechtlichkeit und Wahrheitsliebe ausgezeichnet gewesen sei — und an der Runde verglich man ihn gelegentlich einer starken und schönen Eiche und rühmte ausdrücklich von ihm, daß er so gar nichts Galantes, so gar nichts Manieriertes gehabt habe.

So war Knobelsdorff, so war er nach Rheinsberg gekommen, so folgte er dem Könige nach Potsdam: ein großer und gesunder Mann, „le gros Knobelsdorff", wie man ihn nannte, mit starkem Schritt und klarem Blick, ganz der Offizier, den das Bildnis zeigt, das Pesne von ihm gemalt hat, stehend, im Küraß, die Hände fest auf dem Pallasch.

Aber in diesem schweren Manne lebte eine überaus empfindsame Seele: in derselben Lobrede steht die Bemerkung, daß Knobelsdorff alles gemieden habe, was seine Freiheit einzuschränken schien — und eben dies ging auf den Künstler und auf das Künstlerische.

Wer das Gesetz des Gegensatzes kennt, wer weiß, daß der schöpferische Mensch immer der Mensch seines Widerspruchs ist und den Ausdruck seines Gegenteils zu suchen pflegt, den wird nicht wundern, daß Knobelsdorff keine Kunst der Robustheit schuf, sondern der äußersten, zartesten, feinsten Lyrismen.

Dieser märkische Weltmann, in dem sich die Pflicht, der er lebte, mit der Schönheit, die in ihm lebte, gediegen und innig verband, wurde also berufen, nach Preußen das Rokoko zu bringen: und er war berufen.

Er schuf für den König als große Persönlichkeit, die sich von den Architekten, welche Friedrich nach ihm beschäftigte, durch einen Genius unterschied, welcher einmalig war: als ein großer Deutscher durch-

aus und schlichthin, der zwischen Schlüter und Schinkel die Mitte des Anstieges zum Stile hält: und als ein großer Preuße, der ein halbes Menschenalter vor Winckelmann die Tat des großen Europäers von Stendal vorwegnahm, indem auch Er schon ein erstes Beispiel von jenem „guten Geschmack" gab, der sich einst unter „griechischen Himmel" gebildet hatte.
Knobelsdorff verwirklichte diesen guten Geschmack unter märkischem Himmel: und wie die Völker, Länder, Orte die Fremdformen, die man ihnen zuträgt, immer in ihrem Ortsgeiste aufnehmen und sie nach ihm umdeuten und in ihn einbeziehen, so entstand auch jetzt wieder, unter den Händen Knobelsdorffs und im Geiste des Königs, nicht etwa ein französisches Rokoko — sondern ein deutsches, ein preußisches, ein friederizianisches Rokoko, das es nirgendwo in der Welt, nur in Berlin und in Charlottenburg, nur in Potsdam und in Sanssouci gibt.

Es war ein antikisches Rokoko, das hier entstand, wie es Preußen entsprach: kein klassizistisches Rokoko, mit dem die Franzosen sich begnügten, als sie dem Stil der Regence einen architektonischen Rahmen zu geben suchten und ihn dann schon gefunden zu haben glaubten, wenn sie sich an die vermeintlichen Regeln der Alten hielten.
Knobelsdorff war in Italien gewesen, er hatte nicht nur die Bücher der Palladianer gelesen, sondern die Bauten des Palladio gesehen: und er hatte an diesem letzten und reifsten der antikischen Geister Italiens erkannt, daß gerade das Palladeske kein starres Regelsystem, sondern ein freies Phantasiespiel fordert, daß die Ordnungen noch keine Schönheit gewährleisten, sondern daß die Schönheit sich selbst schaffen muß — nicht nach der Vorschrift des Vitruv und den Belehrungen des Vignola, vielmehr nach einem innewohnenden Gesetze der Kunst, das mit dem eingeborenen Gefühle des Künstlers zusammentrifft und von hier aus ein Unberechenbares, nicht messend und starr, sondern atmend und geistig zu verwirklichen sucht.



Knobelsdorff: Goldene Galerie im Charlottenburger Schloß

Das Vorbild, das Knobelsdorff aus Italien mitbrachte, war nicht der Palladio der Palladianer: nicht der Palladio, mit dem sich die Geister Europas nun schon ein ganzes Jahrhundert beschäftigten: nicht der Palladio der venetianischen Kirchen, den auch der König von den berühmten Veduten her kannte: und noch nicht einmal der Palladio der vincentiner Paläste, obwohl Knobelsdorff ihm näher als die französischen Akademiker kam — sondern der Geist des Palladio, der sich ihm als der Geist aller Baukunst offenbarte, der idealische Geist eines reinsten Künstlers, dem er in Preußen seine nächste Stätte auf Erden bereitete und von dem wir uns entsinnen wollen, daß er, nicht zufällig, in seinem Namen den der Pallas Athene trug.

Knobelsdorff hatte auf seiner Reise die Antike erlebt: und er hatte, wie er zwischen Palladio und den Palladianern unterschied, auch zwischen Antike und Antike unterscheiden gelernt — eben dies gibt ihm seine Stellung neben Winckelmann.

Von Rom aus schrieb er dem Kronprinzen: „Bey denen Antiquen kann man gantz merklich wahrnehmen, wieviel die Griechen die alten Römer in dieser Kunst übertroffen, und wie viel die Heutigen noch unter ihren Vorfahren sind."

Antike war die Leidenschaft Friedrichs des Großen: als er noch in Ruppin in Verbannung lebte, hatte er seiner Schwester Wilhelmine, die auch so ein entzückendes deutsches Rokokogeschöpf war und den tänzelnden Stil schon in ihrem sinnlichen Naturell trug, aus der Ferne vorgeschwärmt, wie er sich jetzt auf die Gartenarchitektur gelegt und ein Lusthaus entworfen habe, das ein Tempel werden solle, getragen von acht dorischen Säulen und geschmückt mit einer Apollostatue unter der Hohlkuppel — es klang wie ein erster Entwurf für gräzistische Architektur.

Antike war nicht minder die Bestimmung Preußens: durch alle Wandlungen, von Nering über Schlüter zu dem Zopf des Soldatenkönigs, hatte sie sich auf dem Grunde einer bestimmten preußischen Gesinnung, die einer strengen sparsamen altertümlichen Lebenshaltung nun einmal am nächsten kam, als die einzige Über-

lieferung ergeben, in die jede preußische Formung immer wieder einbog — es war wie eine Wahlverwandtschaft, die zur Stilverwandtschaft führte.

Antike und Preußen suchten einander durch alle Zeiten, waren aufeinander angewiesen, die eine als Ausdruck des anderen — nun bezogen Friedrich und Knobelsdorff auch das Rokoko antikisch ein.

Sie taten es aus Bildung, aus einem vorentwickelten Formgefühle, das die besten Kunstkenner der Zeit sich bereits gegen diesen leichtfertigen Stil hatte wenden lassen, und stimmten in ihrer Meinung mit dem archäologischen Urteile des Grafen Caylus überein, wenn er statt der zerflatternden Dekoration, die das Rokoko immer nur sein konnte, wieder Klassizität empfahl, die freilich solange ein vorletztes Wort blieb, wie sie sich als Klassizismus auf Befolgung von Regeln der Alten beschränkte, die aber immerhin Besinnung auf eine festere Ornamentik mit sich brachte.

Und sie taten es vor allem mit einem Geschmack, den wir schon deshalb als preußisch empfinden müssen, weil auch sie sich einem so durchdrungenen und durchgebildeten Idealismus näherten, wie ihn hernach der Schinkelstil in dem Lande erhob, das damals die heilige Auffassung Winckelmanns hervorbrachte und das sich bereits im Rokoko durch eine edlere Formung dem geliebten Altertume näher zu halten wußte.

Schon in Rheinsberg hatte Knobelsdorff die beiden Schloßflügel durch einen Säulengang verbunden, der durch eine Anmut auffiel, die attisch war und mitten im Rokoko seinen an Palladio geschulten Formensinn verriet.

Ja, Knobelsdorff hatte in der Art, wie er eine Schauseite durchbildete, indem er Säulen knapp vor die Fläche stellte und diese durch jene aufteilte, in Schnitt wie Schmuck und Verhältnissen einen der hübschesten Baugedanken gerade desjenigen Kavalier-Architekten vorweggenommen, der später in Dessau eine klassische Arbeit im Architektonischen leistete, die man eigentlich von Weimar hätte erwarten sollen und die dann erst in Berlin durchgeführt worden ist: des Herrn von Erdmannsdorff.



Knobelsdorff: Stadthaus in der Schloßstraße zu Potsdam

Nun zierte Knobelsdorff mit demselben Geschmack das Potsdamer Stadtschloß, in dem der König während des Winters zu wohnen gedachte, während er ihm für den Sommer auf die Höhe vor dem Tore die Rokokokrone von Sanssouci legte.

Das Wunder in Stein und in Statuen, das zu Potsdam entstand, war nicht Paris in der Mark, und war nicht Versailles in der Mark, wie ein Kunstverstand meint, der sich an den Wortlaut der Formensprache hält und nicht versteht, daß sich in den einzelnen Ländern mit dem Ausdruck die Wesenheit ändert.
Das Wunder, das aus sandiger Erde zwischen dunklem Buschwerk in bleiche Luft wuchs, war durchaus, wenn man seine Entstehung auf einen fremden Ortsgeist zurückführen will, der sich dem hier heimischen vermählte: Italien im Norden.
Auch das französische Rokoko war ursprünglich aus Italien gekommen: es kam aus Ferrara und Mantua, und Klein-Trianon kam vom Palazzo del Te -- aber es kam im langweiligen Gefolge des Klassizismus.
Das preußische Rokoko dagegen kam im bacchischen Zuge der Phantasie: der Geist der Nobilität kam aus Italien herüber — und er deutete sich um in den Händen eines nordischen Künstlers, paßte sich ein in den Willen und das Vermögen eines nordischen Bauherrn, ließ aus Marmor und Sandstein und Putzbau eine neue nordische Einheit hervorgehen.
Der König hat seinem „Chevalier Bernin", wie man Knobelsdorff an der Runde zu nennen pflegte, bei Gelegenheit ausdrücklich bestätigt, daß er den Italienern für die Außenarchitektur „den Vorzug" gegeben und von den Franzosen nur „la distribution, la commodité et les ornaments des appartements" hinübergenommen habe.
Die Vorliebe für das Italienische, unter der wir den Willen zur Klassizität verstehen müssen, ging dem klassizistischen Urteil des Königs mitunter sogar zu weit: deshalb verbot er Knobelsdorff, den Hauptbau und Mitteltrakt des Potsdamer Stadtschlosses mit

freistehenden Säulen zu schmücken, und trug ihm auf, eine Pilasterordnung anzubringen — es wird eine Grille gewesen sein, die schon damals aus seinem Studium der Veduten kam.

Aber sonst gab er seinem „Oberintendenten sämtlicher königlichen Schlösser, Häuser und Gärten" die freie Hand, die der große Künstler brauchte: und der Mann, der die Säulen so liebte, diese schlanken, geriffelten, leicht schwellenden Säulen, römisch, korinthisch, spätantik, und doch wieder jugendlich musisch und edel — er durfte sie überall anbringen.

Sie bilden als Kolonnaden die Flanken, die vom Schlosse aus den Lustgarten umfassen — sie schließen mit einem weit und festlich gehaltenen Umgange die Rückseite von Sanssouci ab — und sie haben als reichstes aller Kolonnadenwerke einst dem Park den Mittelpunkt einer großen Prachtanlage gegeben, deren Bruchstücke noch dem Marmorpalais zu seiner eigentümlichen Schönheit verhalfen.

In Berlin aber durfte Knobelsdorff das Opernhaus erbauen, das feierliche Heiligtum der Polyhymnia und der Terpsichore, das einst, als es noch unverstaltet war, den Zug der Panathenäen in der chorischen Ebenmäßigkeit einer orphischen Baukunst wiederholte und die gedankenlose Meinung widerlegt, daß dieser genialische Mann nicht eigentlich ein bedeutender Architekt, sondern nur ein guter Dekoratör gewesen sei.

Ebenso gab er in Potsdam den beiden Flügeln des Stadtschlosses nach der Marktseite zu die erhabenen Tempelabschlüsse, die Theater und Kirche, Antike und Christentum unter denselben akropolischen Baugedanken stellten und aus dem Geiste dieses schönheitsfrohen Edelmannes als ein Gedanke der Minerva entsprangen.

Und wenn er dann einmal Pilaster wählte, wie er bei seinem Kavalierhause gegenüber dem Stadtschlosse tat, dann gab er ihnen die Süße einer Architektur, die zur Musik wurde, und die uns umschmeichelt wie eine orphische Flötenmelodie.

Am liebsten hätte Knobelsdorff eine ganze Stadt der Schönheit erbaut, oder doch ein bevorzugtes Viertel nach vorgefaßtem Stadt-



Potsdam: Bürgerhaus

plane und nach dem klassischen Beispiele berühmter Stadtanlagen, wie es der Schinkelschule hernach um die Berliner Schloßfreiheit zu erbauen verstattet war: aber dazu gab es in der Zeit der schlesischen Kriege nicht die Mittel — und so mußte sich denn seine Schönheitsfreude, als sie an die Grenze von Baumöglichkeiten kam, mit der Ausstattung des Innern, der Anlage von Räumen, der Schmückung von Wänden begnügen.

Er rührte sie an wie mit einem Zauberstabe — und so schwand der Alb, mit dem der drückende, lastende, keuchende Reichtum der Schlüterschen Dekorationsweise die preußischen Schlösser bis dahin beladen hatte — an der Stelle aber wob nunmehr der Spuk des Rokoko zart und elfisch und anakreontisch seine Märchenschleier.

So entstanden sie: so rieselte goldenes Laub über die lilaroten Wände der Galerie in Charlottenburg, legte sich goldenes Gespinst auf die weißen Wände des Tanzsaals.

So schuf Knobelsdorff die erlesenen Zimmer des Potsdamer Stadtschlosses: das Geheimkabinett des Königs, sein Schlafzimmer, das Musikzimmer, das Teezimmer, die oranische Kammer: bildete sie aus weißem schaumigem Stucco, heftete ein dünnes silbernes Stabwerk an die Decke, bezog die Wände mit pfirsichfarbenem oder pflaumenblauem Damast und bespannte diesen Damast mit bronzegrünen Tressen, oder legte Malereien in die Füllungen, oder ließ Schilfwerk strahlen und geschnitzte Blumen und Früchte sich ranken, gleich gemalten Stilleben in Holz.

Wo aber Knobelsdorff auch im Innern der Schlösser einmal vor monumentale Aufgaben gestellt wurde, wie im Festsaale zu Sanssouci, dort brach sofort in dem Dekorator der Architekt wieder durch: dort stellte er seine Säulen in den Raum, ließ die Architrave tragen und füllte den Abstand zwischen ihnen mit Nischen aus, in denen Gottheiten standen — Gottheiten aus der Phantasie des Homer, dessen Büste ihren Platz in der Bibliothek fand, in diesem intimsten, ganz kleinodhaft-köstlichen, getäfelten Raume aus Zedergold, in dem des großen Königs französische Bücher standen,

die von einem klassischen Altertume handeln, dem er seine preußische Wiederkehr vorbereitete.

Dieser Stil, den Knobelsdorff für Friedrich schuf, ist kein Rokoko im Sinne der Franzosen, vielmehr durchaus das persönliche Eigentum der beiden eigentümlichen Menschen.

Aus dem Rokoko kam gewiß die Verteilung und Bequemlichkeit der Gemächer, die Friedrich rühmte: das gab es in Preußen noch nicht.

Aber der Schmuck der Gemächer ist preußisch im Sinne des Königs: das Japaneske, das in den Witzen der Papageienwände noch fortlebt, oder in dem Einfall der Spinnendecke, oder in einer Wandbespannung mit chinesischer Seide, oder in einem exotischen Schirm, der hie und da in Spitzform herausragt — es ist bunter, lauter, lebhafter, ist deutscher geworden.

Und das Antike, das wohl einmal eine Ornamentik aus Musikinstrumenten entstehen ließ, aus Lyra, Flöte und Füllhorn: es löste die Anmut dieser Dekorierung nicht auf, sondern faßte sie durch Aufteilung zusammen, hielt überall das frohe Blütengeflocke und muntere Schnörkelgerinnsel in seinen Rahmungen — wurde strenger und leichter zugleich.

Französisches Rokoko sind die Trumeaus und Panneaus, sind es so, wie die Bilder von Watteau und Lancret, die der König kaufte.

An französisches Rokoko erinnern kaum noch die Vasen, mit denen Knobelsdorff die Außenwand, die gegliederte Fläche, die Gebundenheit verkröpfter Säulen oder den Drang sich windender Karyatiden leicht in die Luft auflöste — in Blumenkorbformen, denen er die Schwingungen eines Schäferhutes gab, wie ihn eine Tänzerin zum Gartenfeste von Cythere trug.

Friderizianisch vielmehr, festlich und edel, von einer apollinischen Heiterkeit, wie sie der aufgeräumten Lebensführung des jungen Königs oben auf Sanssouci entsprach, ist die Form, die Knobelsdorff nach seinem Ideale in dieses Land trug: und wenn wir seine Seele an der bildenden Arbeit sehen wollen, dann müssen wir



Christian Friedrich Glume: Flora im Park von Sanssouci

immer wieder in Gedanken zu dem Ebenmaße seiner Säulenschäfte zurückkehren, zu dem gebändigten Überschwang seiner zugleich reichen und zarten Kapitäle und zu dem scharfen und doch immer schönen Schnitt, mit dem er eine Attika, die geschwellten Balustér oder auch nur die einfachen Zacken und Zähne der klassischen Ornamentik behandelte.
Nicht Trianon bei Versailles, sondern die Rotonda von Vicenza ist deshalb die wahre Verwandte der Vigne von Sanssouci — genau so wie der attische Lebenston der italienischen Renaissance sich damals gewiß nicht in den im Grunde ganz ungeistigen französischen Landpartien und Hoffesten, sondern weit eher an dieser flammenden fritzischen Tafelrunde fortsetzte.

Aber ist nicht wenigstens die Plastik französisch, mit der Knobelsdorff seine Architektur belebte?
Wie eine Wolke von Statuen ließ sie sich über Potsdam nieder: es gibt keine zweite Stadt, die so bevölkert von Standbildern ist — als man sich die Muße nahm, ihre Zahl abzuschätzen, da ist man auf die Ziffer von fünftausend gekommen.
Und schon diese Verwendung der Plastik, diese Verschwendung, die Friedrich mit ihr trieb, diese Übersteigerung der architektonischen Wirkung durch skulpturale Künste, die sich nicht damit begnügten, nur Zutat zu sein, ging so wider den französischen Geschmack, wie sie wider den italienischen Brauch ging.
Aber wurden gleichwohl Büsten und Stelen und Hermen nicht genau so aufgestellt, wie in einer italienischen Villa die Fundstücke des Altertums? Konnte die große Neptungruppe, die aus dem kleinen Teiche des Lustgartens taucht, nicht in dem Parke eines französischen Königsschlosses ihr spritzendes und tutendes Wasserwesen treiben? Und scheinen diese antiken und biblischen Helden oder Heldinnen, die überall ihr Podium fanden, nicht geradenwegs aus der französischen Tragödie zu kommen und mit großer Lebendigkeit und unter fortgesetzter Beteuerung uns Szenen aus Racine vorzuspielen?

Dies alles ist so: und ist doch wieder gar nicht, denn auch hier trug nicht nur der fritzische Geist, der sich Aufstellung wie Ausführung mitteilte, so viel Eigentümliches und Eigenwilliges bei, daß schließlich das Potsdamische überwog — hier waren vor allem die Bildhauer, die für den König arbeiteten, so durchaus preußische und deutsche Erscheinungen, wie der Sandstein preußisch und deutsch war, in dem sie schufen.

Knobelsdorff hatte zwei Berliner Skulptöre zur dekorativen Verfügung, von denen der eine, Johann August Nahl, durch seinen Vater noch mit der Schlüterschule verbunden war, während der andere, Christian Friedrich Glume, die spröde Weichheit eines jener norddeutschen Dichter besaß, die damals ihren Gesang zu einer antikischen Lyrik erhoben.

Nahl war sehr männlich, war rauh und hart, heftig und gewalttätig: er hat die Gladiatoren der Nordkolonnaden des Lustgartens geschaffen, diese Kämpferreihe voll Bewegung und Ansturm, die wie von den Windwirbeln geformt zu sein scheint, die zwischen den Säulen herfahren.

Seine Kraft lag im Muskulativen, in der Bewältigung eines großen Handwerklichen, das mit Hieben modellierte: es war Kraft, die sich zutraute, nicht nur ein Roß von Marly zu bilden, sondern die gleich zu den Riesenpferdegruppen ausholte, zu diesen ausschlagenden scheuenden stürzenden Pferden, zu diesen Knäueln von unbändigen Pferden und bändigenden Menschen, die er in gleichwohl beherrschter, flächig beruhigter Wirkung über die Risalite des Marstalls erhob.

Glume war ebenso weiblich, weich und geschmeidig, von einer Fülligkeit, die Plumpheit wäre, wenn sie nicht zugleich den Schmelz einer eigenen Lieblichkeit hätte: so hat er schon die Körper der ruhenden Najaden und herumspielenden Putten gebildet, mit denen er an den Ostkolonnaden seine Arbeit in Potsdam begann.

Seine Frauenleiber haben immer einen perligen Glanz, den der Sandstein nur nicht spiegelt und der doch irgendwie da ist, als Ausdruck



Potsdam: Der chinesische Pavillon

Aufnahme der Meßbildanstalt

einer inneren Bewegtheit, der aus dem Gefühle kommt, mit dem Glume formte: diesen Glanz hat er den beiden Göttinnen gegeben, die an dem eisernen Gitter, das den Haupteingang von Sanssouci abschließt, an Schönheit mit den Säulen wetteifern, welche Knobelsdorff entwarf — hat mit ihm die Härte der Pomona gemildert und ein Leuchten der Lieblichkeit über die Flora gegossen, die im leichten lockeren wehenden Gewande, neben der Säule hervortretend, ihre Blumen in den Park trägt, hier eine wunderbare Einheit mit der Natur bildet und selbst ein wunderbarstes Werk ist.

Diese Flora, die in ihrer schwellenden Blütenhaftigkeit so ganz deutsches Weib ist, und so gar keine Dame des Rokoko, kehrt überall wieder, wo Glume entzückt und entzückend die Hand an den Stein legte: in den Sandsteinakten der benachbarten Freitreppe und in der Göttinnen- und Puttengruppe auf dem Dache der Neuen Kammern, an deren Attika sie noch den prachtvollen Girlanden die schwermütige Fülle einer Rose gab.

An Nahl und an Glume ist die Menge und ist die Kunstgeschichte achtlos vorübergegangen: Friedrich selbst zog ihnen schließlich Franzosen vor, deren Werken er die bevorzugten Stellen im Park und auf der Terrasse zum Schmucke überwies.

Und doch lassen sich weder die marmornen Virtuosenstücke des Adam noch die des Pigalle in ihrer Zuckrigkeit mit den gefühlten Werken der Deutschen vergleichen, die Ausdruck in Sandstein gruben, und es zeugt für den echten Sinn und das gesunde Wesen der Berlinisch-Potsdamischen Bildhauerschule, daß nicht Frankreich hier Nachfolge fand, sondern daß Nahl und Glume, der jung starb, die Arbeiten in dem Maße bestimmten, als Potsdam, Stadt und Park, mit Plastik geschmückt wurde.

Auf Nahl und Glume gehen sie alle in irgendeiner Beziehung oder Verbindung ihres persönlichen und doch wieder summarischen Stiles zurück: die Ränz und Heymüller und Ebenhecht und Benkert und Papenhoven, die um Sanssouci eine Plastik hinterließen, welche mitten im Rokoko ein Ausdruck barocker Deutschheit

war — und ein Ausdruck bestimmter musischer Wandlungen in Deutschland, die damals, um dereinst zum Antikischen zu führen, die Nation und ihre Künstler zunächst literarischer machten.

Was waren das doch für eigentümliche Geschöpfe einer zerrissenen Phantasie, die von diesen Potsdamer Bildhauern erfunden wurden? scheinen diese aufgezehrten Kandelaberträger, die als Sklaven oder Legionäre auf Rampen und Brücken sich in Krampfbewegungen winden, nicht aus einem Lohensteinschen Schwulstdrama zu kommen? und sind diese verrenkten Genien mit den schmalen Hüften und den langen schlanken nackten Beinen, die auf allen Dachfirsten des Stadtschlosses sich mit mageren Mondlichtgesten eines Puppentanzes sperren und zieren, nicht wie kranke Sehnsuchtsgedanken eines deutschen Dichters, dem die klassische Mythologie damals mit bizarren Übertaumelungen die Sinne verderbt hatte?

Das Barock hatte seine große Gesundheit in seiner Kraft gehabt: das Rokoko war eine Gefahr, der wir erlegen wären, wenn wir uns ihrer nicht männlich erwehrt und sie so von uns abgewendet hätten, wie dies Friedrich in seiner Staatskunst tat, die ihn den Ernst immer wieder über das Spiel setzen ließ.

Wem wir aber vom Volke aus verdanken, daß wir die Gefahr überwanden, das erkennen wir gleichfalls in Potsdam, wenn wir uns der Putten erinnern, und des Gleichnisses, das in ihnen liegt: jener wimmelnden und kribbelnden Horden, die sich überall tummeln.

Sie treiben alles, was Kinder nur treiben können: hier überfällt ein Bub ein Mädel, dort reitet eins auf dem anderen, zerren sie sich und quetschen sie sich oder liebkosen sie sich, dort wagen sie sich auf den Rücken der Sphinxe und fürchten nicht die Rokokodamen mit dem Löwenschweif, sondern treiben hinter deren Kammmantel ihre munteren Scherze der durchtriebenen Unschuld.

Es sind Kinder der Flora, blühendste Kinder des blühendsten Weibes.

Es sind Kinder aus Deutschland.

Doch auch dieses preußische Rokoko war nur ein preußisches Zwischenspiel.

Friedrich kehrte aus seinen Kriegen stiller zurück, in sich gekehrt und vorversonnen, ein Genie, das Sonderling war: kein geborenes Genie, das immer ein Glücksfall und Zufall von Abstammung und Auslese zu sein pflegt, vielmehr ein gewordenes Genie, das nach Prüfungen der Jugend durch Selbstzucht sich gebildet und an dem die Notwendigkeit, zu handeln, der er sich nicht zu entziehen vermochte, die Arbeit der Natur übernommen hatte — ein Genie, das zwar von seiner Herkunft bestimmte Veranlagungen und Vorbestimmungen mitbrachte, ohne die es seinen dynastischen und politischen Zwecken gar nicht hätte dienen können, das aber seine Zusammenfassung in einer einzigen merkwürdigen und großartigen Persönlichkeit erst den Aufgaben der Staatskunst und Kriegskunst verdankte, die Friedrich als Preuße, Hohenzoller und Thronfolger unmittelbar vorfand und die er lösen mußte, wenn er in Ehre leben, wenn sein Volk sich entwickeln, wenn der Staat sich behaupten wollte.

Friedrich hatte, um dieses Werkzeug für Preußen sein zu können, menschlich so vieles opfern und den Genuß, an dem er als Kronprinz so hing, gegen die Pflicht eintauschen müssen, an die er sich als König selbst verwies — diese Umschaltung von Sinnlichkeit in Geistigkeit, die in ihm geschah, erklärt uns die Wandlung, die mit ihm vorgegangen war: sie hatte einen Monarchen aus ihm gemacht, der so, wie er ein schwereres Leben trug, als andere Menschen, auch über das Dasein anders dachte, als Menschen zu denken pflegen: einen Philosophen, der das Leben über seine Diesseitigkeiten hinaus wertete und für den es eine Unsterblichkeit des Vorbildes gab, das Menschen den Menschen hinterlassen: einen Feldherrn, der niemals den Tod fürchtete, vielmehr durch das Beispiel, daß er den Truppen im Kugelregen gab, die Entscheidung des Schicksals herbeizwang und mit scheinbar gefühlloser Lippe seinen geliebten Soldaten das Wort einer äußersten Nichtigkeit ihrer menschlichen Dinge zurufen konnte: „Kerls, wollt ihr

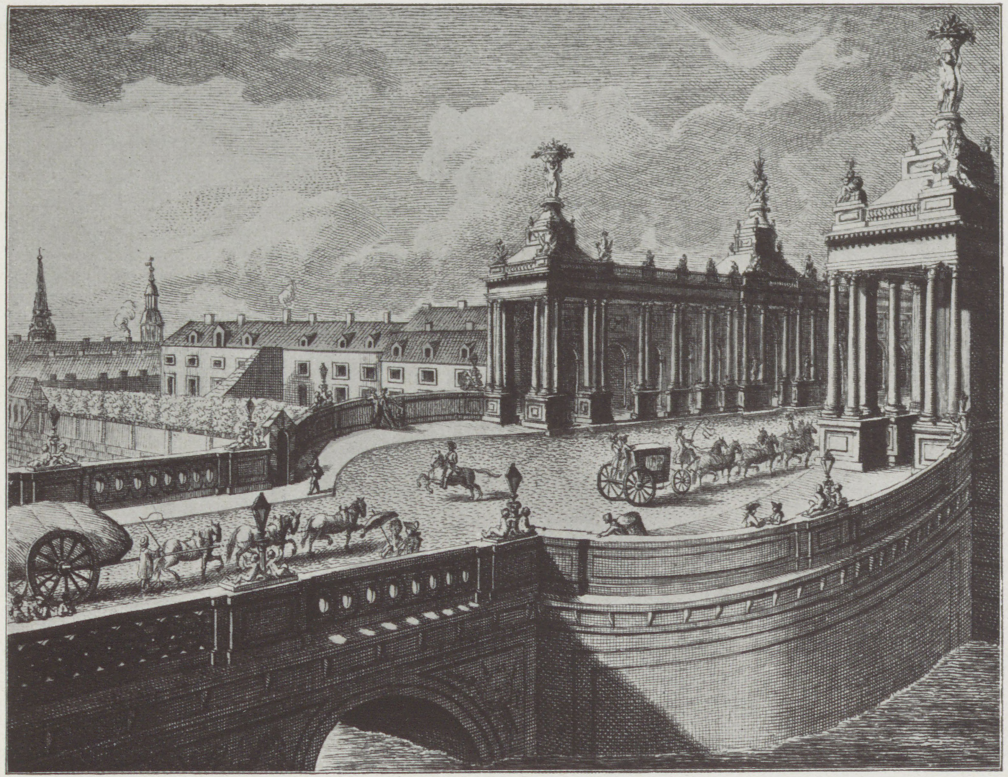
denn ewig leben?" womit er dann doch nur das Wort einer höchsten Aufopferung für den Staat aussprach, die er selbst in jedem Augenblicke zu erfüllen bereit war.

Jetzt vollendete sich diese Wandlung zur Geistigkeit, als der einzige König, nachdem er alle die großen Dinge getan hatte, die in der Linie seines Vaters und Landes lagen und wegen deren ihn die Welt nunmehr bewunderte, sich in sein geheimnisvolles und verwittertes Ich zurückzog: in seine Menschenkenntnis, aber auch Menschenverachtung, deren gute und böse Geister seine Hausgenossen von Sanssouci wurden — und in jene fatalistisch-ironische Lebensansicht, die in der praktisch-kategorischen Art, wie er keine indische Lehre der Tatlosigkeit, sondern die preußische der unbedingten Tätigkeit aus ihr zog, seine letzte herbe und harte Lebensweisheit blieb.

Aber auch Preußen wurde jetzt ein anderes: nun war durch den Krieg der sieben Jahre die Trennung von Habsburg scharf und feindlich geschehen, die der Soldatenkönig mit peinlicher Rechtlichkeit vermieden hatte und die selbst dem Preußenkönige sehr wider den gesalbten Sinn gegangen wäre: nun schlossen sich die Menschen Norddeutschlands zu dem preußischen Bewußtsein als einem geschichtlichen Bewußtsein zusammen, das ein staatliches Sonderbewußtsein in Deutschland, ja, ein neuer Völkergrundsatz in Europa war.

Geist und Blut taten, was eine Krone und ein Name allein nicht vermocht hatten: nach dem Beispiele, das Friedrich der Große gegeben hatte, fühlte man preußisch in Preußen, wie man fritzisch in Deutschland fühlte — und man tat es, weil Preußentum eine gelebte Philosophie, eine bestimmte Sittlichkeits- und Sachlichkeitslehre war, die es in den kargen Pionierstrichen Norddeutschlands zwar immer gegeben hatte, die aber erst von Friedrich dem Großen, allen sichtbar und von allen angenommen, zu politischer Geltung gebracht worden war.

Preußentum lebte in dem Ruhme des Königs, in dem Rufe von hundert Schlachtfeldern, in der Vorstellung von der Unüberwind-



Karl von Gontard: Königsbrücke und Königskolonnaden
Nach einem Stich von S. C. Krüger 1785

barkeit seiner Armee: von Fremden wurde es empfunden; von Dichtern wurde es besungen; in der Arbeit auch von Nichtpreußen wurde es kritisch fruchtbar; und aus den Kreisen, die es zog, flog zum ersten Male etwas wie eine Hoffnung auf Erneuerung des alten Reiches Herrlichkeit über Ganzdeutschland auf.

Zu diesem Preußentum paßte das Rokoko nicht mehr, auch in Potsdam nicht, so wenig wie es zu dem alternden Könige paßte, der oben in Sanssouci umherging.
Zu diesem Preußentum paßte immer noch am ehesten die niedere Soldatenstadt, die von Friedrich Wilhelm angelegt worden war, mit den kleinen Häusern und engen Läden, in denen die Grenadiere alles kaufen konnten, Haarwachs und Puder, Zopfband und Bürsten, und was sonst noch zu ihrer Propretät erforderlich war.
Oder der sandige Marschierplatz paßte zu ihm, den Friedrich der Große zur Hälfte in einen zieren Lustgarten zurückverwandelt hatte und von dem nun, aus Drill und Staub und Schweiß und märkischem Sande, die preußischen Siegesadler aufgestiegen waren, die der Soldatenkönig immer nur auf den Monturen seiner langen Kerle erblickt hatte.
Hier in Potsdam hatten zuerst preußische Soldaten viele Stunden lang in ihre Uniformen eingeschnürt wie geschraubt stehen, in die Kreuz und Quere pfahlgrad marschieren und ununterbrochen blitzschnelle Handgriffe klopfen müssen — wie der arme Schweizer aus Tockenburg, der unter sie gesteckt worden war, den preußischen Dienst beschreibt.
Hier hatte sich aber auch die weitere Entwicklung vollzogen, von der Archenholz, der tiefer sah, meinte, daß der preußische Soldat, den der Soldatenkönig scheinbar ohne Grund zur Maschine gemacht habe, nunmehr Maschine aus Gründen der Taktik, der Physik, der Poetik und der Philosophie geworden sei.
Hier in Potsdam war nicht minder die großartige Organisation geschaffen worden, die von der preußischen Armee aus zum ersten Male ein modernes Heer aufstellte und es schon damals mit allen

den besonders preußischen Erfindungen einer Feldpost, Feldpolizei, Feldbäckerei und von Feldlazaretten ausstattete, so daß, wenn man an das mittelalterliche Heerwesen zurückdachte, ein vielbestauntes Wunder an militärischer Folgerichtigkeit entstanden war.

Hier um Potsdam, der Stadt, in der die berühmtesten Regimenter aus dem Siebenjährigen Kriege in Garnison lagen, fanden jetzt die berühmten preußischen Generalrevuen und Manöver statt, die das echte Bild einer Schlacht boten, bei deren Gelegenheit man den König an der Spitze seiner Truppen sehen konnte und zu deren Schauspiel sich Reisende aus aller Welt einzufinden pflegten.

Dieser Stadt, die eine Soldatenstadt war, konnte nur ein Soldatenstil entsprechen: Spartiatentum, Antike, die schon immer eine Grundlage des besonderen preußischen Stils gewesen war und zu der jetzt auch Friedrich der Große zurücklenkte, als er Anschluß an den Klassizismus nahm.

Die Preußen selbst hatten etwas Antikes in ihrer ganzen Art: in ihrer heiligen Liebe zum Vaterlande, in ihrer großartigen Opferbereitschaft für den König.

Spartiatisch war der Befehl, der an die Soldaten ergangen war: sich niemals angreifen zu lassen, vielmehr „allemal den Feind zu ataquieren".

Das Soldatenbewußtsein der preußischen Offiziere war antik, war heroisch: ihre Lieblingslektüre war die Kriegsgeschichte des Polybius, oder sie lasen in der Männergeschichte des Plutarch.

Wenn die preußischen Fahnen vorübergetragen wurden, dann wurden sie gegrüßt wie einst die römischen Adler: selbst der König stand barhaupt und in Ehrfurcht.

Seine Philosophie war stoisch: als er in seinen ersten Krieg zog, da sprach er den Willen aus, daß er, wenn er fallen sollte, nach Römerart zu verbrennen und in einer Totenurne beizusetzen sei: und als er aus seinem dritten heimkehrte, da hatte sich sein Kopf in diesen schweren Jahren, in denen aus dem jungen Gotte von Rheinsberg der alte Eigenling von Sanssouci wurde, in seinen



Potsdam: Das Nietzsche-Haus, dem jüngeren Boumann zugeschrieben

Sehnen zusammengezogen und sie hatten ein Antlitz geformt, das ein erstes preußisches Cäsarenantlitz war.
Nun befahl Friedrich der Große, befahl er noch Knobelsdorff, und befahl, als es darüber zum Bruche zwischen dem Willen des Königs und dem Gefühle des Künstlers kam, seinen nachgiebigeren und dienstbareren Baumeistern, den Boumann und Unger und Bühring: daß der preußische Staat hinfort eine antike Architektur erhalten und Berlin wie Potsdam zu Städten im Geschmacke der Cäsaren werden sollten.

Auch diese Entwicklung ging von Potsdam aus.
Friedrich der Große war kein Metaphysiker: er ist nie unter die großen Systemdenker getreten, und die Lücke zwischen Leibniz und Kant wurde von ihm nicht ausgefüllt: er blieb als Philosoph immer der königliche Dilettant der Aufklärung, welcher rationalistisch dachte, fortschrittlich, nicht schöpferisch, und der niemals wahr haben wollte — obwohl er als Genie und Mensch unter Schicksal in seinem Leben so oft das Gegenteil erfuhr —, daß das Geheimnis der Dinge für uns Menschen nicht hell, sondern daß es dunkel ist, der vielmehr mit seinem ganzen Zeitalter glaubte, daß die Vernunft diese Kräuselung unserer Hirnsinne, die sich eben damals ins Französische gefältelt hatten, nicht Übergang, sondern bereits Ergebnis sei, nicht Notbehelf, sondern Inbegriff, nicht Zustand, sondern Offenbarung.
Ebenso war Friedrich der Große, obwohl er in Kunst lebte, kein Kunstdenker, der durch die Form, die ihm gerade gefiel, zu der Sache vordrang, um die es sich handelte: noch nicht einmal für Frankreich besaß er ein Augenmaß, das aufs Ganze ging; er hielt die alten großen Franzosen für klein und die kleinen neuen für groß; empfand Rabelais und Montaigne als langweilig und widerwärtig; erhob dagegen Racine und Boileau auf die Ebene von Sophokles und Horaz — und wie sehr er sich in den Deutschen irrte, deren Sprache ihm mißlautend klang, wie er sich über unsere ältere deutsche Dichtung lustig machte, wie er in seiner innersten

Schätzung den verdorrten Melanchthon über den blühenden Luther stellte, an der neuen großen Umwertungsarbeit seiner eigenen größten deutschen Zeitgenossen Winckelmann und Lessing ganz unbeteiligt blieb und als alter Mann an dem jungen Goethe vorbeilebte, das hat gerade die Jugend in Deutschland in Enttäuschung erfahren müssen.

Aber wie Friedrich der Große dort, wo er nicht moralisierte, wo er sich frei machte von Cicero wie Voltaire, den banalen Genien, die er sich nicht aus Genie, sondern aus Bildung gewählt hatte, wo er vielmehr als handelnder Mensch unmittelbar aus dem Erlebten die Betrachtung in Begrifflichkeit umsetzte, durchaus ein scharfer und reiner preußischer Denker war, der in seiner anekdotischen Witzigkeit die preußische Schlagfertigkeit, in seiner praktischen Sachlichkeit die preußische Tüchtigkeit ausdrückte, als preußischer König im Antimachiavell die romantische Vorstellung vom Fürsten der Renaissance moralisierend überwand und in den Grundprinzipien vom Kriege die Arbeit von Clausewitz und Moltke vorbereitete: so leitete er auch in den Künsten, als er sich nun von dem Rokokogeschmack seiner Kronprinzenzeit trennte und in die klassizistische Vorliebe seiner späteren Königsjahre übertrat, eine Entwicklung ein, die von ihm aus rein persönlich war, die aber in die Bestimmung seines Staates einmündete und unversehens, ohne daß er es selbst recht wußte und wollte, zur Grundlage des Stiles wurde, in dem sich der preußische hernach klassisch zusammenfaßte.

Es geschah immer noch laienhaft genug: Friedrich fühlte nicht, daß in dem Rokoko, wie Knobelsdorff es verstanden und behandelt hatte, mehr Geist der Antike war, als in den Antikisierungen, die er nunmehr seinen Baumeistern aufgab.

Friedrich nahm die Antike wörtlich, indem er sie äußerlich nahm: er kannte sich aus in den Maximen der Ästhetiker, er wußte, hatte gehört und gelesen, daß es Probleme des einheitlichen Städtebaues gab, er war auch in Stilfragen unterrichtet und hatte die berühmten Veröffentlichungen über Rom und das umfangreiche Altertums-



Potsdam: Das Haus mit dem Helmfries (Aufnahme der Meßbildanstalt)

werk des Palladio anschaffen lassen, die Antichita di Roma und die Veduten des Piranesi.

Friedrich wollte, daß die Fremden, die nach Potsdam kamen, eine Residenz betraten, von der sie eine architektonische Vorstellung in sich aufnahmen, die den ungeahnten bestaunten weltbewunderten Erfolgen der preußischen Politik und Strategie entsprach und sie ihnen so sichtbar wie erklärlich machte.

Friedrich wünschte also, daß Potsdam ansehnlicher werde, und suchte diesen Wunsch durch alle die Mittel zu verwirklichen, deren sich ein Gönner der Künste bedienen wird, dem die künstlerische Form mehr Schein als Sache ist.

Einer aus dem Kreise erinnerte ihn an den Ausspruch des Augustus, daß er als Cäsar in Rom eine Stadt aus Ziegeln vorgefunden und sie aus Marmor hinterlassen habe — und Friedrich nahm auch den Marmor wörtlich.

Sein Freund Algarotti sollte ihn aus Italien mitbringen, wie die Juden sich Erde aus ihrem gelobten Lande holten — und je mehr der König über die Ausgrabungen von Heraculanum hörte, desto mehr wuchs seine Neugierde, selbst die Reise anzutreten, sich das aufgedeckte Altertum anzusehen und ihm an Ort und Stelle die Muster für Potsdam zu entnehmen.

Es kam nicht zu dieser Reise: Erst Schinkel hat sie machen dürfen und hat von ihr, als der Künstler, nicht Archäologe, der er war, eine abermals umgedeutete Antike mitgebracht, eine gefühlte Antike, die innerlich Knobelsdorffs Formung wieder näher kam und sich ihr in Potsdam im nächsten Jahrhundert ungeachtet aller äußeren Formunterschiede, die von Zeit und Persönlichkeit bedingt waren, geistig anschloß und anfügte.

Friedrich blieb auf seine Vorlagebücher angewiesen, und auf das, was er gelegentlich in den Niederlanden sah: danach hat er Potsdam ausgebaut — und derselbe Kavalier, der ihn an die Augustusstadt erinnerte, hatte schon Recht, wenn er sagte, daß der König, der allem einen Ausdruck von Größe gebe, das ganze Antlitz der Stadt geändert und aus ihr einen ganz einzigen Ort gemacht habe.

Aber diese Einzigkeit war nicht antikisch, auch nicht italienisch, holländisch und englisch, so wenig wie das Rokoko französisch gewesen war: vielmehr entstand eine Stadt, die zwar durchaus ein klassizistisches, oder nein, ein durchaus antikisiertes Ansehen zeigte und die sich doch, genau so wie die des Soldatenkönigs sich durchaus preußisch gegeben hatte, auch in den architektonischen Seltsamkeiten, die ihr von ihrem neuen Bauherrn anhafteten, vor allem fritzisch gab.

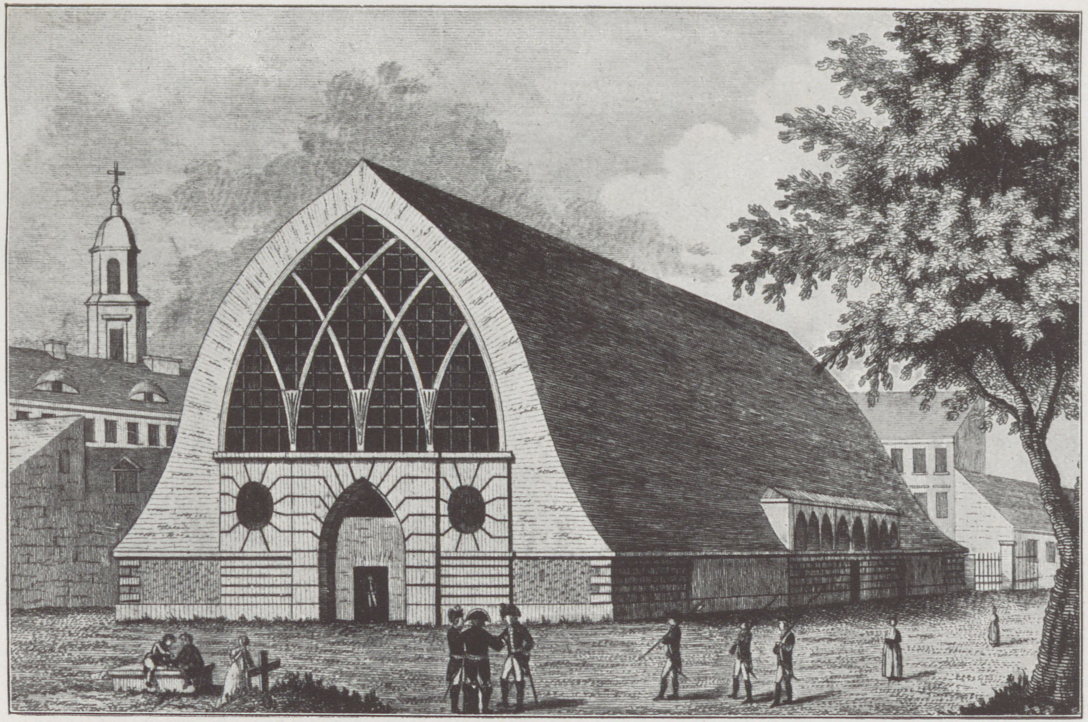
Wieder bestätigte sich, daß es eigentlich gar nicht die Menschen sind, die Formen bilden, sondern die Natur, die Nation, die Zeit in den Menschen: daß es einziger und ursprünglicher Ortsgeist ist, der an einer einzigen und großen Überlieferung arbeitet.

Es ist wahr, daß die Bauten, die durch Friedrich nach Vorbildern entstanden, in diese Überlieferung eine Note trugen, die nicht so sehr auf ihrem künstlerischen als auf ihrem kurioſen Werte beruhte: aber auch sie wurden in die Überlieferung einbezogen und gehören so zu Potsdam, wie der König selbst.

Schon Knobelsdorff hatte ihm auf dem Marktplatz das Predigerhaus als eine Kopie der Consulta erbauen müssen: und schon Knobelsdorff hatte die Schauseite, die nachzubilden ihm aufgetragen war, den Potsdamer Verhältnissen angepaßt, hatte sie zusammengezogen, die Breite von dreizehn Fenstern auf neun Fenster ermäßigt und entsprechend statt dreier Toreingänge ein einziges Portal die Mitte halten lassen.

Wenn es gleichwohl zum Bruche mit Knobelsdorff kam, dann geschah es im Grunde nur deshalb, weil der große und freie Künstler des friderizianischen Rokoko, der gewohnt war, alle Form in seine eigene Formung umzudeuten, sich in der Folge dagegen verwahrte, wie ein Palladianer den Palladio in Potsdam zu wiederholen: und nur folgerichtig war, daß diesem Bruche sofort die formale Hinwendung der königlichen Baukunst zum italienischen, holländischen und englischen Klassizismus folgte.

Jetzt wurde hier der Quirinal, dort Palazzo Barberini, hier Palazzo Valmarano aus Vicenza, dort Palazzo Pompeji aus Verona zum



Preußische Kaserne im Gillystile

Muster genommen, aber auch Schloß Whitehall in London; oder es wurde der römische Apollotempel, in den die Renaissance einen Palast eingebaut hatte, noch einmal als ein großes Stadthaus nachgebaut; oder es wurde, als man ein Pantheon haben wollte und ein größeres nicht haben konnte, dafür das kleine errichtet, das als französische Kirche auf dem Potsdamer Bassinplatze steht.

Aber sogar diejenigen Bauten, die Kopien waren und Kopien sein sollten, wirken doch ganz anders: an den Abbildern kennt man die Urbilder zwar in den Formen wieder, doch die Maße haben sich verändert und die Ornamente vom einfachsten Sockel bis zum reichsten Kranzgesimse sind von einer spürbar persönlichen Hand gebildet.

Friedrich der Große würde, wenn er je nach Italien gekommen wäre, sich durch Anschauung überzeugt haben können, daß Kunst sich nicht von Land zu Land übertragen läßt, ohne sich auch in der Formung so zu ändern, wie die Länder sich unterscheiden.

Der Vizentiner Fuß scheint sich in die märkische Rute umgesetzt zu haben — und selbst dort, wo man dieselben Maße annähernd beibehielt, breitete der andere Baustoff, breiteten Sandstein, Backstein und Putz, zu denen aus Mangel an Marmor füglich zurückgegriffen werden mußte, einen ganz anderen, sehr viel rauheren und doch auch wieder preußisch verhaltenen Scharm über die Gebäude, die Friedrich der Große nach dem Siebenjährigen Kriege mit Absicht vor den Augen der Welt hoch, geräumig und anspruchsvoll aufführte und die zwar die unansehnlichen Häuser des Soldatenkönigs überboten, aber ihnen doch nicht widersprachen.

Potsdam wurde keine Weltstadt in der Campagna, es blieb die Residenz an der Havel: und als der königliche Sonderling den künstlichen Ruinenberg anlegte, als er den ungeheuerlichen Gedanken verwirklichte, Architekturmotive aus Ägypten, Athen und Rom zusammenzuklittern, wie wenn die Natur diese Verbindung geschaffen und die Geschichte sie hinterlassen hätte, da schuf schon der

nordische Baumschlag eine merkwürdige und geheimnisvolle Einheit, die Blechen später gemalt haben könnte, und der märkische Himmel legte einen arkadischen Zauber darüber, der kein vergilischer war, sondern eher derjenige Poussins, und am ehesten derjenige des Ewald von Kleist.

Ein ähnlicher Einfall, nur einer, der nicht antikisch sondern exotisch gerichtet war, ließ den König im Park von Sanssouci einen chinesischen Pavillon errichten, diesen Tempel, der wie ein Karussell ist, auf dem puppenhafte Figuranten gestikulieren: und man braucht bloß dessen gedrungene Spaßigkeit mit der schwingenden Leichtigkeit zu vergleichen, in der China in Sachsen, in Dresden, in Pillnitz verstanden wurde, um an dem Unterschiede zu erkennen, daß aus diesen nachgeahmten Palmsäulen ein sehr merkwürdiges China erwuchs — eine neue Bizarrerie des größten Königs, die wir freilich aus seinem Gesamtbilde so wenig missen möchten wie die Anekdoten, die von ihm umliefen, die Tänzerin Barbarina, oder die Gräber der Windspiele.

Seine Beschäftigung mit Baukunst gehörte zu seinen Eigentümlichkeiten: er ruhte in ihr von seinem schweren harten großen Leben aus, aber auch sie wurde, wie dieses Leben, schließlich doch immer wieder dem Staate, der Wirklichkeit, dem Wohle seiner Untertanen zugewendet — und dort, wo er sich nicht nur von archäologischen Liebhabereien leiten, sondern durch praktische Gesichtspunkte bestimmen ließ, hat auch Er wieder städtebauliche Werte geschaffen, die auf dem Umwege über die natürlich-plausible Erwägung ganz sachlich, sehr preußisch und doch sehr künstlerisch ausfielen.

Es lief zwar auch hier manche Künstlichkeit mit unter, die man dem königlichen Laien hingehen lassen muß: so wenn er Stadthäusern nur deshalb, weil sie die Fremden blenden und ihnen eine übertrieben-bedeutende Vorstellung von dieser immer noch kleinen Residenz geben sollten, eine raumgroße und eindrucksvolle Schauseite gab und zu dem Zwecke wohl mehrere und an sich ungleiche Häuser durch vorgeklebte Risalitverbindungen, durchgeführten

Dachfirst und gemeinsamen Dachfigurenschmuck in ein einziges Haus zusammenzog — das dann freilich äußerlich monumentaler wirkte, als es ihrer zweie jedes für sich gekonnt hätten, obwohl es nur eine vorgetäuschte Monumentalität war.

Aber dort, wo die Baumeister des Königs vor Aufgaben gestellt wurden, für die sie Bauraum und Formfreiheit zu ihrer Verfügung hatten, sind sie zu einer Großheit gelangt, die nicht Schein sondern Wesen war: dort haben sie städtebauliche Gedanken verwirklicht, die wir heute nicht als kurios empfinden, sondern als prinzipiell: haben sie die primitive Stadtbaukunst des Soldatenkönigs mit ganz anderen Mitteln und in ganz anderen Ausmaßen fortgesetzt, haben sie deren Planmäßigkeit aufgenommen, den Raum einheitlich als Baublock behandelt und diese Musterstadt vollendet, in der wenigstens einmal der Versuch gemacht wurde, Straßenfluchten durchzuführen, Straßenviertel abzuteilen, Straßenecken hervorzuheben, Straßendurchblicke festzuhalten und Schlußpunkte zu schaffen.

Friedrich der Große hatte das Glück, für seine letzte Bautätigkeit in Karl von Gontard noch einmal einen Architekten von Bedeutung zu gewinnen: auch die übrigen Baumeister des Königs haben im Stadt- oder Landschaftsbilde von Potsdam architektonische Werte zum mindesten von pittoreskem Reiz hinterlassen, Boumann das Rathaus und Unger das Belvedere — aber Karl von Gontard hinterließ noch einmal ein Lebenswerk.

Er ist nicht mit Knobelsdorff zu vergleichen: wie groß der Abstand zwischen den beiden Kavalierarchitekten ist, das erkennt man, wenn man die drei kostbaren Stadthäuser, die Knobelsdorff geschaffen hat, diese durchedelten Palais, die schönsten Häuser der schönen Stadt, in denen das Entzücken der Vornehmheit wohnt, mit einem der palast-, nein, kasernenartigen Wohnhäuser Gontards vergleicht, die wohl Form, aber keine Grazie haben — oder wenn man auch nur eine einzige Säule Knobelsdorffs, die in ihrem Stolz, ihrer Anmut, ihrer Herrlichkeit wie ein Gedicht ist, mit einer Säule Gontards vergleicht, die ein geschmückter Klotz bleibt.

Aber Gontard brachte das Pathos des Effekts mit, und die Phantasie für Prospekte, die der König bei seinen Plänen brauchte: und diese beiden immer etwas theatralischen, aber auch immer grandiosen Vorzüge haben ihn nicht nur dem Repräsentationsbau des Neuen Palais die weite, ausholende, mächtig anschwingende Anlage der Communs hinzufügen lassen, die beinahe mehr Schloß sind als das Schloß selbst: sie haben ihm auch die Kraft gegeben, in der Stadt das Militärwaisenhausviertel, den Wilhelmsplatz und die Südseite des Bassinplatzes als zusammengefaßten Raumausdruck wenigstens anzulegen — und wir können ihm schon zutrauen, daß er hier, wenn nicht äußere Schwierigkeiten der abschließenden Durchführung entgegengestanden hätten, eine Einheit im Großen und im Großartigen geschaffen haben würde, wie sie ihm bei dem kleineren Platz der „acht Ecken" gelang.

Im Stile Gontards kehrte gewiß Rokoko wieder: das erkennen wir namentlich aus den kleineren, nicht nützenden, nur schmückenden Werken, wie den Königskolonnaden — aber merkwürdig ist, wie auch hier der Schwung eine eigene Schwere, fast Gedrungenheit mitschleppt.

Das Rokoko erscheint jetzt in den Klassizismus wie eingepreßt zu sein: so, daß es nicht mehr atmen kann — es ist, als ob es an seiner freien Bewegung verhindert wäre, von der es ehemals so anmutig lebte.

Der preußische Stil drängte spürbar zu einer neuen Form: und wenn wir aus der Folge, von Gilly und Schinkel her, zurückschauen, dann erkennen wir, wie dieser Stil vom Rokoko her, und über den Klassizismus hinaus, zur Klassizität hindrängte: aber auf seinem Wege geriet er noch einmal in ein Stocken, dem er sich nur durch einen Kraftaufwand zu entringen vermochte, wie er Gontard lag.

Sein Stil bedeutete einen Halt auf diesem Wege, und eher einen Schritt zurück, als einen Schritt vorwärts: es war Zopf, derselbe Zopf, der als geheime Stileinheit alle preußischen Stilwandlungen begleitete und der jetzt, nach dem entscheidenden Beispiele, das der



Potsdam: Das Treppenhaus von Schloß Charlottenhof
Aufnahme der Meßbildanstalt

Soldatenkönig militärisch wie architektonisch gegeben hatte, auf dem Umwege über Rokoko und Antike wieder zum Stile des großen alten einsamen Friedrich wurde.
Wohl drängte das Klassische bereits bei Gelegenheit gegen das Klassizistische an und ließ nicht ganz vergessen, daß das Zeitalter des Zopfes inzwischen das Zeitalter Winckelmanns geworden war: so schnitt Gontard die edle Silhouette des Freundschaftstempels, den er zum Gedächtnis der Markgräfin von Bayreuth als einen offenen Rundbau aus geschmückten Säulen mit zartester Zierlichkeit entwickelte — und eines der schönsten Häuser dieser Zeit, das Medaglienhaus, das Unger am Neuen Markte erbaute, ist in seinem anspruchslosen Adel beinahe ein italienischer Provinzpalazzo, der zwar nicht in Vicenza, wohl aber in Parma oder Modena stehen könnte.

Aber dann behauptete sich doch der Zopf: er wurde das Eigentümliche dieses letzten friederizianischen Stils, soweit er ein Ausdruck nicht so sehr des königlichen Ehrgeizes als des städtischen Lebens war, und ließ hier ganze Straßen, wie die Charlottenstraße, die das Potsdam des Sohnes von dem des Vaters trennt, aus lauter einzelnen, kleinen und köstlichen Häusern entstehen, die bei aller guten Nachbarschaft gleichwohl ein Eigendasein führten.
Der Zopf verlor seine Hausbackenheiten, die er in einer Zeit gehabt hatte, welche den Ruhm des Staates erst vorbereitete, und ließ jetzt in den noch immer niederen, aber nunmehr schmuckeren gefälligeren und würdigeren Häusern eine städtische Gesellschaft wohnen, die, ob sie bürgerlich oder adlig war, unter dem großen Könige gelernt hatte, bei aller Bescheidenheit, aus der sie niemals heraustrat, sich gleichwohl zu fühlen.
Der Zopf bestimmte vor allem das Ornament dieser Häuser, mit dem Friedrich Wilhelm bei den seinen so sparsam umgegangen war, und das jetzt, unter Friedrich II., als der Geschmack Louis XVI. herüber kam, der so wesentlich ein Emblemstil, Draperiestil, Dekorationsstil war, sehr viel reicher und ansehnlicher wurde, aber

auch jetzt wieder preußisch und potsdamisch blieb, vornehm und einfach.

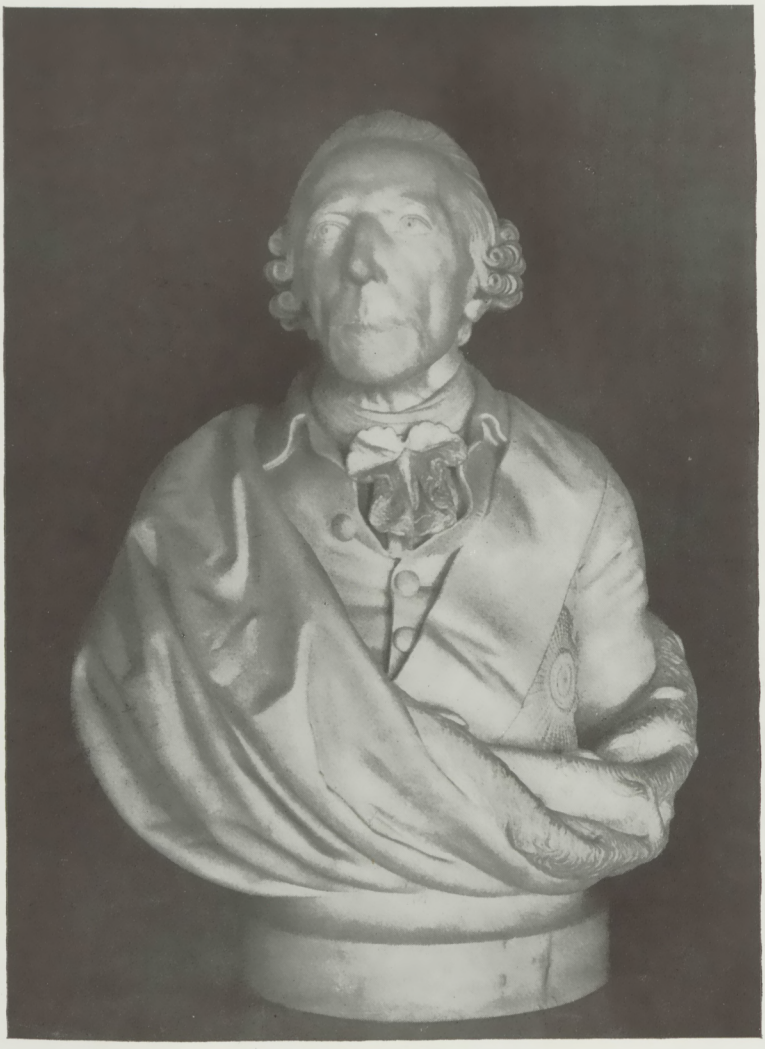
Nun füllten sich an den Häusern die eingetieften Felder, die der Soldatenkönig sogar an der Stadtschule, seinem Monumentalbau, auf den er so stolz war, noch leer gelassen hatte, mit Trophäengehängen von Jagd, Fischfang und Ackerbau, oder mit sonstigem sinnbildlichen Schmuck: Lyren und Masken, Panzern und Helmen, Köchern und Schilden.

Es war noch Rokoko, wenn im holländischen Viertel, als Friedrich es ausbaute, auf dem braven bürgerlichen Backstein volle feste Rosengirlanden angeheftet wurden: und es gab sich als Rokoko, wenn man die Fenster eines Stadtpalais mit einem Damenkopf als Schlußstein verzierte, der in leichter Neigung schief und verschämt, steif und anmutig, naiv und ein wenig frivol auf die wandelnden Bürger und Offiziere herablächelte.

Doch der Zopf brachte dann mit Vorliebe als das Lieblingsornament einer elegisch gewordenen Zeit das einfache Tuchgewinde an: zog es durch Ringe oder legte es über Knöpfe, und schmückte die Fensterrahmen mit Schleifen und Rosetten, die Füllungen mit Lorbeergehängen und Liktorenstabbündeln, während aus den Flächen zwischen den Stockwerken die Häupter von Cäsaren und Philosophen hervorschauten, streng und stumm, als Rundstück gefaßt, mit dem posthumen Ausdruck, der in jeder Medaglie liegt.

Auf die Dächer aber, in langen Reihen, stellte man die Urnen dieses Stils, der ein Tränenstil überall dort war, wo man ihn als ein Gleichnis des Lebens und als einen Abschied von seinen Heiterkeiten empfand — ein Heldenstil aber dort, wo man ihn als Zeugnis für Ruhm und Kriegertum und als eine Vorbereitung für eine höhere Wirklichkeit grüßte, die Unsterblichkeit heißt.

Und auf den wichtigeren und wuchtigeren Gebäuden, auf dem Stadtschloß und auf dem Neuen Palais, auf dem Rathause und dem großen Soldatenwaisenhause, über gestuften Kuppeln und luftigen Tempeln, die überall im Stadtbilde sichtbar werden, wie ein Spiel, wie eine Musik in Lüften, standen schwebend die guten



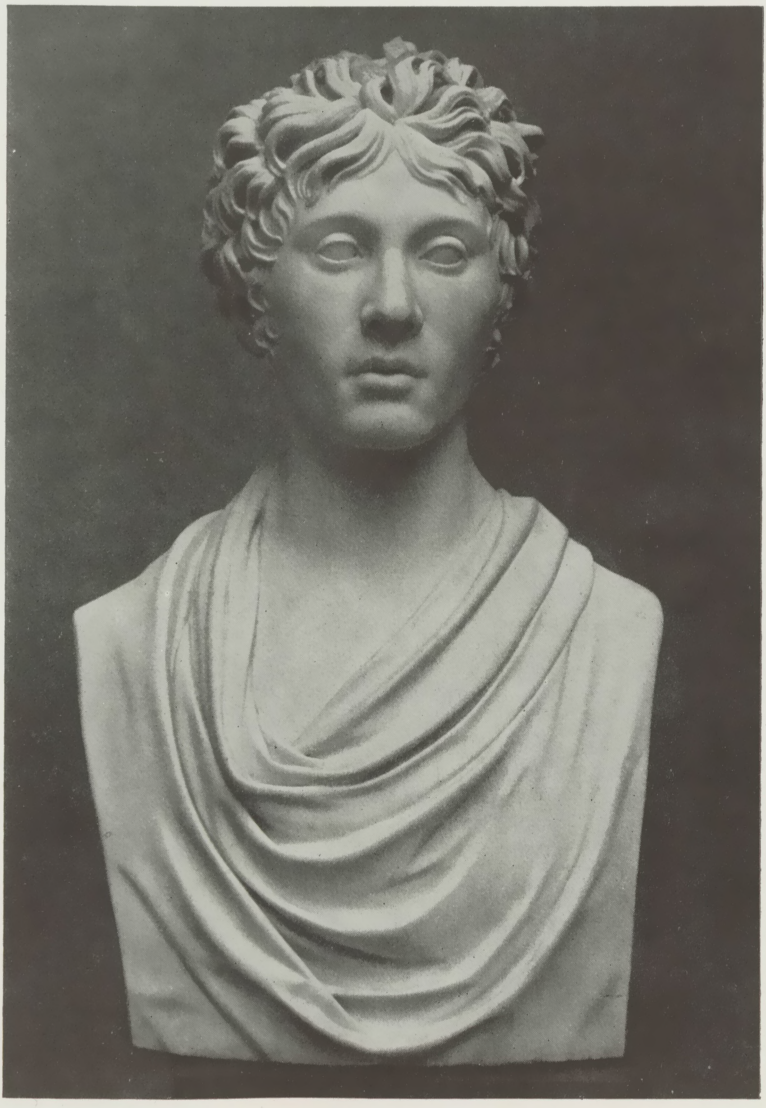
Die Büste des alten Friedrich II.
in der Royal-York-Loge in Berlin

Geister antiker Versinnbildlichung: die drei Parzen, Minerva und Herkules, oder eine Charitas, eine Fortuna, ein Atlas — und wurden eine monumentale und zugleich kuriose Besonderheit von Potsdam, die der Stadt ihre Wahrzeichen gab.

Doch blieb die Stadt, trotz allen Insignien einer wissenden und wollenden, einer gewollten Königlichkeit, die Friedrich der Große ihr gab, auch jetzt noch die offene Landstadt, die sie war.
Wenn sein Blick von Sanssouci herunterschaute, dann fiel er auf das kleine Palais, das seine Gunst und treue Freundschaft für den Feldmarschall Keith als Altersitz hatte erbauen lassen und das noch heute außer einem köstlichen Stiegenhause die schlichten Ovale zweier entzückender Rokokoräume enthält: es war der Landsitz eines Kavaliers.
Das nächste Jahrhundert, das einen neuen Geschmackswechsel brachte, fügte dem Park von Sanssouci das duffe Gelb von zarten Schlößchen, reizenden Tempelchen, schlicht-einfachen Verwaltungsgebäuden ein, die abermals auf Palladio zurückwiesen: aber es war dessen Landhausbau, der im Lande der Junker wiederkehrte.
Und wenn wir durch die Stadt wandern, dann kommen wir hier und dort vor alte Häuser, aus deren Dächern nicht die gewohnten Giebelstuben des Soldatenkönigs ragen, sondern gewalmte Augen treuherzig lugen, die Ochsenaugen einer Bauweise, die uralt und nordisch wirkt: es ist Bauernkunst, die noch der Biedermann aufnahm.
Land und Landschaft blieben mächtig auch in dieser Residenzstadt, waren mächtiger als die Bestimmung, die Muse und Muße ihr geben wollten: die Stimmung war mächtiger als die Bestimmung — und nie konnte in Potsdam der Stein so über die Natur herrschen, wie er es in Berlin tat.
Ja, Potsdam die Zopfstadt, in der sich das Deutsche dieses Stils als das Preußische im Deutschen erhielt, blieb immer eine besonders deutsche unter den preußischen Städten: und es ist vielleicht gerade

das Deutsche im Preußischen, daß sie so ungemein viel Stil hat, während das bloße Preußische zu sein pflegt und das Berlinische hernach wurde, daß es selbst Stil ist — jener selbe Stil, mit dem auch Potsdams irdische bürgerliche soldatische Häuserlinie dereinst durch die Nikolaikuppel im Schinkelstil gegen den Himmel abgeschlossen werden sollte.

Zweiter Teil



Gottfried Schadow: Friedrich Gilly

VIII

Stil

Stil ist geistige Kunst.
Das reine Sein hat einst den Menschen erdacht.
Im unreinen Sein wurde der Mensch verwirklicht.
Im Stil findet der Mensch wieder zu seinem Ebenbilde zurück.

Stil ist Bewußtsein.
Mit einer äußersten Anspannung, deren sonst nur der Denker fähig ist, wenn er seine Vernunft zur Erkenntnis steigert, oder der Tatmensch, wenn sein Wille das Leben zwingt, löst sich auch der künstlerische Mensch von allen Zufälligkeiten des Erfahrenen, Sinnlichen, Zeitlichen los und schafft eine äußerste Form, die nicht menschgestaltig und nicht weltgestaltig, sondern selbstgestaltig ist.
Auch der Künstler will hinter die Dinge kommen, um zu einer Vorstellung von ihnen zu gelangen, die sie ihn erfassen läßt: zu einem Bilde für uns vom Ding an sich.
Jeder Stil, zu dem ein Künstler vordringt, ist wie eines der großen Systeme, in denen wir aus Anschauung und Begriff die Schöpfung selbstherrlich nachschaffen.
Deshalb ist Stil nur auf geistiger Grundlage möglich, auf mythischer oder religiöser oder methaphysischer Grundlage, je nach den Zeiten, aber nicht auf derjenigen des täglichen, sinnlichen, sich selbst überlassenen, und wäre es des künstlerischesten Lebens.
Stil ist Zusammenfassung, Flächengefüge, Meißelschlag einer Zeit: Bindung des Ungebundenen für die Ewigkeit, die nach uns kommt: Stil ist Architektonik in jeglicher Kunst.
Sein Wesen ist die Notwendigkeit.
Seine Formen sind Körper in Maß und Gesetz.
Immer wieder, da Leben nun einmal dauernd nur unter Form möglich ist, erhebt sich deshalb das Geistige im Menschen, um die

Formlosigkeit durch Gesetzlichkeit abzulösen: wie dies, als von einem deutschen Stile nicht mehr gesprochen werden konnte, bei uns durch den preußischen Stil geschah.

In der Spanne zwischen Antike und Gotik, zwischen dem Stile des Endlichen, der Ebene, die meßbar ist, des rechten Winkels, der in seinen Schenkeln feststeht, und zwischen dem Stile des Unendlichen, der Höhe, die in sich verläuft, des spitzen Winkels, dessen Schenkel wandern, sind die mathematischen Voraussetzungen aller Stilbildung gelegen.
Die griechischen Philosophen und die gotischen Mystiker bildeten die Achsen, die diese doppelten Stilbildungsmöglichkeiten trugen.
In der Renaissance wurde das Wesen des endlichen Stiles, das in den mittelalterlichen Unendlichkeiten verloren gegangen war, aus der Antike noch einmal erneut.
Aber die philosophische Tragkraft der Renaissance war gering: deshalb blieb ihr Tragendes, ihr Statisches auf die Dauer unbeachtet, und nur ihr Schmückendes, ihr Ornamentales machte sie bei den Menschen beliebt.
Darüber wurde dann der Stil zu Stilen in Europa.
Auch die deutsche Renaissance, das deutsche Barock, das deutsche Rokoko waren bei allem Stil, der ihnen anhaftete, noch nicht selbst ein deutscher Stil, sondern eine deutsche Romantik, der in der Art, wie man die fremden und neuen Formen aufnahm, wie man sie umbog und anblätterte, immer noch eine geheime deutsche Gotik anhing, eine fast widerwillige Deutschheit, die freilich ihr größter Reiz sein konnte.
Aber auch sie waren Moden, nicht Stil; Spiele, nicht Sache; Geschmack, nicht Gesetz; Gefühl, nicht Bewußtsein.
Im Barock überwucherte das Repräsentative.
Das Rokoko zerflatterte in Dekoration.
Das Empire erkaltete hernach im Emblem.
Nur in Preußen, wo man schon das Barocke einfacher, das Rokoko edler, den Klassizismus derber gehalten hatte, ging man



Gottfried Schadow: Friedrich der Große

vom Zopf aus nunmehr unmittelbar auf die Antike zurück, wie wenn sie die Natur gewesen wäre, erfaßte in ihr die technische Funktion als künstlerische Form und verstand das Wesen der Form von den Gelenken aus, in denen sie sich bewegt und die ihr Gleichgewicht wie Schönheit geben.
Es war eine schöpferische Arbeit, durch die Preußen eine Stilsetzung leistete, die alle paar Jahrhunderte, an der Schwelle zu jedem neuen Zeitalter, von dem jüngsten und männlichsten Volke geleistet werden muß.
Ja, Preußen verband den Ruhm mit seinem Namen, wenn es nun in diesem Stil, den wir klassizistisch nennen, und der klassisch war, sein soldatisches und disziplliniertes Wesen zu einer monumentalen Sichtbarkeit steigerte, daß es mit derselben Grundsätzlichkeit im Künstlerischen, die seinen Grundsätzlichkeiten im Philosophischen wie im Politischen entsprach, dem Wesen des Stiles überhaupt am nächsten kam: so daß wir, wenn wir von einem preußischen Stil sprechen, vor einem Stil an sich stehen.

Es war kein neuer Klassizismus, der entstand: es war Klassizität.
Klassizismus entsteht nur dort, wo die Baukunst in Abhängigkeit von den Motiven bleibt, die sie vorfindet: Klassizität dagegen entsteht durch Herrschaft über die Funktion.
Von der preußischen Klassizität, die Schinkel hernach durchführte und in sich vollendete, wurde die palladeske Motivkunst, die in den letzten Jahrhunderten in Europa allmächtig gewesen war, durch eine natürliche Ausdruckskunst überwunden, in der die Funktionen wieder auf den Elementen des Architektonischen beruhten.
Mit dieser preußischen Klassizität, die auf innere, nicht auf äußere Gebundenheit sich gründete und alle zufällige Form durch gesetzliche Form ablöste, brach die große Zeit des Preußentums an.
Sie wurde Epoche, der sie den Stil gab, und war ein Ausdruck des kantischen Denkens, das immer und überall im Preußentum lag und das sich in der Folge von Deutschland aus als preußische Geschichte zwischen den europäischen Ereignissen behauptete.

Aber sie war niemals verheißungsvoller, ein hingegebenes ver sacrum des neuen Dorertums, das in der norddeutschen Tiefebene entstand, als in jener Frühzeit, da Friedrich Gilly entwarf und in silberner Silhouettierung dem Berlin der Befreiungskriege die idealische Linie gab.

IX

Gilly

Er war eine Flamme.
Er war wie ein Licht, das sich das Gefäß, aus dem es brannte, selbst schuf.
Unter seinen Entwürfen zur Baukunst ist nicht einer, vor dem nicht Schalen stehen könnten, die sein Stift mit der zarten Festigkeit gezeichnet hatte, die ihm eigen war — Schalen der Hingabe, aus denen ein vestalisches Feuer zur Feier der Formen loderte, die seine Begeisterung erfand.
Doch war es nicht die Oriflamme der französischen Könige, die dieser Hugenottenenkel auf die preußischen Altäre trug.
Es war kein christliches Licht: es war ein magisches Licht, das der märkischen Erde ursprünglich angehörte: das Licht einer Landschaft, die antikisch werden konnte, weil sie heidnisch war — und wenn sich Fackeln an ihm entzündeten, dann sollten sie zum Ruhme eines preußischen Vaterlandes leuchten, das Friedrich Gilly als sein einziges empfand.

Die Gillys lebten nun schon seit Menschenaltern in Preußen; das Blut mancher deutschen Mutter war in ihre Bahnen gekommen; die Männer pflegten treueste Staatsbürger zu sein; und als der junge Gilly seinen Vornamen erhielt, da geschah es aus schuldiger Verehrung für den Alten Fritz.
Das Erbe des großen Königs wurde damals von einem neuen Geschlechte übernommen und weitergegeben: denn es waren Seine Jünglinge, die jetzt heraufkamen und als nachgeborene Zeugen seiner unsterblichen Taten den friderizianischen Genius wenigstens in den Künsten schöpferisch und bildend zu erhalten suchten, während der Hof, der Staat und, wie sich bei Jena zeigen sollte, auch die Armee ihn verfallen ließen.

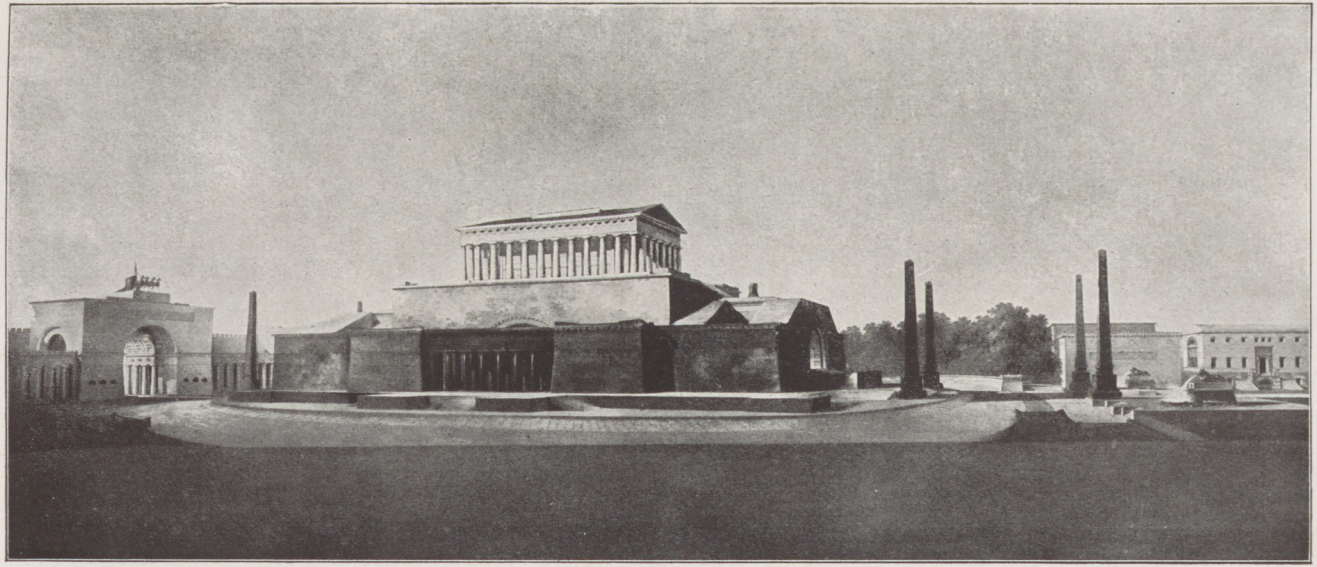
Friedrich Gilly führte diese schwärmende Schar: er war es, der den festlichen Zug ihrer Phantasie ordnete und zuerst das Heroische aber auch Mystische ausdrückte, das im Preußentum lebte und lag.

Gilly verstand den Sinn von Preußen: durch Baukunst suchte er ihn der Gegenwart zu verdeutlichen und der Nachwelt zu überliefern, indem er ihn von der zeitlichen Ebene erhob und seine politische Bedeutung in eine idealische entrückte.

Doch war es nicht so, daß er architektonisch vollendet hätte, was vor ihm architektonisch begonnen worden war: mochte in ihm auch die Seele einer innigeren Einfühlung in die Bedürfnisse durchgebildeter Formung klopfen, als ein durchschnittlicher Preuße und Märker sie besaß, die Seele einer Verklärtheit, die sich seinen Formen mitteilte und irgendwie mit seiner alten Abstammung wie mit seinem frühen Tode zusammenhing — seine besondere Begabung war erstmalig und einmalig und durchaus der Gnade verdankt, die immer persönlich ist.

Wohl empfand er das Derbe des Zopfes und das Klobige eines Klassizismus, mit dem die friderizianische Baukunst abgeschlossen hatte: und immer wird seiner Herme der Lorbeer des jungen Genies bleiben, das die Prospekte einer preußischen Klassizität eröffnet hat — aber wir brauchen uns nur der Anmut zu erinnern, in der sich die erste Baukunst des Königs bewegte, damals, als Knobelsdorff, der brandenburgische Edelmann, ein Rokoko ersann, das es in Frankreich niemals gab, um zu erkennen, daß Gilly eine Kultur erfüllte, indem er einen Kult schuf.

Gilly suchte niemals die Feinheit, sondern die Vergeistigung; er besaß nicht die sinnliche Lebenslust, die Knobelsdorff das Dasein schmücken ließ, sondern beging ein unwirkliches Fest, dessen Göttin nicht die Grazie war, sondern eine Parze; seine Gebäude waren von solcher Kühle, daß in ihnen nicht Menschen zu wohnen schienen, sondern Manen; zwar waren seine Gebilde von einem ephebischen Ebenmaße; aber sie besaßen nicht eigentlich Scharm; sondern Stil.



Friedrich Gilly: Entwurf zu dem Denkmale für Friedrich den Großen

Er war ein neuer Mensch; sein Fuß betrat eine nächste Stufe der Baukunst, die in ein Gestaltenland führte, in dem Abstraktionen sich in Körper verwandelten; er baute nicht mehr mit Säulen und Pilastern, sondern behandelte sie als seltene Zutat: aus Flächen, die einander schnitten, wie die Flächen von Schatten, setzte er eine kubische Welt zusammen, die eine vierdimensionale Welt war; und er gab seiner Linie die Melodie dieser Flächen.
Doch blieb er ganz erdhaft: weil Gilly ein Mystiker war, deshalb blieb er der Erde nahe — und schon das Gillymotiv, das aufschauende Auge, die Bahn eines Bogens, der nicht entstrebt, sondern zurückkreist, enthielt diese geheimnisvolle Nähenbeziehung.
Seine Architektur war wie eine Kristallisation der Natur.
Sie war Primitivität in ihrer höchsten Veredelung.

Erst der Umweg um diese Primitivität macht das Verhältnis der Wahlverwandtschaft verständlich, in dem Gilly zu Preußen stand: und Preußen zur Antike.
Die Arbeit, auf die es damals für die Baukunst ankam: vom Motive zu befreien und zur Funktion zurückzukehren, das Motiv wieder in Funktion umzudeuten, indem man im Anfänglichen einsetzte — sie war nur von Preußen aus zu leisten.
Wie die Bedürfnislosigkeit seiner Menschen staatlich doppelt fruchtbar geworden war, als sie unter Zucht kam, so führte auch die künstlerische Voraussetzungslosigkeit, in der man lebte und trotz allen palladesken Fremdformen, die man aufnahm, sich seine schöpferische Unverdorbenheit erhalten hatte, zu den Anfängen jeglicher Formung zurück, sobald man ihnen mit Gründlichkeit nachging und ihre Grundsätzlichkeit auf Gesetz brachte.
Es bestehen ewige Zusammenhänge zwischen Primitivität und Form, die Stil immer nur in der Morgenfrühe einer künstlerischen Entwicklung entstehen lassen, während er an ihrem Ende auf Stilisierung hinausläuft, oder auf Akademie, die nur eine Schablonisierung ist: diese Zusammenhänge stellten Gilly in dem jungen

Koloniallande Preußen vor ganz andere Möglichkeiten, als er sie in den alten Kulturländern Frankreich oder Italien vorgefunden hätte — und so wurde er in der Art, wie er Rücken, Auge und Hand frei fand und keine abgelagerte Überlieferung mit sich zu schleppen brauchte, eine durchaus preußische Erscheinung, die wie Preußen selbst nicht mit Vergangenheit behaftet, vielmehr ins Zukünftige gewendet war.

Gilly überwand den Zopf durch den Stil: den märkischen Zopf, in dem sich das alte Preußentum mit so viel verhaltener Kraft und zurückhaltendem Geschmack ausgedrückt hatte, durch einen preußischen Stil, in dem sich die geistigen und staatlichen Machtansprüche, die von der friderizianischen Schöpfung hinterlassen waren, ebenso einfach wie großartig ausdrücken ließen.

Der Formenwechsel von einer immer noch barocken Antike zu der primitiven, die Stil war, geschah nicht unvorbereitet: Zopf und Stil wurden von der Zeit zwar als Geschmacksgegensätze empfunden, aber innerhalb der Zeit gingen sie einer aus dem anderen hervor — in Ankündigungen, die wir früh wahrnehmen, in Übergängen, die ganz unverkennbar sind, in einzelnen Persönlichkeiten, die unmittelbar auf Gilly hinwiesen.

Eine formale Vorbereitung hatte ein für allemale in dem Ernst, in der Strenge, in der Sachlichkeit gelegen, mit denen in Preußen ein jedes Zeitalter die klassizistischen Motive aufnahm, und die hier unwillkürlich den Blick auch für deren Klassizität freihielten.

Eine kritische Vorbereitung folgte, als der geborene Märker Winckelmann den Blick auf die klassischen Grundformen zurücklenkte und der berufene Preuße Lessing statt Regeln der Kunst wieder Grenzen der Künste feststellte: von da wurden die Künstler an die Vorstellung einer weißen Antike gewöhnt, die in Deutschland keine akademische Erfindung war, sondern aus einer nordischen Auffassung vom Wesen der Antike kam.

Und jetzt hatte Friedrich Wilhelm II. den Freiherrn von Erdmannsdorff an den preußischen Hof gezogen: derselbe Monarch,



Friedrich Gilly: Aus den Skizzenbüchern

in dem wir wegen seiner staatlichen und kriegerischen Leistungslosigkeit einen unbedeutenden Hohenzollern zu sehen pflegen, und der doch durch die Sicherheit, mit der er einem sich ändernden Zeitgeschmacke folgte, künstlerisch so wichtig gewesen ist — er berief den zaubernden Meister, der in Italien die neuen Ausgrabungen gesehen und wunderbar verstanden hatte und von dem, als er nach Deutschland zurückkehrte, eine Antike nachgeschaffen worden war, die nicht mehr von Boileau oder Racine kam, vielmehr Weimar mit der Iphigenie und Paretz mit der Königin Luise vorwegnahm.

Erdmannsdorff kam aus Anhalt nach Preußen, aus dem mitteldeutschen Ländchen, wo erste Kiefern den beginnenden Unterschied von Thüringen und die niederdeutsche Nähe der Mark verkünden: hier hatte er im Schlosse zu Wörlitz den Stil eines schaumigen Weiß gefunden, das er in Stein und Stuck und Tapete ausbreitete und in dessen elfenbeinerner Welt, auch wenn er sie als Pompejaner aufbaute und ausschmückte, immer noch die marmorne fortlebte, von der einst Säule, Gebälk und Tempel ersonnen worden waren.

Unter Erdmannsdorff aber, oben in Sanssouci, wo der große Ornamentaliker und schöne Dekorierer nach dem Geschmacke des neuen Königs in den östlichen Kammern das friderizianische Rokoko von den Wänden lösen und Antike an die Stelle bringen sollte, hat dann der junge Gilly gearbeitet.

Und auch Er brachte eine Vorbereitung für seinen Beruf mit, der eine Sendung war: eine persönliche Vorbereitung, die in der Atmosphäre des Architektonischen lag, die er bereits in seinem Elternhause eingesogen hatte.

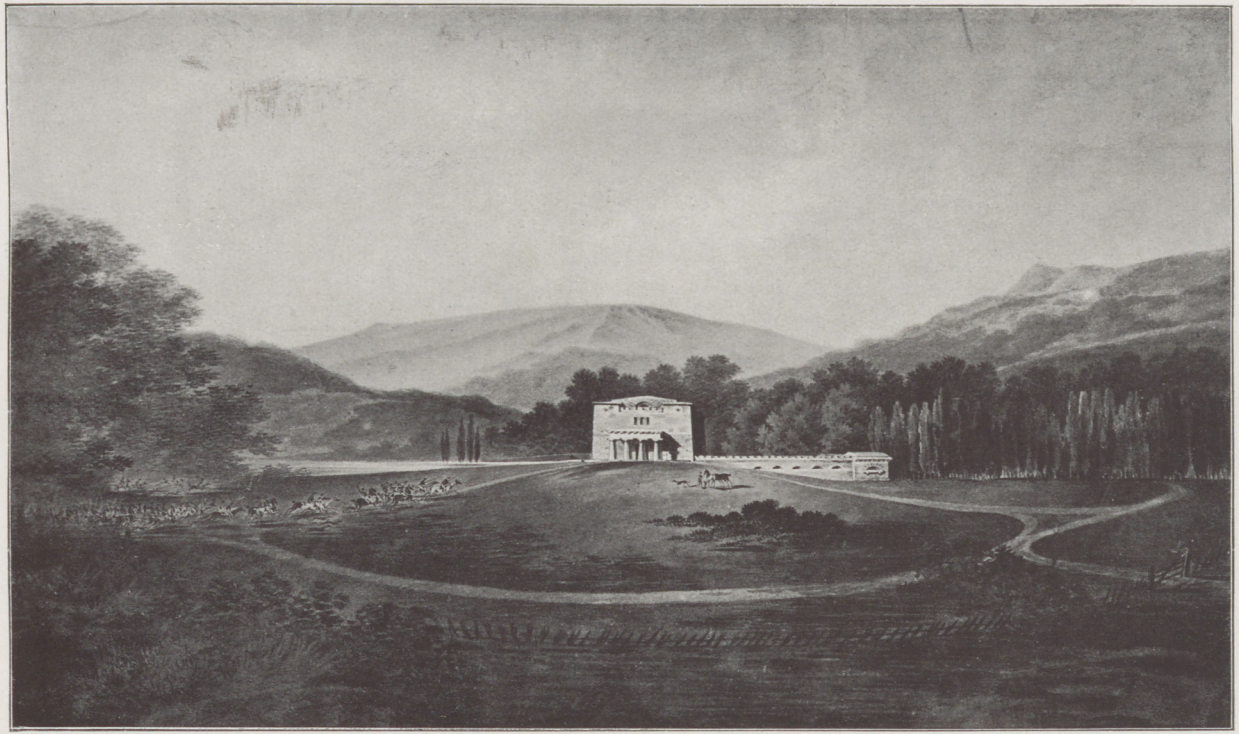
In der Welt von David Gilly war Friedrich Gilly herangewachsen: in der Werkstätte und am Arbeitstische des Stettiner Landbaumeisters und späteren Berliner Oberbaurates, dessen Geschmack zunächst noch, bevor der Vater seinen Stil nach demjenigen des Sohnes umstellte, durchaus den Zeiten des Zopfes angehörte — desselben Zopfes, der ihm als ein schwarzes Schwänzchen auf dem schweren Rücken eines biederen Mannes anhing,

als den wir ihn von einem Blatte bei Chodowiecki kennen, auf dem David Gilly ganz wie eine Figur aus Lessing wirkt.

Von diesem Vater empfing der Sohn zunächst einmal das Handliche und Handwerkliche, das gediegene Baubewußtsein, die Kenntnis der Materialien, die Übung im Konstruieren, die Sicherheit im Zeichnen, die Dinge durchweg, deren Besitz ihn erst fähig machte, den entscheidenden Schritt vom Zopf zum Stil zu tun, durch den von Preußen aus die neuen Bauformen eines neuen Zeitalters nun wirklich klassisch gesucht und auch klassisch gefunden werden sollten — und das Joviale dieses Vaters, dessen Echtheit, dessen Gründlichkeit, dessen geschmackvolles Künstlertum, das auch David Gilly schon besaß und dem wir die anmutige Schöpfung von Paretz verdanken, die freilich unter spürbarer Mitarbeiterschaft des Sohnes entstand, setzte sich bei Friedrich Gilly in ein Geniales um, das nicht auf Tradition beruhte, sondern auf einem Ideal, das mit dem Jüngling geboren war und nur ihm angehörte.

Gilly der Vater hatte sich als Baumeister mit dem architektonisch Nötigen, dem Bequemen, dem Vorteilhaften beschäftigt: rustikal oder idyllisch, wie es einem Lande entsprach, in dem der Siebenjährige Krieg die mannigfachsten volkswirtschaftlichen Aufgaben hinterlassen hatte, die alle baulich-gediegen, wenn auch künstlerisch-bescheiden gelöst sein wollten — und nichts kennzeichnet ihn mehr oder besser als seine eingehende Fachschriftstellerei, die über Lehmziegel und Bohlendächer, über alle einschlägigen Fragen in Land- oder Wasserbaukunst, aber nicht eigentlich von den Formen zu handeln pflegte.

Gilly der Sohn tat den Schritt von der Nützlichkeit zur Schönheit: er eignete sich alle Erfahrungen des Bauplatzes an, er sorgte dafür, daß er die technische Seite der von ihm erwählten Kunst vollkommen beherrschte — aber zugleich verkündete er die hinreißende Botschaft, daß es daneben und darüber eine idealische Seite gab, durch die sich erst die Bestimmung der Baukunst erfüllen konnte.



Friedrich Gilly: Landschaft mit Architektur

Gilly ging auch hier von der Wesenheit aus, um die es sich handelte, und nichts unterschied ihn mehr von den Klassizisten, als daß er sich nicht mit den schematischen Formen begnügte, auf die sie aus akademischer Gewohnheit schworen, vielmehr nach der metaphysischen Form verlangte, die der Architektur wie der Natur in der Welt zugrunde liegt.

Ja, es ist sehr eigen, daß auch dieser klare Künstler, der seinen Stil schließlich zu sphärischer Vergeistigung erhob, ihn zunächst gründlich in die Erde baute, in den Urbedürfnissen des menschlichen Bauens verwurzelte und, statt eklektisch am Ende, eher prähistorisch am Anfange aller Baukunst einsetzte.

Unter Gillys Zeichnungen findet sich eine Landschaft mit Hünensteinen: im Rechteck gelagerte Blöcke, groß und roh, ganz einfach, aber in der Kraft ewiger Vorstellungen, den Urrhythmus des Architektonischen auslösend, die steinerne Erdverwurzelung, die von der Troglodytenkammer bis zum Griechentempel führte.

Die kleine Zeichnung ist kein Zufall: die junge Baubewegung, die sich um den jungen Gilly gruppierte, beschäftigte sich damals mit diesen Dingen; in den Betrachtungen, die der alte Gilly für ihre Freunde herausgab, wurden die entsprechenden Probleme erörtert; und der ältere Riedel, der als der Ästhetiker dieses Kreises gelten darf, konnte darin ausführlich die Ursprünge der Baukunst aus Hütte, Höhle oder Laubgewölbe ableiten.

Man wollte, und dies war in seiner Gründlichkeit sehr preußisch, in seiner Kühnheit sehr deutsch, die ganze Entwicklung der Baukunst noch einmal durchlaufen, um schließlich dort, wo die eigenen Zeitansprüche mit jenen Ursprüngen übereinstimmten, auch eine eigene Baukunst anzuknüpfen.

Die Natur brach hier durch: der Rousseaugeist des Zeitalters, der Geschmack, der damals den englischen Freipark dem französischen Ziergarten entgegenstellte, setzte sich ins Architektonische um: und auch Gilly hören wir ausrufen, als er das Landhaus von Rincy beschrieb, daß eine Hütte, die er dort sah, mehr wert sei als alles modische Drechselwerk von Tempeln und bunten Häuser-

chen — obwohl gerade Er, der die Probleme von Stil und Naturalismus schon genau übersah, sich sonst durchaus für den Stil entschied, der seinem eigenen Wesen so entsprach.

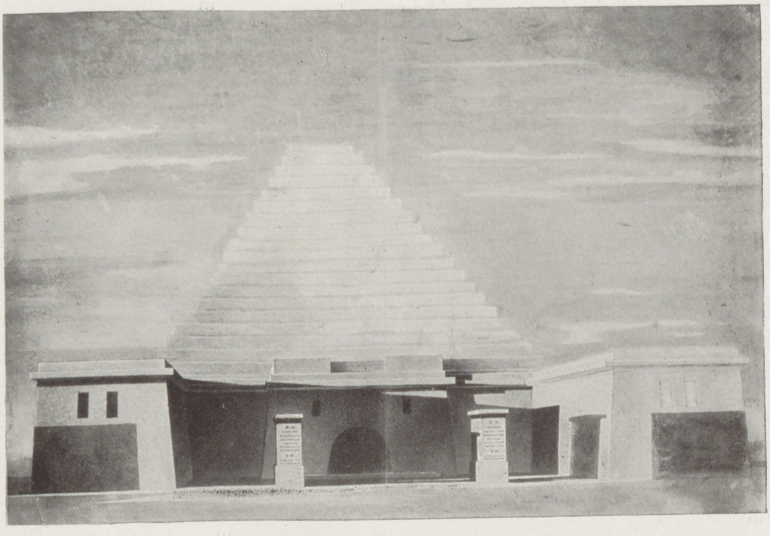
Doch im Tektonischen wollte man dem Natürlichen nahe bleiben, und im Zusammenhange damit geschah, daß man dort, wo man vor die späteren und bereits geschichtlichen Stufen der Baukunst trat, mit Vorliebe immer den ältesten Stufen seine Aufmerksamkeit schenkte: der ägyptischen Stufe, deren Kenntnis durch Reisen bereits vermittelt war, so daß die Beschäftigung mit ihr in der Luft lag, noch ehe Napoleon und der Zug nach den Pyramiden sie auch kunstgeschichtlich besonders naherückte; und der etruskischen Stufe, mit der sich andere Kunstfreunde des Gillykreises, Rode und Hirt, ausführlich beschäftigten, und der man sich von selbst in dem Grade näherte, wie man sich von dem aufgeblähten Klassizismus entfernte, zu dem die römische Monumentalität schließlich entartet war, um sich dafür den einfachen Wohngebäuden der Alten zuzuwenden, in denen eher noch Urbestandteile der Antike fortlebten.

Das Antike jedoch sah man wieder auf das Mathematische an, das in ihr wirkte und das Technische und Tektonische in der geheimen Statik hielt, die das Geheimnis aller Schönheit ist: und wieder ist es kein Zufall, daß Friedrich Gillys Studienblätter und Skizzenbücher mit Gewölbekonstruktionen, Bogenspannungen und Kuppelentwürfen angefüllt sind, die an Paganes erinnern, mit Dingen des architektonischen Gefüges, die längst zu Grabgewölben und Rundtempeln geführt hatten, ehe sie zum Pantheon, zu dem Grabmal der Metella und zu den Thermen des Diokletian führten.

Mathematik, Antike und Natur waren für Gilly Einheiten, von denen jede ihren eigenen Kosmos besaß, der in der anderen wiederkehrte.

Mathematik, Antike und Natur, man kann auch sagen: Erde, Gesetz und Gleichgewicht.





Friedrich Gilly: Entwürfe im Monumentalstile

Es war freilich eine andere Antike, auf die Gilly sich bezog, als jene, welche man bis dahin gelehrt hatte: war die frühe Antike, zu der er zurückfand, als er den Ursprüngen des Architektonischen nachging.

Schon Winckelmann hatte den Unterschied zwischen griechischer und römischer Antike herausgefunden, hatte die Entartungen festgestellt, die es hier wie dort gegeben, und in seiner Schrift über die Baukunst der Alten, die er schrieb, als er die Tempel von Paestum kennen gelernt, darauf hingewiesen, daß Vitruv unmöglich der einzige und richtige Mittler der Antike sein könne, daß man vielmehr — wie dies die Forderung jeder Reformation auf jeglichem Gebiete sein wird — zu den klassischen Werken selber zurückgehen müsse.

Ebenso hatte Winckelman erkannt, wo die Verderbnis der neueren Baukunst, von der die Antike vermeintlich wiederhergestellt war, ihren Grund hatte: daß sie schon bei Michelangelo einsetzte, in der fruchtbaren und furchtbaren Erfindung des Meisters, der, wie Winckelmann sagte, sich nicht „einschränken" konnte, vielmehr „auszuschweifen" anfing, also Natur, Antike und Mathematik in gleicher Weise verließ.

Bis dahin waren Winckelmanns Landsleute dem französisch-holländischen Klassizismus gefolgt, der einen ersten, nur etwas langweiligen, von Regeln sich abhängig haltenden Widerspruch gegen das Michelangeleske bedeutete, und hatten sich dabei durch die besondere Gediegenheit, aber auch schlichte Gefälligkeit ausgezeichnet, mit der sie den preußischen Zopf in die palladiane Entwicklung trugen.

Der rechtschaffene Nering hatte mitten im großspurigen Barock durch Nüchternheit preußisch gewirkt; dann hatte Schlüter auf einer mehr römischen Stufe eingesetzt, die noch der Hochrenaissance, und Knobelsdorff auf einer ionischen Stufe, die dem Rokoko entsprach: von diesem ersten Baumeister des großen Königs war Palladio nicht aus der Regel, sondern aus seinem Adel verstanden worden, während die späteren Baumeister der friderizianischen

Zeit wieder in klassizistische Formen einmündeten — bis Erdmannsdorff schließlich von der neu entdeckten pompejanischen Form ausging.

Jetzt setzte Gilly in den Elementen ein.

Er tat es mit der Folgerichtigkeit, die sein Preußentum von der Sache forderte, und mit jener Überschwänglichkeit, die sein Dichtertum in Steinen war: er säuberte zu dem Zwecke das Tragende vom Beiläufigen und stellte jene künstlerische Notwendigkeit wieder her, die von Barock wie Rokoko je nach dem Geschmacke der Zeit und der Gesellschaft durch Ornamentik verhüllt worden war.

Es war dieselbe antike Notwendigkeit und klassische Einheit, an die Winckelmann dachte, wenn er sagte, daß Schönheit entsteht, sobald eine Sache ist, was sie sein soll; oder Lessing, wenn er in der Vorrede zum Laokoon aussprach, es sei das Vorrecht der Alten, keiner Sache zu viel noch zu wenig zu tun.

Auch Gilly erkannte, daß die berühmten Regeln der Baukunst sich nicht schöpferisch, sondern immer erst rückschauend ergeben: daß die vorgeschriebenen Ordnungen eitel Prahlerei, Selbstgefälligkeit und Überhebung der Baumeister waren: daß es sich bei der Architektur nicht um Gelehrsamkeit, sondern um Gefüge handelt: um die Bedingungen der Tragkraft und deren Gesetze, die auf sich selbst beruhen, die in jedem Bauwerke ihre besondere Anwendung finden und von Raum und Fläche, von Last und Gewicht, von Maßen und Verhältnissen abhängen.

Aus dieser archaischen Gesinnung hat dann Gilly auf seine priesterliche Weise in der Architektur die stille Größe und die edle Einfalt in einer nordischen Geistigkeit verwirklicht — und konnte es um so eher tun, als er in seiner Auffassung der klassischen Formen nicht mehr auf der noch platonischen und halb akademischen Linie Winckelmann-Lessing stand, sondern bereits auf die orphische Linie Hamann-Herder übergetreten war.

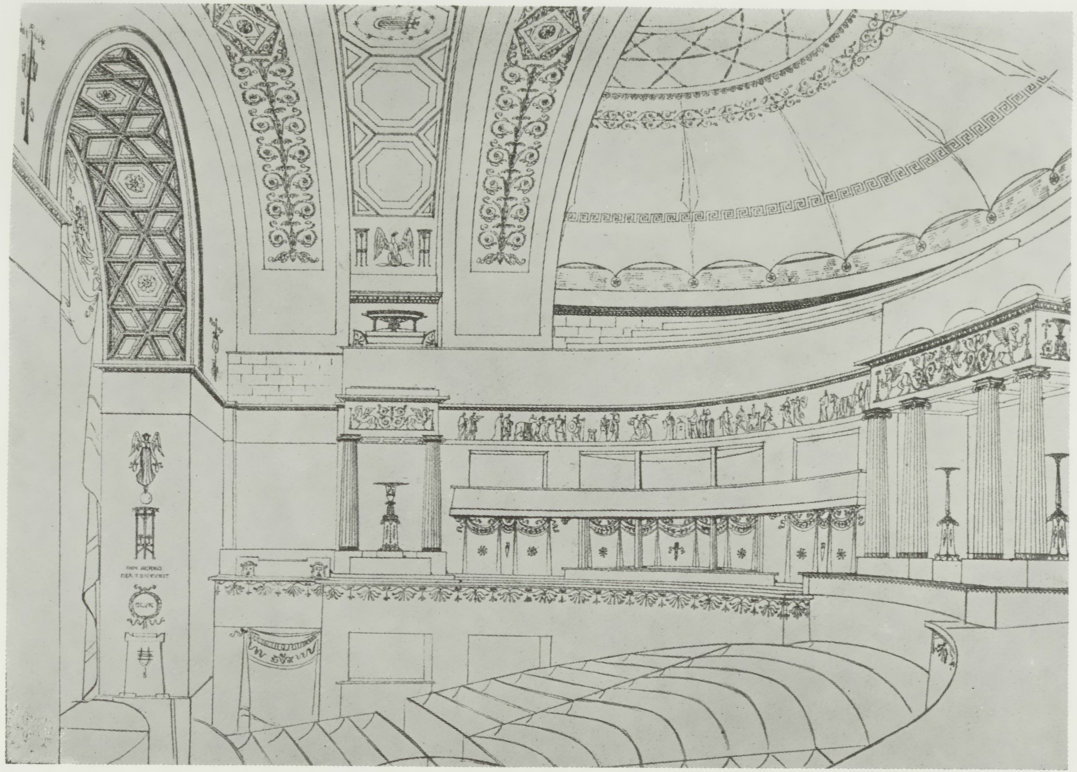
Er war nicht mehr abhängig von den Formen des Ideals, er war frei, ein Mensch, ein Sänger und schuf sich erst das Ideal, wie es die Alten nicht anders getan hatten.

Er herrschte über die Form, weil sie sein Gebilde war: von einem Gesetze erlöst und gebunden zugleich, das ewig und kantisch und preußisch in der Architektur nicht anders wirkt wie in der Moral, und das erst den Menschen und Künstler wirklich freimacht, der sich unter das Gesetz stellt.
Er selbst aber war wie Hölderlin: Schwelle und Tempel.

Gillys Ruf und Ruhm ging von seinem Entwurfe für das Denkmal Friedrichs des Großen aus, in dem sein Priestertum mit mächtiger und weithin sichtbarer Flamme durchbrach.
Bis dahin pflegte den abgeschiedenen Monarchen ein Reiterstandbild zu verherrlichen: aus den italienischen Residenzen stammte der Brauch, in Frankreich stand Ludwig der Vierzehnte auf manchen Plätzen, und auch Berlin besaß auf der Langen Brücke schon den Großen Kurfürsten.
Jetzt brach Gilly mit diesem Brauch und ehrte das Gedächtnis des Königs durch ein Forum, dessen Maße das ganze Achteck des Leipziger Platzes ausfüllen sollten, und das, wenn es ausgeführt worden wäre, Berlin und Preußen und heute Deutschland den großen architektonischen Mittelpunkt gegeben hätte, der in Hauptstädten von Großstaaten zu verkünden pflegt, daß hier Weltgeschichte hindurchgeschritten ist und Wille zur Ewigkeit als Wille in Stein sich niedergelassen hat.
Der Plan blieb unausgeführt: dem preußischen Stil ging die kühnste preußische Planung verloren — doch die neue preußische Architektur ging von ihm aus.
Geplant war ein Mal: eine Zufahrtstraße, die durch ein Siegestor eintrat und in feierlichen Abständen, die von obeliskenartigen Stelen angemerkt und zugemessen wurden, einen hochgelegten Tempelbau umschritt, zu dem stille Stufen hinanführten, um dann durch ein anderes Siegestor, das mit jenem ersten durch einen weiten Säulengang im Umkreise verbunden war, wieder auszutreten.
Aber kein Ägypter hatte je einen solchen Obelisken gesehen, kein Römer war je durch ein solches Siegestor geschritten, und selbst

der dorische Peripteros, in dessen Lagerung und Umbauung ein akropolischer Gedanke wiederkehrte, schien eher die Uridee des Tempels zu offenbaren!
Die Formen waren kubisch vereinfacht: sie waren durchweg auf ihre Urform von Schaft und Platte, von Wölbung und Dachung gebracht — waren aus den mathematisch ewigen Gesetzen von Quadrat und Kreis als den geometrisch-einfachen Grundlagen jeglicher Proportion wie Ornamentik gefolgert und abgeleitet.
An diesen Formen war nichts mehr Antike, obwohl alles antikisch schien: an ihnen war vielmehr alles Raum und Fläche in Beziehung und Überschneidung.
Diese Formen waren neu, weil sie zeitlos waren, ursprünglich und selbständig, und nun dem Lande, das sie hervorbrachte, als eigen und eigentümlich sich anpaßten.
Gilly der Vater hatte später ein Recht zu dem Lobe, wenn er von Preußen aus rühmte: daß Deutschland das Wesentliche und Gründliche der Baukunst größtenteils sich selbst zu verdanken habe — er hätte sagen können, soweit es das dabei nicht nur auf Sachliches ankam, sondern von Persönlichem abhing: Gilly dem Sohn.

Doch hätte das Friedrichmonument ein phantasievoller Glücksfall sein können: so, wie es auf heroischen Eingebungen beruhte, die ihrerseits weitesten Spielraum besaßen, und die Form tatsächlich in dem doppelten Sinne als Raum mit allen Gesetzen, aber auch als Spiel mit allen seinen Einfällen und Zufällen behandeln ließ.
Erst mit Friedrich Gillys kleinen und einzelnen Bauten, Landhäusern, Wohnhäusern, die praktischen Anforderungen genügten, und mit denen er knapp und scharf und ohne Rest gegebene Zwecke idealisch erfüllte, bestand seine Architektonik die fruchtbare Probe ihrer allgemeinen preußischen Anwendbarkeit.
Es geschah wohl ganz von selbst, daß Gilly hier, wo er nicht aus Erfindung und Einbildung, sondern in Übereinstimmung mit Wirklichkeit zu schaffen hatte, in einen näheren Anschluß an die bestehenden Berliner oder Potsdamer Überlieferungen kam.



Friedrich Gilly: Zuschauerraum im Nationaltheater. Entwurf

Doch geschah es nicht unvermittelt: der Zopf setzte sich aus seinen antikischen Bedingungen allmählich, und beinahe unvermerkt, in den Stil fort, den ein klassisches Bewußtsein mehr und mehr verlangte — und nur dies unterschied die beiden Stufen seelisch, daß der Zopf immer mehr intim gewesen war, eine Baukunst für Leute, die Bürger blieben, auch wenn sie Staatsdiener waren, während der Stil, zu dem Gilly gelangte, sogar dort, wo er idyllisch erschien, Häuser und Räume für Helden schuf.

Von der antiken Seite her, die immer der heroischen entspricht, hatte bereits Gontard den friderizianischen Klassizismus idealisch vereinfacht, als er am Heiligen See das Marmorpalais erbaute — und schon wirkte Langhans in Berlin, war sein monumentaler Geschmack als eine ebenso vornehme wie gediegene Raumkunst in den Schlössern der Hohenzollern und in den Stadt- oder Landhäusern des Adels gepflegt worden; standen seine ersten und ernsten Bauten in Charlottenburg, Potsdam und Berlin, die beiden Theater, das Belvedere im Schloßpark, die schlichten Mohrenkolonnaden; stand das Brandenburger Tor.

Und von der profanen Seite her, die der mehr bürgerlichen oder ländlichen entsprach, hatte Gilly der Vater bereits Gilly dem Sohne entgegengearbeitet: die Bauten, die David Gilly entwarf, behielten in der ihnen eigenen Schwere auch dann noch ihren Zopf, als er sich bereits so klassisch veredelter Formen bediente, wie das spätere Wrangelschlößchen sie zeigt, das er derb und doch köstlich als Landhaus erbaute — aber auch hier gab es Übergänge, nach der geheimnisvoll übereinstimmenden Weise eines sich läuternden Geschmackes, der damals überall die Formen entstehen ließ, denen erst Friedrich Gilly die Seele gab.

Schon war ein so wunderbares Haus im Grünen gebaut worden, wie das Rietzsche bei Potsdam, das sich der bürgerliche Mann einer gräflichen Frau vielleicht bei dem jüngeren Boumann bestellt hatte, und das die doppelte geistige und gesellschaftliche Herkunft des preußischen Wesens in einem architektonischen Adel vereinigt, an dem Langhans oder David Gilly mit beteiligt gewesen zu sein scheinen.

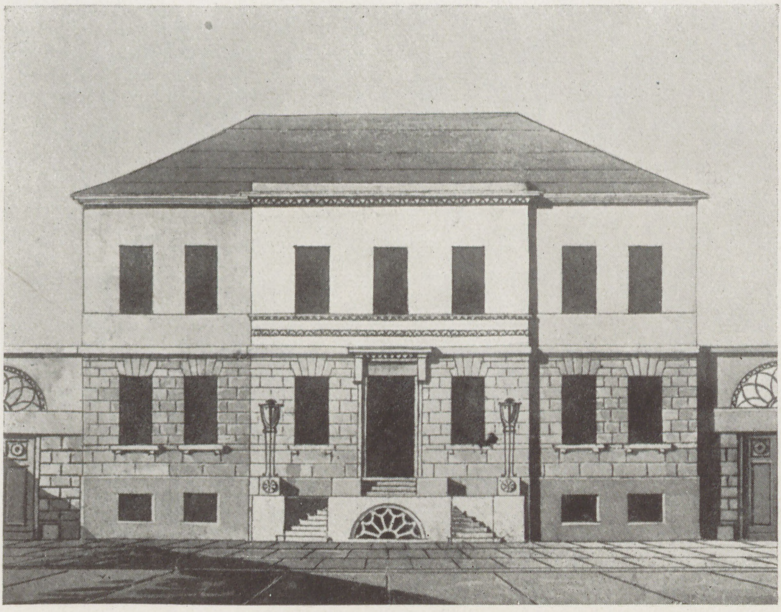
Ein befreundendes Dach überhöht die tüchtigen Wände; eine breite graue Borte von schweren gepreßten Rosetten fügt Oben und Unten zum erdhaften Ganzen; jeder Teil dieser Baukunst hat seine natürliche Berechtigung, die zur architektonischen geworden ist; die Ornamente betonen, die Profile verteilen, die Pilastergliederung ist aufgegeben; die Wand ist durch Putz flächig behandelt, warm legt sich die Tönung in die märkische Luft — und von der gegitterten Gartentreppe glauben wir diese Menschen herabsteigen zu sehen, die sich an der „Minna", aber auch am „Philotas" erzogen hatten.

Doch auch Entwürfe, die sich von Friedrich Gilly erhielten, die Skizzen, die Planungen, die Abbildungen seiner zerstörten Bauten bestätigen die Probleme, um die es sich bei ihm handelte: daß es in einer zeitlichen Erneuerung, die dem Übergange vom Zopf zum Stil entsprach, der sich damals auf allen Gebieten vollzog, wieder die ewigen Probleme der Baukunst waren, die klassischen Probleme in moderner Problemstellung.

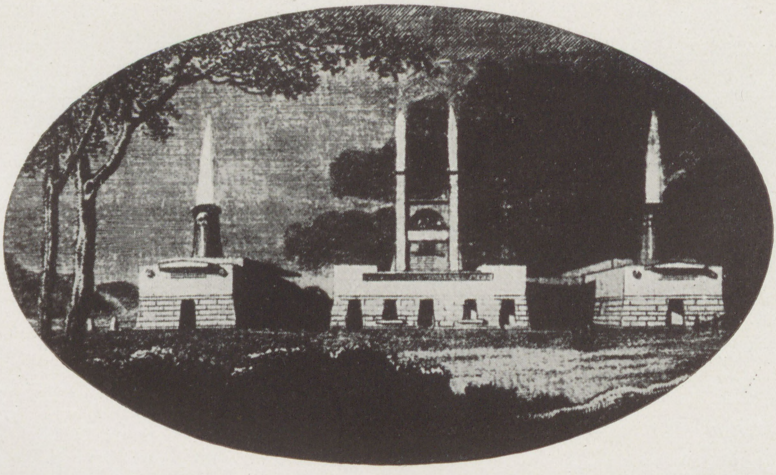
Und die Aufsätze aus dem Gillykreise, die Andeutungen, die Friedrich Gilly selbst in seinen Reisebeschreibungen von den französischen Landsitzen Bagatelle und Rincy machte, zeigen auf das unzweifelhafteste, daß man sich dieser Probleme damals auch völlig bewußt war: ja, daß es sich, nur unter anderer Terminologie, die das Einzige zu sein pflegt, was sich mit der zeitlichen Form an ewigen Dingen ändert, wesentlich diejenigen Probleme sind, die uns heute beschäftigen.

Es war noch eine terminologische Nachwirkung, die von der barocken wie von der klassizistisch-akademischen Entwicklung der Kunstformen mitschleppte, wenn man damals die Klarheit über das Architektonische, zu der man zu gelangen suchte, wesentlich unter dem Begriff und Schlagwort „von den Zieraten" fand.

Die Probleme aller guten und großen Baukunst sind struktiv, nicht ornamental: Probleme des Raumes in erster und selbständiger, des Schmuckes erst in zweiter und abhängiger Linie.



Friedrich Gilly: Entwurf für ein Haus im Tiergartenviertel



Friedrich Gilly: Entwurf für Hochöfen

In seinen Entwürfen und auf dem Bauplatze ging Gilly unmittelbar von dem Bauzweck aus: in den Erörterungen der Ästhetiker dagegen ging man mittelbar vor, griff die Baukunst nicht so sehr in ihren Grundlagen auf, als in ihren Entartungsformen an: und fand diese in den Zierformen.

Hier, und von hier aus, das richtige Verhältnis herzustellen, den Raum in sich selbst zu begründen und den Schmuck aus ihm hervorgehen zu lassen, wurde das Ziel der Bewegung, wie es der Gesichtspunkt ihrer Untersuchungen war.

Seit der Renaissance, mit dem Übergang von Bramante zu Michelangelo, war die Baukunst aus dem richtigen Verhältnisse von Raum und Schmuck geworfen worden: noch Pico della Mirandola bestritt die Behauptung, daß das, was „für sich selber" wirken könne, „durch kunstvolle Verzierung" nur noch „um so reizender" wirken solle, und meinte mit dem Geschmacke des geborenen Edelmanns, daß es viele Dinge gäbe, die „ein hinzugefügter Aufputz" durchaus nicht verschöne.

Dann hatte im Barock die überwuchernde Dekoration zu gewaltsamen Vortäuschungen von Räumen geführt, die nicht da waren; aber auch das Palladeske, das den kirchlichen Stucktaumel nicht mitmachte, das immer eine weltliche Vornehmheit behielt und durch Ordnungen wenigstens Ordnung zu schaffen suchte, ließ dekorative Ummantelungen zu, die ein Baugefüge ausdrückten, das es gar nicht gab.

Später war dann von dem Rokoko die Fläche mit Schnörkeln überstreut worden, anmutig aber wahllos, nach einem Geschmack, der wie aus einem Füllhorne die Blumen Schnecken Grillen dieses Stiles schüttete; und auch das Empire der Franzosen hatte seine Embleme noch äußerlich genug angeheftet und nach demselben Verfahren, das in der Möbelkunst seine Lorbeerkränze aus Goldblech auf Mahagoniglanz nietete, auch die Baukunst entwickelt.

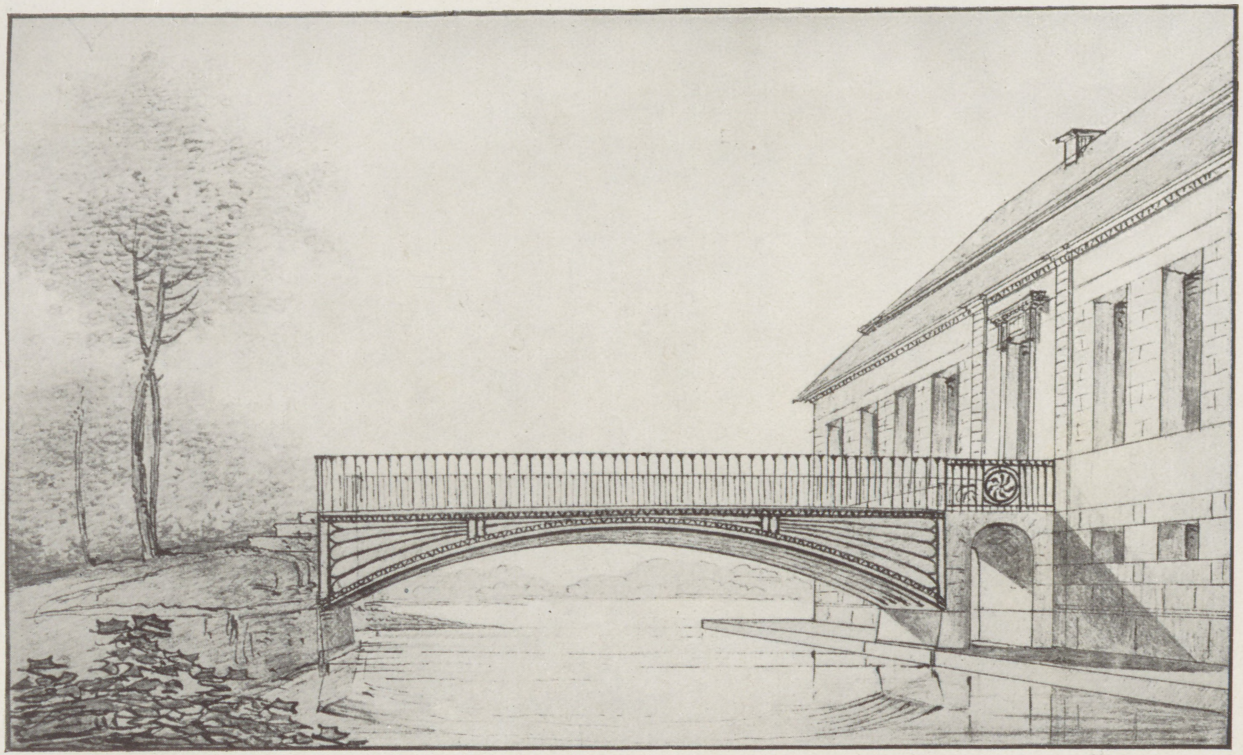
Doch schon durch Winckelmann kam die Baukunst wieder zu einer Baubesinnung: schon Winckelmann sprach wieder von den Zeiten, da „der gute Geschmack fiel", und von den Gründen, warum er

einst fiel: daß es damals gewesen sei, als „der Schein mehr als das Wesen" gesucht wurde, als man die Zierate „nicht mehr als einen Zusatz" ansah, sondern alle Plätze, welche „bis dahin ledig" geblieben, mit ihnen anfüllte: „es sollen daher Zierate eines Gebäudes ihrem allgemeinen sowohl als besonderen Endzwecke gemäß bleiben; nach jenem betrachtet, sollen sie als ein Zusatz erscheinen, und nach diesem die Natur des Ortes und ihre Anwendung nicht verändern."

Nun untersuchte in dem Gillykreise der ältere Riedel mit der Gründlichkeit des Fachmannes das Wesen der Verzierung: fand, daß sie im Zweck eines Gebäudes gegründet sein müsse, meinte, daß auch Gebäude ganz ohne Zierat schön sein könnten, und lenkte so von seiner Seite auf die alten einfachen und ursprünglichen Bauformen zurück, aus denen, zusammen mit den zweckmäßigen Eigenschaften, einst die ersten Verzierungen entsprungen waren: „Die Verzierung kann nie einen anderen Zweck haben, als die Zierlichkeit eines Gebäudes zu mehren, und da diese selbst in dessen Wesen und Zweck gegründet ist, so müssen es die Verzierungen um so mehr sein; sie würden sonst die Zierlichkeit nicht mehren, sondern verderben."

Es konnte nicht ausbleiben, daß diese Erörterung der „Zierate", der Art, wie man sie verwenden sollte, schließlich vom Gebrauche zu den Unterschieden führte, die zwischen ihnen bestanden: zu der Frage, welche Zierate man nun unter den vielen auswählen sollte, die zur Verfügung standen — und damit zu einer Erörterung des Stiles, in dem man bauen sollte.

Hier kam man dann zu dem entsprechenden Ergebnisse, daß genau so, wie man den Zierat dem Endzweck untergeordnet wissen wollte, der Stil sich aus der Bestimmung, und der Notwendigkeit in dieser Bestimmung, herleiten müsse: in dem Sinne meinte damals Gentz, als die Grundsätze zur Erörterung kamen, nach denen dieser begabteste Nacheiferer, den Gilly hinterließ, und der gleich diesem in Berlin nur gebaut zu haben scheint, um niedergerissen zu werden, sein bestes Gebäude, die so edle und viel bewunderte Königliche



Friedrich Gilly: Entwurf für eine Eisenbahnbrücke

Münze, durchgeführt hatte: „Ich habe öfters gehört, daß man sich gestritten hat, in welchem Stil dieses Gebäude ausgeführt sei, ob im römischen oder griechischen oder ägyptischen Geschmack? Darauf antwortete ich, daß ich mir bei der Komposition weder ein römisches noch ein griechisches noch ein ägyptisches Ideal gedacht habe; sondern daß, nachdem ich meinen Geist von der Bestimmung des Gebäudes lebhaft durchdrungen hatte, ich eine Fassade entworfen, die dem Ganzen nicht bloß angemessen, sondern aus ihm notwendig hergeleitet war und nicht wohl anders ausfallen konnte: ein Münzhaus, daß seinen starken und doch reichen Charakter im Äußern einzuprägen suchte."
So erhob Gilly, der Winckelmann erfüllte, der Riedel bestätigte, und der seinen Jüngern das Beispiel gab, wie sie bauen sollten, durch sein Vorbild wieder zum Baugesetz: daß der Raum durch Aufteilung der Fläche sichtbar werden und der Schmuck diese Sichtbarkeit versinnbildlichen muß.
Auch er ging vom Bauzwecke aus; aber er gab auch dieses Beispiel, daß Baukunst sich nicht damit begnügen darf, nur die Konstruktion sichtbar werden zu lassen, daß die Kunst vielmehr dort beginnt, wo der Bau seine Form bekommt.
So fand er den Stil, indem er die Form suchte, welche schön war.

Bei den kleinen preußischen Zopfhäusern von Berlin und Potsdam war aus Gründen sparsamer Nützlichkeit und spartiatischer Einschränkung ganz selbstverständlich gewesen, ob nun ein Bürger oder ein Adliger in ihnen wohnte, daß sie nicht mehr ausdrückten, als sie bedeuteten: darin hatte ihre behagliche Anmut, aber auch ihre baukünstlerische Trefflichkeit gelegen.
Jetzt verband Gilly mit denselben nützlichen Aufgaben zweckvolle Schönheit: jene Zopfhäuser hatten Stil, ganz absichtslos; die Gillyhäuser dagegen sind Stil, höchst absichtsvoll.
Gilly ging in der Folgerichtigkeit, mit der er den Baugedanken von jeder Zutat säuberte, noch nicht so weit, daß er den Raum selbst als Stil wirken ließ, wie die Baukunst dies hundert Jahre

später tat: für Gilly war auch der Stil eine übergeordnete Macht, die freilich den Raum nicht vergewaltigen und überschreiten darf, die sich vielmehr aus dem jeweiligen Baugedanken in der Form des jeweiligen Zeitgedankens von Werk zu Werk selbständig ergeben muß und nicht etwa nach Mustern vorgeschrieben werden kann, die für alle Formen gelten.

Aber auch Gilly erreichte diese Einheit von Raum und Stil wesentlich durch eine Kunstform, in der er die Werkform ausdrückte: durch das Gefüge, das sich aus dem Zweck ergab — während er das Ornament als Strukturteil bestehen ließ und es nur als Betonung der Glieder, als Ordner der Fläche, als Mienenspiel der Schauseiten behandelte.

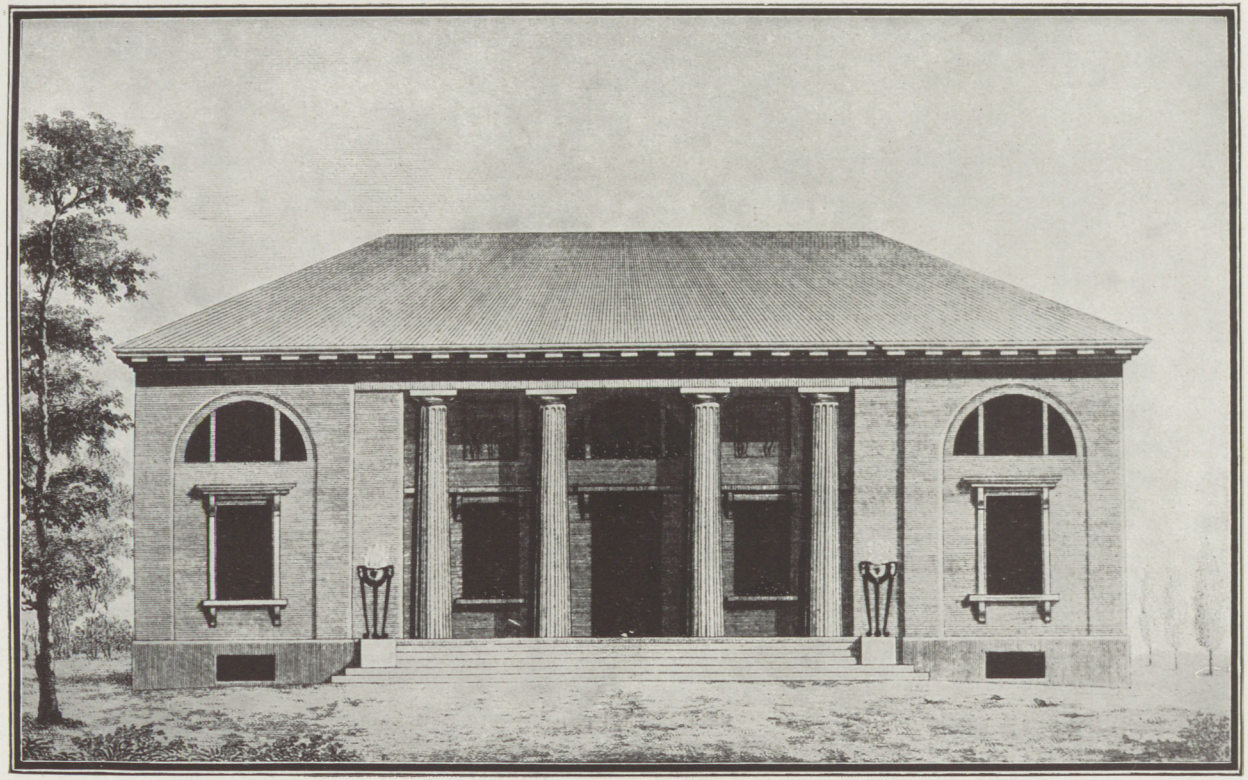
Der Gedanke, den Bau über seinen Zweck hinaus zu schmücken, geht auf ein ewiges Bedürfnis der Menschheit zurück: auf den Ursprung aller Kunst.

Doch ist das Ornamentale dasjenige Gebiet, auf dem die Menschen am leichtesten das Ursprüngliche verlieren, in Übereinkommen unfruchtbar werden, in Gewohnheiten verhärten: gegen diese Erfahrung stellte Gilly, im Rahmen des preußischen Stils und wider den Kanon der Vitruvianer und Palladianer, der auch die freiesten Baumeister seines Landes bis dahin unwillkürlich bestimmt hatte, als sein persönlichstes Beispiel: wie das Ornament neu und fließend und jugendlich-selbständig zu erhalten sei.

Er ließ die Fläche wie eine geprägte Masse wirken und zog den Schmuck in das Gefüge ein, statt sie als eine Dekoration aufzubauen, sie barockhaft zu beladen, rokokohaft zu bestreuen, empirehaft zu verbrämen.

Er gliederte die Fläche mit den Ornamenten, unterstrich mit ihnen, betonte mit ihnen, schloß ab: und machte so das Gleichgewicht des Gefüges sichtbar durch Schmuck.

Der Aufbau des Gefüges selbst, und die Aufteilung der Flächen, in denen es sich fugte und fügte, geschah in bestimmten Verhältnissen, die nicht die vitruvianischen waren, obwohl sie auf Maßverhältnissen beruhten, wie Vitruv gefordert hatte, die sich vielmehr aus dem Spiel und Widerspiel von Quadrat und Kreis,



C. F. Langhans: Gartengebäude

Rechtecken und Halbkreisen, als den Elementen alles Architektonischen, in natürlicher Ergänzung ergaben.
Wohl entsprachen diese Verhältnisse einander in jener „vollkommenen Übereinstimmung", die Vitruv als das Wesentliche jeglicher Klassizität aus den alten Bauwerken abgelesen und die gerade die Vitruvianer, Eklektiker, Akademiker immer verfehlt hatten: aber die „Übereinstimmung" lag in den Verhältnissen selbst, war nicht ausgerechnet und vorgeschrieben, war nicht vorgefunden, sondern erfunden: sie beruhte auf einem inneren Maß.
Die Funktion drückte sich in der Dekoration aus: Raum und Form griffen bald rund, bald eckig ineinander ein; Gesetz wirkte als Schlichtheit, Einfachsein als Anmut; Gliederung wurde zur Zierde, Aufteilung zur Schönheit; sogar ein Fenster, wie Gilly es schnitt, scharf und eben, war in der Fläche ein Schmuck.
Im Ornamente aber, das er verwendete, kehrten gleichfalls Quadrat und Kreis auf das natürlichste wieder: Rechtecke waren seine Rahmen; Halbkreise schwangen in Sonnen; Rosetten betonten Abstände; Reliefs, die eingetieft oder aufgehöht, niemals angeklebt wurden, trennten die Stockwerke.
Gillys archaische Säulen und Pfeiler sind gleichwohl völlig neu, konisch oder quadratisch aus ihren Zwecken entwickelt und geschnitten, um zu tragen oder um zu stützen: und wenn damals Langhans etwa das Palladiomotiv, in dem die Italiener ihre Bauten malerisch öffneten, bei dem Charlottenburger Schloßparktheater als solches bestehen ließ und nur eng an die Wand preßte, so daß die tragenden Säulen ihre Berechtigung verloren, dann deutete Gilly dieses selbe Palladiomotiv nunmehr völlig um, machte sein Gillymotiv, sein Lieblingsmotiv des Halbkreisbogens aus ihm, den er überall anbrachte und den er glatt, höchstens von dem Ornament einer dünnen Zierleiste eingefaßt oder von runden Stabwerken ausgefüllt, in die Wand, die Fläche, den Raum einfügte.
Erst recht deutete Gilly das Ornament selbst um, das auch ihm noch aus Antike, Renaissance, Barock-Rokoko überkam: schon von dem späteren Zopf war der übliche römische Schatz, der an

den Potsdamer Bürgerhäusern mit Wellenwerk oder Muschelleisten in derber Prägung angebracht wurde, in einer gut preußischen Vereinfachung angewendet worden — und in den Anfängen des Frühklassizismus hatte sich hier bereits eine Ornamentverwendung vorbereitet, wie sie etwa das Haus mit dem Helmfries in der Berliner Straße, das schönste unter den ganz einfachen der Stadt, durch Schnitt und Einlagerung des kriegerischen Schmuckes so lyrisch und heroisch zugleich machte.

Jetzt zeichnete Gilly seine Ornamente völlig neu und verwendete sie folgerichtig: obwohl er noch mit Leidenschaft Römermöbel entwarf, Straßenlaternen aus Liktorenbündeln zusammensetzte, das Théâtre Feydeau mit allem seinem Palmetten- und Groteskenschmuck abzeichnete, so daß seine berühmten Skizzenbücher zu einem guten Teile echte Empirestudien enthalten, war er doch als Künstler mit Bewußtsein ein Neuerer.

Man braucht nur seine Studie nach dem Zuschauerraume der Pariser Bühne mit seinem Entwurf für das Innere des Berliner Nationaltheaters zu vergleichen, um zu erkennen, daß es sich bei Gilly um einen jungen, völlig anderen, selbsterrungenen preußisch-persönlichen Stil handelt, der neu war in Zeichnung wie Anordnung.

Und vielleicht war Gilly nirgendwo mehr ein Dichter, als in diesen Ranken, diesen Kränzen, diesen Friesen, die er entwarf, diesen seltsamen Ornamenten des Gillystiles, Rosetten und Voluten, korallig, perlig und ionisch, allen diesen phantastischen Bildungen, mit denen er die mathematischen Flächen füllte, edel und einfach, klar und klassisch, bei erhabener Skandierung, wie nach den Tönen einer heiligen Leier, aus deren Saiten der Schritt der Unsterblichkeit klang und die ihre eigene Schönheit besang.

Gilly war ganz Genie: war dieser einzige und unendliche Ausdruck, den Schadow in Marmor schlug, als Gilly starb: die antike Büste eines Jünglings unter Jünglingen, der den Tod eines Frühvollendeten starb, auch wenn er nach dem Totenscheine einer Zufallskrankheit erlag.

Eine solche Verehrung genoß er in seinem Kreise, daß Schadow einen Gillykult in die Möglichkeit rückte, dessen Gedanken die Gentz und Catel und Genelli und alle die Schüler, die Gilly beweinten, mit Begeisterung aufgenommen hätten: „Schön wäre es," meinte Schadow mit den besonderen Wünschen des Bildhauers, der seinen Marmor belichtet haben wollte, „wenn es sich ziemte, eine Lampe vor einem solchen Bildnisse aufzuhängen, wie die Katholiken vor Heiligenbildern tun."

Etwas Parthenogenetisches lag in Gilly, das er mit Kleist teilte: wie dieser war er ein Wunder, war ein Dichter in Preußen, ein Dichter in Raum und Gestalt, Mythos inmitten von Alltag und Gegenwart, aber auch einer Zeitgeschichte, die Weltgeschichte war — und wie Kleist damals in Preußen nicht erkannt wurde, so wurde Gilly von Preußen alsbald vergessen.

Zunächst freilich, im Augenblick, und in den nächsten Jahren, in unmittelbarem Anschluß an sein Leben und an seinen Tod, ging noch eine Wirksamkeit von ihm aus, die heute fast sagenhaft klingt.

Gilly der Vater änderte seinen Stil nach Gilly dem Sohn; Gillys Vorgesetzter, Oberhofbaurat Becherer, Lehrer für Architektur an der Akademie, zeigte sich in seinen wenigen Bauten als persönlichster Gillyschüler; Gilly selbst war in jungen Jahren an Amt und Ansehen hochgestiegen, seine Vorlesungen gehörten zu den besuchtesten der Hauptstadt, und seinem Einfluß vermochte sich kein Aufnahmefähiger zu entziehen; sogar Langhans, der Selbständige, vereinfachte seinen zopfigen und dorischen Klassizismus zu der antikischen und attischen Klassizität seiner späteren Planungen; Schinkel wurde durch Gilly überhaupt erst der Architektur zugeführt; Berlin, schien es, sollte eine Stadt im Gillystil werden.

Aber dann ist nicht ein einziges bedeutenderes Werk von diesem großen Künstler geblieben, der zu den größten Preußen gehört: und auch von seinen Schülern, Freunden, Zeitgenossen haben sich nur Spuren zwischen den Häusern der Folgezeit erhalten: einige wenige und sofort kenntliche Gebäude in der Dorotheenstraße, in

der Breitestraße, in der Adlerstraße, am Nikolaikirchplatz: und jenes schönste Haus von Berlin in der Wilhelmstraße, das unter der Nummer 76 und ohne Namen eines Baumeisters den Geist von Gilly bereits mit einiger Bereicherung, aber noch in großer Reinheit überliefert — oder draußen im alten Reich, im treuen Lande des schwarzen Herzogs, das Viewegsche Haus vor der Braunschweiger Burg, zu dessen stolzem und gediegenem, bürgeradligem Aufriß vielleicht doch Gilly die ersten Entwürfe geliefert hat.

Nur ein Leuchten ging von diesem Jüngling aus, der ein Lebenswerk schuf, aber keines hinterließ, und fiel auf Preußen und die preußischen Männer, die damals ihrem emporsteigenden Staate die Ehre und den Ehrgeiz sichern wollten, einen eigenen Ausdruck im weiten Vaterlande zu haben, der nach ihren Absichten zu einer Monumentalität von Staat, Geschichte und Städtebau führen sollte, während es in Wirklichkeit wesentlich bei der Monumentalität der Idee verblieb.



Carl Langhans: Brandenburger Tor, Berlin

Aufnahme der Meßbildanstalt

X

Monumentalität

Monumentalität ist die männliche Kunst.
Parthenogenetisch entstand sie in der Seele des Mannes, als Mann, Held und Künstler noch eines waren.
Ihre Strophen tönen heroisch. Ihre Linien stufen sich hieratisch. Ihre Körper wirken wie Dogmen.
In ihr ist der Schritt von Kriegern, die Sprache von Gesetzgebern, die Verachtung des Augenblicks, die Rechenschaft vor der Ewigkeit.
Ihr Inhalt ist nicht der vergängliche einzelne Mensch, oder doch nur insofern, als dessen Leben sich zu besonderem Ruhme erhoben hat.
Ihr Inhalt sind vielmehr die Dinge, die Alle angehen, die großen heldischen, königlichen und priesterlichen Wahrheiten, die jeden Gestorbenen überdauern und die jeder Geborene immer wieder vorfindet.
Durch Monumentalität bekommt Stil erst seine große Sichtbarkeit: in einem weithin erkennbaren und alsbald bekannten Plasma baut sich die Einheit von Künstler und Volk auf, die sich in der Geschichte durchsetzen will, und eine Herrschaft seiner Formen breitet sich aus, die vor allem eine Selbstherrschaft ist und die zu einer Weltbeherrschung werden kann.
So wirkt Monumentalität, wie große Kriege, wie Völkererhebungen, wie Staatengründungen zu wirken pflegen: befreiend, zusammenfassend, Schicksal schaffend wie bestätigend, und von neuem das Dasein ordnend, nachdem vielleicht lange Unordnung darin gewesen ist.

Romantik dagegen ist weiblich.
Weiblich ist die Schönheit, sobald sie nicht mehr Erhabenheit ist

und körperlich nicht wie ein Abbild des Göttlichen in sich selbst ruht, sondern wie ein Vorbild für Menschliches auf das Leben zurückwirkt.
Bis dahin formte das harte, das unerbittliche Gesetz: von nun an formt das weiche, das liebende Gefühl — und das künstlerische Gebilde, das vordem ein Heiligtum war, in dem oder zu dem man betete, wird allmählich zur Kostbarkeit, die man bewundert.
Kunst wird zum Künstlertum, zu einem Spiel, in dem die Erzählung von Taten schließlich mehr wert ist, als die Tat selbst: und eben diesen Schimmer, mit dem sie Vergangenes umgibt, das Gegenwärtige bedeckt und alles Seiende zu einem Wandelbild werden läßt, in dem nur das Wirkliche keinen Raum und kein Recht mehr hat, haben wir immer als romantisch empfunden.
Selbst die Mythe, aus der das Monumentale ursprünglich hervorgeht, ist romantisch, insofern sie weiblich ist und nicht die Gottheit, den Vater, erschafft, sondern die Götter, seine Kinder, erfindet.
Und ebenso ist jene späte und nachgeborene Romantik wissender und überblickender Zeiten wieder weiblich, die aus der eigenen Zeitlichkeit sich fortsehnt und vor lauter Literatur mythologisch und mystagogisch sich gibt.
Doch auch jetzt noch ist der Gegensatz dieser Romantik die Monumentalität: wie der Mann der Gegensatz des Weibes, das Gesetz Gegensatz der Willkür, die Form der Lockerung ist.

Preußen war ohne Mythe, wie es ohne Romantik war.
Darin lag seine Armut.
Darin lag seine Kraft.
Denn Preußen war ganz, statt nur Erzählung von Taten zu sein, die andere getan hatten, selbst Tat.
Preußen besaß die Mystik einer Vaterlandsliebe, die das Preußentum herrlich bewährte, und die das Deutschtum schmerzlich entbehrte.
Aus der Kraft dieser Vaterlandsliebe war die preußische Kunst gekommen.



Carl Langhans: Speisesaal im Niederländischen Palais, Berlin

Aber diese schlichte und männliche Kunst, deren Aufstieg sich in den Wandlungen des Zopfes vollzog, der gemütvoll-störrischen preußischen Kunst vom Ende des siebzehnten bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, und die sich in dem idealischen Stil der Gillyzeit vollendete — sie genügte in dem Grade nicht mehr, wie es um die Wende zum neunzehnten Jahrhundert die preußische Bestimmung wurde, staatlich und geistig auf die deutschen Geschicke hinüberzuwirken.
Deutschland selbst war romantisch, wie es mythisch war, romantisch, soweit es noch immer mittelalterlich und vergangen, mythisch, soweit es nordisch und ewig erschien: war lyrisch, war metaphysisch, aber unmonumental.
Preußen dagegen war neu, war wirklich und zukünftig: Preußen brauchte, um sich durchzusetzen, Sichtbarkeit: brauchte Monumentalität.

An dieser Stelle schieden sich Preußentum und Deutschtum: nicht ohne die Aussicht, dereinst wieder ineinander zu münden.
Durch Monumentalität des Wirklichen ersetzte Preußen die Romantik der Träume.
Seine Monumentalität entsprang aus der Idee, aus dem reinen Geiste, aus einer großen menschlichen Hingabe — aber seine Idealität verwirklichte sich durch das größte Beispiel, das man sich geben konnte: der Alten.
Die antike Welt wurde zur preußischen Mythe: Penthesilea zur Pallas.
Preußische Größe entstand, kalt und glühend, hart und zärtlich, hingerissen und überwältigend zugleich.
Die Größe der preußischen Hauptstadt entstand, die immer wieder zwischen das Schicksal einer schönsten und einer häßlichsten Stadt geraten sollte und der man damals ihre klassische Linie gab, als die preußischen Heere durch das Brandenburger Tor einzogen.

XI

Berlin

Einheit entstand.
Lange bevor Deutschland von Preußen aus seine politische Einheit bekam, schuf Preußen sich seine geistige Einheit.
Sie lag in seiner Geschichte, schon damals; griff über auf alle Menschen und alle Berufe; erfaßte das Volk in der Not, aber auch in dem Überschwange des Zeitalters; in der heiligen Lohe seiner schwarzweißen Farben; in der ernsten Zeichnung des Eisernen Kreuzes; in der Begeisterung der Befreiungskriege.
Sie wirkte in der Politik und in der Philosophie, in jeglichem Schrifttum und in jeglicher Geistigkeit, in den Reden Fichtes wie in denjenigen Schleiermachers: Gneisenau und Clausewitz sind genau so wie Kant und noch Hegel durchaus preußische Erscheinungen, die den Schnitt ihres Staates, der zugleich derjenige ihrer persönlichen und geschichtlichen Sendung war, in jedem Zuge ihres Wesens wie Antlitzes trugen.
In der Plastik führte sie damals zu den Bildnern dieser preußischen Menschen und Männer: zu Schadow, dessen feierlichstes Werk die Gillybüste, dessen konzentrierteste Leistung der Kantkopf bleibt und dessen geistvollsten, geformtesten, edelsten Köpfe die Bronzen nach Friedrich Wilhelm III., aber auch nach Salomon Veit sind; sie führte noch zu Rauch, als er die geneigte Haltung des Alten Fritz auf der Straße Unter den Linden vor das preußische Bewußtsein stellte und den leidenschaftlichen Umriß des alten Blücher für den Platz gegenüber der Hauptwache erfand.
Auch das Deutsche wirkte immer wieder in das Preußische hinüber, gab dem Freiherrn vom Stein diese joviale Unerschütterlichkeit, Scharnhorst den tragischen Zug, Kleist die romantische Glut. Aber das Preußische war das Übergeordnete, das Leben und Gesinnung dieser Erscheinungen formte, wie es Berlin formte, das

damals als preußische Residenz seine Einheit bekam — die es als deutsche Hauptstadt hernach wieder verlor.

Die Einheit Berlins, Preußens, aller Preußen war die Einheit des Klassizismus — wie wir ihn nennen, obwohl er nur wieder die Klassizität ewiger Formen in einer neuen Zeit und unter einem neuen Volke ausdrückte.
Preußisch war immer und wurde auch jetzt wieder: etwas um der Sache willen tun, die herantrat, um der Notwendigkeit willen, die zu ihr führte.
Dieser sachliche Zug, der selbst die vornehmste und geistigste Belohnung durch Nachruhm, den noch Friedrich der Große gesucht hatte, ganz der Auswirkung der Sache selbst überließ, für die man da war: diese strenge Auffassung und ein fester Glaube an Weltgerechtigkeit, die dahinter wirkten, haben dem Preußischen in jedem einzelnen Preußen das Nüchtern-Großartige, dieses fast Asketische, dieses scheinbar Unphantastische, dieses Unpersönliche weil Überpersönliche bei höchster Anforderung gerade an die Persönlichkeit gegeben.
Der sachliche Zug war ein antiker Zug; Preußen und Altertum, wirkliches Sein und ideale Vorstellung waren von dieser Seite aus eines und einig; aber das Preußische schien dem Klassischen näherzustehen als dem eigenen Deutschen.
Große deutsche Menschen sind immer romantisch verschwendende Menschen, mit dem Leuchten von Lachen und Kindlichkeit und Unbewußtheit über dem Antlitz: preußische Menschen dagegen sind immer stoisch verhaltene Menschen, mit den Maßen von Schicksal und Bewußtheit in jeder Bewegung — Menschen, wie Spartaner und Römer zwar niemals gewesen waren, wie aber die Deutschen sich die Alten vorstellten, seitdem sie Winckelmann und Hölderlin hervorgebracht und einer von ihnen, der junge Abbt, den Tod für das Vaterland ganz in solcher Auffassung gepriesen hatte.
Aber so jung und anders und wirklich empfand man das Leben, von dem man in Berlin und Preußen bei aller Einfachheit großartig erfüllt war, daß man künstlerisch niemals Altertum zurück-

rief, nie Antike nachahmte, sondern immer Gegenwart umschuf: auch hier war man preußisch, indem man sachlich war, und sah als ganz selbstverständlich an, daß eine jede Zeit ein Recht auf ihre eigene Form habe und daß umgekehrt jede Form nur aus der Zeit entwickelt werden könne.

Die Antike war in Berlin nur Mode der Kenner, der Gesellschaft, und dann, in noch weiterem Kreise, der zahllosen Mitläufer, die sich bei jeder Bewegung einzustellen pflegen.

Für den einzelnen schöpferischen Menschen dagegen war die Antike ein Problem: Beispiel im Weltall, wie ein Geschlecht, dem man sich in Wahlverwandschaft ähnlich fühlte, einst Formen geknetet hatte, die äußerlich in keinem wesentlichen Zuge, innerlich dagegen in einem starken Grade von den Formen mitgelten konnten, die jetzt das eigene Zeitalter forderte — sehr zum Unterschiede von den Franzosen, deren Empire schon bei seiner Entstehung wieder nur Klassizismus und Akademie war, wie denn ihre bedeutenderen Architekten dieser Zeit, Soufflot nicht weniger als Servandoni, römische Eklektiker sind und das Pantheon nicht weniger als die Madelaine eine Entlehnung, aber nicht eine Schöpfung ist.

Schon Gilly hatte seine große Studienreise nach Paris unternommen, nach der Hauptstadt des Geschmackes, der archäologisch sein eigener zeitgenössischer war: und schon dies hatte den Architekten Gilly von dem Architekturstil geschieden und unterschieden, den er in Paris ausgebildet vorfand, daß er seine eigenen Formen nicht als Motive heimbrachte, die man weiterverwenden, umstellen oder abzeichnen konnte, sondern als einen Ausdruck von Gesetzen, zu denen man immer wieder zurückkehren muß, wenn man Form von Innen aufbauen will.

Eine andere Linie, die unmittelbarer dem Zopfe entstammte und von ihm aus in einen gröberen Klassizismus mündete, war von Langhans herangeführt worden, der in Breslau das mächtige Palais Hatzfeld hinterlassen hatte und von dem es in Schlesien auf dem Lande manches schwere Gutshaus, in den Städten manche derbe Kirche gab.



Berlin: Alter Dom

Nun machte er, als er aus Schlesien, der von Friedrich dem Großen eroberten Provinz, die Langhans mit dem siegreichen Staate auch künstlerisch verbunden und dem österreichischen Barock durch einen schon ganz preußischen Zopfstil entrückt hatte, nach Berlin übersiedelte, hier den prophetischen Befehl architektonisch wahr, den Gleim seinen preußischen Grenadier poetisch hatte aussprechen lassen: Berlin sey Sparta!

Dieses Dorertum, das Langhaus nach Berlin brachte und das in den Dimensionen seiner rustikalen Säulen noch über den archaischen Kultstil Gillys hinausging, war echt und zeitgemäß und preußisch-monumental.

Es war künstlerisch und war geschichtlich echt, wie die triumphatorische Stufung seines Brandenburger Tores die Straße Unter den Linden abschloß, den breiten Berliner Siegesweg, den man sich nicht charakteristischer und preußischer vorstellen kann, als dann, wenn ziehende Truppen ihn füllten oder wenn eine Menge sich sammelte, die den Aufruf „An mein Volk" in tiefer Erregung besprach.

Unter dieser Stufung lief die große Heer- und Poststraße, die nicht nur jene der Befreiungskriege, abziehender Franzosen, verfolgender Preußen war, vielmehr in der deutschen Achsenstreckung von Ost nach West auch geistig zwischen den Teilen des preußischen Staates vermittelte und sie an der Durchfahrt zu seiner Hauptstadt in mächtigem Mittelpunkte zusammenhielt.

Bis dahin hatten die Formen zwischen Potsdam und Berlin, Zopf-Rokoko und Zopf-Klassizität, noch geschwankt, und weder Königsberg noch Breslau, die mehr deutschen als preußischen Städte, waren einbezogen worden: jetzt bildete sich eine Einheit der Formen, die über alle Provinzen der preußischen Monarchie sich erstreckte und auch architektonisch den Charakter ihrer Menschen ausdrückte, die zur Not und zum Siege und zur Besiegung der Not bestimmt gewesen waren und in ihrer preußischen Stämmigkeit, zu der die dorische Stämmigkeit so gut paßte, ihre erdige Kraft besaßen.

Auf dieser breiteren Grundlage hat dann Schinkel, der Erweckte und Berufene, diese „Naturwiederholung des jungen Gilly", wie der alte Schadow ihn nannte, die Vorarbeit der Frühklassiker aufgenommen und abgeschlossen und die preußische Klassizität vom Anfange des neunzehnten Jahrhunderts, die nicht von ihm begründet, aber von ihm verwirklicht worden ist, zu dem deutschen und schließlich allgemein europäischen Ansehen einer universalen Formengeltung erhoben.

Auch Schinkel hat wieder die Frage beantwortet, die sich in der Entwicklung der Baukunst an jeder ihrer Wenden zu erheben pflegt: Wo sollen wir einsetzen?
So geht, so bewegt sich Architektur durch die Nationen und durch die Perioden, daß sie, die ganz im Räumlichen steht, doch aus dem Zeitlichen schöpft und stets auf eine frühere Stufe zurückgreift, um zu ihrer nächsten zu gelangen.
Es war einst die Mächtigkeit der italienischen Renaissance gewesen, daß sie, nachdem die lateinische Welt durch Jahrhunderte von der nordischen Gotik festgehalten und abgelenkt worden war, plötzlich den verschütteten und vergessenen Reichtum der Antike entdeckt und mit ihm die architektonischen Grundgesetze von Quadrat und Kreis, von Fläche und Umriß, von Gleichgewicht und Verhältnissen — die statisch-mechanischen Gesetze, wie Schinkel sie nennt — wieder aufgenommen hatte.
In der Weise wird immer diejenige Architektonik die fruchtbarste sein, die bis zu den Elementen hinabsteigt, in denen Raum und Zeit sich scheinbar decken, obwohl auch sie sich zum mindesten nach Klima und Rasse, wenn nicht nach der Persönlichkeit unterscheiden — während eine Baukunst nur zu geringen und flüchtigen Neuerungen gelangen wird, die lediglich, statt auf der Grundlage von Grundsätzlichkeiten, aus dem bloßen Geschmack einer baulustigen Gesellschaft in der Mode von Formen einsetzt.
Gilly hatte in Elementen eingesetzt: deshalb reichte er hinterher in ganz neuen und ganz ewigen Entwicklungsmöglichkeiten der Bau-



Karl Friedrich Schinkel: Die Hauptwache in Berlin

kunst noch über Schinkel weit und geistig hinaus — als der erste moderne Architekt.

Nach Schinkel setzte man wieder in Formen ein: deshalb verfiel man in eine Selbstbeschränkung, aus der es schließlich keinen anderen Ausweg gab, als den, welcher durch die Tore der Akademie führte: der gelehrten, nicht der geschauten Baukunst, die dann sehr bald nur noch eine gelernte Baukunst ist, welche man auswendig kann, aber nicht mehr inwendig besitzt.

Schinkel selbst steht zwischen Elementen und Formen: und diese Stellung hat ihm durch die Beherrschung, die er mit ihr verband, durch die Kraft zur Zusammenfassung, die ihn bald Formen wie Elemente behandeln, bald Elemente als Formen ausspielen ließ, auch seine entwicklungsgeschichtliche Stellung gegeben und ihn zu einem Baumeister von Großheit wie Notwendigkeit gemacht — wenn auch in dieser selben Stellung zwischen Elementen und Formen, die nicht so sehr Standpunkt als Versöhnung von Standpunkten war, der Grund lag, warum gerade Schinkel wider alles Erwarten hernach so wenig Tragkraft gewesen ist und so wenig Reichweite gehabt hat, daß seine Schule schon in der dritten Generation wieder entarten konnte.

Doch wußte er zu scheiden und schrieb einmal nieder: „Es häuft sich, solange die Welt steht, die Menge der Formen mehr und mehr an; der Einfluß dieser Erbschaft auf die Ausübung gegenwärtiger Kunst wird unsicher und läßt Mißgriffe zu: hierin Ordnung zu halten, das Wertvolle früherer Zeitalter innerlich unverfälscht unter uns lebendig zu erhalten und das Maß der Anwendung für die Gegenwart zu finden, ist eine der Hauptbestimmungen eines Architekten, und also die Läuterung seines Schönheitssinnes, und dadurch des Schönheitssinnes seines Volkes, eine seiner Hauptstudien."

Danach hätte scheinen können, als ob Schinkel ein bewußter Eklektiker gewesen sei — aber er war es nicht: einmal, weil er Formen nie so brauchte, wie er sie vorfand, sondern so, wie er sie umbildete; und dann, weil er auch in der Wahl dieser Formen selbst sich

nicht nur seinem Geschmacke überließ, den er bei der Behandlung von Formen überall bewies, sondern weil er sich mit diesem Geschmacke freiwillig und freischöpferisch unter den allgemeinen Entwicklungswillen begab, den er seinem Zeitalter übergeordnet vorfand.
Schinkel kannte und beherrschte sämtliche Stile: auf seinen deutschen Reisen hat er alle nordischen Formen studiert, auf seinen beiden italienischen Reisen alle mediterranen, die hier bald mehr romantisch, bald mehr klassisch zusammenstießen; und wie nahe er allen orientalischen stand, das hat er mit seinen berühmten Theaterdekorationen bewiesen, in denen er neben griechisch-idealischen oder mittelalterlich-magischen Panoramen auch ägyptische, persische, indische mit exotischer Einbildungskraft nachschuf.
Aber schöpferisch entschieden hat er sich in seinen Bauten, wenn wir von gelegentlichen Zugeständnissen an das Gotische absehen, nur für diejenige Stillinie, die von der Antike zur Renaissance läuft, und auch hier nur für ganz bestimmte Formen, die vollkommen unabhängig von den Zeiten, in denen sie entstanden, in sich eine geistige Einheit bilden, die Schinkel dann für seine Zeit noch einmal zusammenfaßte und ausdrückte.
Wenn wir über die vorgeschichtlichen und urzeitlichen Unterschichtungen hinweggehen, die sich auf jedem Bauplatze wieder einstellen, überall wo nur eine Mauer im rechten Winkel gegen die Erde gesetzt oder eine Wölbung im halben Kreise über Räume gespannt wird, dann war die früheste Stufe, auf die wir seinen Stil zurückführen können, nachdem er den sakralen Gillystil in sich aufgenommen hatte: Pompeji.
Die etruriſche, nicht die helleniſtiſche Auswirkung der Antike in Rom, also die schlicht-großartige Architektur der Republik, aber auch die mannigfachen Wiederaufnahmen der nationalen Vergangenheit unter den Cäsaren mit ihren immer gewaltiger werdenden Konstruktionsproblemen, sind der Hintergrund, vor dem Schinkel in seinem Zeitalter steht.
Jedoch die Formen, von denen er ausging, die er liebte und pflegte und auf seinen bleicheren Norden übertrug, waren die feinen grä-

zistischen des „ersten Stils", die man in Pompeji aufgedeckt hatte: und nicht nur ornamental sind sie seinen Bauten zugute gekommen, sondern auch statisch haben sie das Ausmaß derselben oft beeinflußt, zumal wenn eine verwandte Bauaufgabe, wie er sie in Charlottenhof und Glienicke bekam, auch eine verwandte Bau- wie Schmuckweise nahelegte.

Dieser Auffassung des Antiken, die an dem frühen und reinen Griechischen noch aus Unkenntnis vorüberging, während das späte und reife Hellas als maßgebend ausdrücklich abgelehnt wurde, entspricht dann vollkommen die Auffassung der Renaissance.

Das Werturteil über die italienische Renaissance stand damals so ziemlich fest: Winckelmann und Lessing hatten es begründet, und Goethe hatte es nicht zu erschüttern vermocht; die Künstler namentlich, die es als Fachmenschen, nicht als Liebhaber nachgeprüft hatten, waren sich völlig klar; und Carstens, der in der bildenden Kunst eine ähnliche Anschauung vertrat, wie Schinkel in der bauenden, konnte ruhig aussprechen, daß Michelangelo der Vater jenes schlechten Geschmackes in der Baukunst gewesen sei, der unter seinen Nachfolgern bis auf die damalige Zeit sich immer verschlimmert habe.

Dem entsprach genau, wenn Schinkel fand, daß mit Michelangelos Vorgänger, Bramante, „unstreitig der beste Stil der Architektur aufhörte".

Schinkel selbst war eine Wiederaufnahme dieses „besten Stils": ja, wenn wir Reinheit der Absicht wie Feinheit der Wirkung in Anrechnung bringen, dann war Schinkel der erste ebenbürtige deutsche Renaissancearchitekt überhaupt, den wir bekamen — ähnlich, wie damals die Stufe, die wir mit Goethe, Schiller, Hölderlin dichterisch erreichten, derjenigen entsprach, die von den romanischen Nationen schon in früheren Jahrhunderten erreicht worden war.

Eine architektonische Renaissance hatten wir eigentlich niemals bekommen: die krabbelnde purzelnde tummelnde Welt, die wir deutsche Renaissance nennen, war im Gerüst noch echteste Gotik

gewesen, von jetzt ab beklebt und bepackt und behangen mit allen den neuen und schnurrigen Zierstücken, Götteremblemen und Phantasiefiguren, die über die Alpen ins Land kamen: nur in Augsburg hatte der einzige Elias Holl in Fugen gebaut, nicht nur in Formen sich verkleidet — aber dann war das Barock gekommen, dessen Schönheit in seiner leidenschaftlichen Übertreibung oder umgekehrt, als Palladianismus, in seiner äußersten Einfachheit lag, dessen Meister jedoch den Klassizismus der Hochrenaissance fortsetzten.

Schinkel dagegen, der endlich den Stil fand, der in Frankreich von Blondel in einem richtigen Erwehren gegen das, was man dort französische Renaissance nannte, immer nur gesucht worden war, stand den frühen Italienern am nächsten, ist ihre Wiederholung in einer anderen Dimension, in einer eigentümlichen preußisch-pompejanischen Stimmung.

Leone Battista Alberti war schon zu akademisch, um mit Schinkel verglichen werden zu können; manche Zartheit Schinkels erinnert eher an Brunelleschi; doch vor allem war der Architekturstil des Piero della Francesca ganz in seinem Geiste gewesen; die beiden Architekturentwürfe, die von Piero in Urbino und in Berlin aufbewahrt werden, entsprechen Schinkelschen Skizzen für Idealarchitekturen, für Städtebau als Formeinheit von dekorativem Geschmack und architektonischem Bewußtsein — zwischen der Frische Lauranas und der Kraft Bramantes, die beide von Piero herkommen, liegt Schinkels Adel.

In der Richtung der Weiterentwicklung dagegen, die Michelangelo gebrochen und zugleich verkrampft hatte, steht ihm, nach der Wiederherstellung der Architektur durch die Akademie, Palladio immerhin noch am nächsten: freilich nicht jener bekannte Palladio der Klassizisten, der sich in Rom gebildet und in Venedig gebaut hatte — sondern der freie Künstler von Vicenza, von dem in einfachen Landsitzbauten des italienischen Festlandes einst schlichte Beispiele einer pagan-noblen Baukunst aufgestellt worden waren, die wenig gekannt wurden, die auch Schinkel nicht alle gekannt

zu haben braucht und denen er doch in der architektonischen Gesinnung seelisch sehr verwandt war.
Wie Palladio teilte Schinkel die Fläche in Verhältnisse auf, die alle Glieder, ob Tür, ob Fenster, ob Sims, ob Sockel, in die genaue Beziehung von Abständen setzten; die aus jeder Schauseite eine Abfolge von Betonungen machten; und die so seine sichtbare Architektonik mit einer geheimen Melodik durchklangen.
Aber dann war Schinkel doch wieder ganz anders: Palladio war geistvoll; Schinkel ist geistig.
Diese Geistigkeit lag in seinem Preußentum, aus dem auch er, unabhängig von seinen künstlerischen Wahlverwandtschaften in anderen Zonen und Zeiten, in unmittelbarer Abstammung hervorging.
Sie lag schon in der sinnlichen Formung, die Knobelsdorff den palladesken Formen gegeben hatte und die Schinkel früh, in Rheinsberg, von seiner Vaterstadt Neu-Ruppin aus kennengelernt haben mag.
Sein eigener Stil ist eine Wiederkehr dieser Formung, eine arkadische Wiederkehr, nicht auf der Ebene des friderizianischen Kavaliers, sondern auf derjenigen eines neuen und wissenden Künstlers, der ein Gelehrter in Anmut war — und die ebenbürtige Erscheinung der Architektur neben unseren großen Dichtern dieses Zeitalters.
Schinkel knüpfte nicht bei Knobelsdorff an, so sehr er ihm im durchbildenden Gefühle verwandt war — sondern ging von der archaischen Stufe aus, die zur Klassizität führte.
Der mächtigste Einfluß, den er je erfuhr, war durchaus die Bekanntschaft mit Gilly, den er in Berlin antraf und der ihm Architektur offenbarte.
Sie bestimmte ihn in Wahlverwandtschaft, nicht von den Formen, sondern von der Seele aus, zum Künstler.
Sie gab ihm den Stil.

Schinkel ist ein Bewußtsein.
Seine Jugendarbeiten sind wohl noch poetisch im Gillystil befangen, aber nach Italien ist er sogleich in seiner Grundlage fest,

und schon früh konnte er sein Bekenntnis zur Klassizität aussprechen: „Auf die Vollkommenheit kommt es allein an."
In dieser Vollkommenheit hat er sich dann — wenn die Steigerung gestattet ist — immer weiter zu vervollkommnen gesucht, hat sie formal durchaus auch dort erreicht, wo er von seiner Grundlage stilistisch abwich, wenn er Gotisches aufnahm, und ist sich stets über die Grundsätze klar gewesen, um die es sich im Architektonischen, jenseits von allem Stilistischen, nach seiner Meinung nur handeln konnte und kann.
Es war seine überzeitliche Bedeutung, daß er diese Grundsätze in dem Begriff der Zweckmäßigkeit zusammenfaßte: „Zweckmäßigkeit" erschien ihm, und er hat das in den mannigfachsten Beziehungen und Zusammenhängen ausgesprochen, „als das Grundprinzip allen Bauens".
Er hat auch die verschiedenen Seiten dieser Zweckmäßigkeit förmlich untersucht, hat herausgefunden und aufgestellt, daß sie sich „unter drei Hauptgesichtspunkten" betrachten lasse, und zwar: „Zweckmäßigkeit der Raumverteilung oder des Planes; Zweckmäßigkeit der Konstruktion oder der dem Plan angemessenen Verbindung der Materialien; Zweckmäßigkeit des Schmuckes oder der Verzierung."
Diese „drei Punkte", meinte Schinkel, bestimmen „die Form, das Verhältnis, den Charakter" eines jeden Gebäudes.
Er hat dann die verschiedenen Anwendungen der Zweckmäßigkeit noch weiter untersucht und jedweilig „drei Haupteigenschaften" festgestellt: bei der Zweckmäßigkeit des Planes „höchste Ersparnis des Raumes; höchste Ordnung in der Verteilung; höchste Bequemlichkeit im Raume"; bei der Zweckmäßigkeit der Konstruktion „bestes Material; beste Bearbeitung und Fügung des Materials; sichtbarste Andeutung des besten Materials, der besten Bearbeitung und Fügung des Materials"; und endlich bei der Zweckmäßigkeit des Schmuckes „beste Wahl des Ortes der Verzierung; beste Wahl der Verzierung; beste Bearbeitung der Verzierung".



Karl Friedrich Schinkel: Das Alte Museum in Berlin

Es sind durchweg Forderungen, die Schinkels eigene Bauten in Vollendung erfüllen: aber eben diese Vollendung, die Schinkel den Stil gab, wie sie ihn Gilly gegeben hatte, zeigt uns auch, daß die Zweckmäßigkeit, auf die er sich berief, noch nicht den Begriff alles Architektonischen einschließt: daß es vielmehr eine Macht geben muß, die über ihr steht — die Schönheit.
Schinkel suchte sich als der bewußte Künstler, der er war, sobald er über Kunst nachdachte, auch über die Schönheit, über ihre Voraussetzungen, über ihre realistischen Bestandteile, über die menschlich-materialistischen Mittel, Schönheit zu verwirklichen, eine kritische Rechenschaft zu geben: auf diesem Umwege kam er zu jenem Begriffe der Zweckmäßigkeit, unter dem ihm dann die Erscheinungen der Schönheit deutlicher und verständlicher wurden.
Aber Schinkel wußte auch, daß Zweckmäßigkeit noch nicht Schönheit ist: daß die Schönheit vielmehr ihre eigenen Bedingungen hat, die jene der Zweckmäßigkeit wohl in sich einschließen, aber in den Absichten weit über sie hinausgehen.
Unter diesem Vorbehalte dürfen wir uns heute auf Schinkel berufen, bei dem die Schönheit sich allerdings aus der Zweckmäßigkeit ergab, und doch ein Geschenk war, das aus seinem Genius kam.

Und noch in einer anderen Beziehung dürfen wir uns auf Schinkel berufen, ohne deshalb zu ihm zurückzukehren: denn nicht wie Schinkel, sondern wie Schinkel sollen wir bauen!
Er selbst sagte in seinen Entwürfen zu einer Theorie über die architektonische Konstruktions- und Kunstform: „Die Kunst ist nichts, wenn sie nicht neu ist."
Ähnliche Gedanken hat er auch sonst ausgesprochen: daß man nur dort „lebendig" sei, wo man „Neues" schaffe: und daß die Kunst „ewig neuer Gestalt fähig" sei.
In der Tat ist diese Neuheit das Geheimnis Schinkels: und aller Form, die niemals ‚ist', sondern immer ‚wird'.
Die Urform, die dahinter liegt und in der alle Formen sich gewiß nicht gleich, jedoch einander verwandt sind, ist metaphysisches Ge-

heimnis: aber darstellen können wir diese Urform nur, wenn wir nicht etwa Formen übernehmen und abschreiben, sondern entwickeln und selbst erfinden.

Schinkel hat diese Überzeugung, die so ganz unakademisch war, noch nicht metaphysisch, sondern beinahe biologisch begründet.

An einer anderen Stelle jener „Entwürfe" steht der Satz: „Die Architektur ist die Fortsetzung der Natur in ihrer konstruktiven Tätigkeit."

Auch diesen Gedanken hat er noch weiter abgewandelt: hat davon gesprochen, daß der Mensch geradezu den Beruf habe, „die Natur weiterzubilden", und zwar nach der „Konsequenz ihrer Gesetze, mit Bewußtsein, und ohne Willkür".

Die konstruktive Tätigkeit der Natur, des Lebens, der Menschen ändert sich in der Anwendung ihrer Gesetze fortwährend: ändert sich mit den Problemen, die sich einstellen; mit den Techniken, die sich entwickeln, ja, völlig neu erfunden werden; mit den Materialien, die in dieser Wirkung und Wechselwirkung aufkommen und, indem sie Techniken wie Probleme ergänzen, zu den früheren, altüberlieferten und auf ihre Weise ewigen Baustoffen treten.

Aus diesen Verschiebungen und Veränderungen ergeben sich dann die Verschiebungen und Veränderungen der Formen ganz von selbst, die durch Vermittelung der Natur wohl mit ewigen Formungsgesetzen verbunden bleiben, unter denen es aber einzelne unveränderliche Formungsgebilde nicht gibt: jede alte Form, auch die einfachste, muß einem neuen Zweck neu angepaßt werden: sie muß selbsterrungen sein.

Schinkel dachte hier bereits ganz folgerichtig-modern: als er nach England reiste, da verwies er den Londonern ihre „übel nachgeahmte antike Architektur", wie er sie einige Menschenalter später den Deutschen und Berlinern verwiesen haben würde — aber die Docks, die Gasfabriken, die Industrieanlagen, jene ganze gläserne, trägerne Eisenwelt, für die hinterher auf der ersten Londoner Weltausstellung auch eine erste schlicht-mächtige, statisch-mechanische Form gefunden wurde, während diese Form, sobald man ‚Stile' baute,

sofort wieder verlorenging, erregten damals technisch seine höchste Aufmerksamkeit, ja Begeisterung.

Ebenso nahm er zu der italienischen Kunst nicht die olympisch-eklektische Stellung ein, sondern eine mehr praktische, die deshalb nicht minder enthusiastisch war: er erkannte, daß alle primitive und klassische, alle vorklassizistische und noch unbarocke Kunst Italiens nach wie vor von moderner Bedeutung sein konnte, daß sie diejenige war, mit der wir im Norden immer noch Berührungen der Probleme haben; er nannte frühe italienische Bauten wegen der Art und Güte der Materialbehandlung – „ich rede hier nicht von Stil" – ausdrücklich „höhere Muster" und meinte, als er nach Ferrara kam, daß der lombardische Backsteinbau ein Studium für die Architekten derjenigen Länder veranlassen müßte, in welchen, wie in Norddeutschland, „die Felsen mangeln".

Beides, den Blick für moderne Probleme und den Blick für die ihnen entsprechenden modernen Materialien, hat er dann in manchem eigenen Bau verbunden: Fabriken ihre eigene künstlerische Form zu finden, war seit Gilly in Preußen ebenso üblich wie selbstverständlich; jetzt führte Schinkel scheinbar als reinen Nutzbau und ohne jedes andere Ornament, als etwa eine Leiste aus kantig eingemauerten und vorgezogenen Backsteinen, den Leuchtturm von Arkona auf, der in der Behandlung namentlich des Materials unmittelbar zu den Lösungen hinüberweist, die heute für Fabrikanlagen gefunden werden; und unter seinen Entwürfen, die in ihrer Summe nichts anderes als ein einziger Entwurf für ein Berlin der Zukunft sind, findet sich derjenige zu einem Warenhause, das er an die Stelle der Kunstakademie unter den Linden gesetzt haben wollte, einfach, mächtig, hochgeschossig, wie wir es heute bauen würden.

Aber dann hat Schinkel aus Gründen, die in den Zeitverhältnissen lagen, vor allem monumental gebaut: nicht in dem sozialistisch-industriellen Sinne, in dem heute Fabrikanlagen und Warenhäuser einen Zweck des Monumentalen praktisch erfüllen, sondern

in dem hieratisch-heroischen Sinne, der eigentlich und ursprünglich Inbegriff alles Monumentalen ist, das auf sich selbst beruht.

Die kleine Hauptwache, der klassischeste Bau von Berlin, in dem dorische Flächenstrenge mit attischer Schmuckzierlichkeit vereinigt wurde, ist noch eine Verbindung der beiden Zwecke, des profanen und des kulthaften: Militär steht hier unter Waffen, aber gleichzeitig grüßt von hier aus das Heer seinen König — und die ewig wachende Idee der preußischen Armee scheint in den rauhen rauchroten brandbraunen Wänden enthalten zu sein, die sich in einem grauen steinernen spartiatischen Portikus öffnen, den ein Fries von Viktorien wie mit Schmetterlingen beflattert.
Schinkel hatte im Stil dieser Wache seinen Schinkelstil gefunden: er hatte lange gebraucht, um sich über ihre Einheitsform und Formeneinheit klarzuwerden: in Vorstudien trug er noch Antikes und Ägyptisierendes, ja Renaissance- und Loggia-dei-Lanzi-Artiges zusammen — doch das Ergebnis war schließlich die Vernichtung aller selbständigen Stilerinnerungen und die Einbeziehung aller verwendeten Motive in ein Gebilde, das seine Bestimmung klassisch erfüllte, indem es sie monumental erfüllte.
Diesen Schinkelstil, der auf feierlicher Ausgleichung von Zweck und Form sich gründete, hat er dann auf die beiden großen Aufträge übertragen, die ihm je wirklich erteilt worden sind: das Museum und das Schauspielhaus.
Und hier, wo er sich in kultischen Zwecken bewegte, hat er auch kultische Formen zugelassen, die sich nicht nur aus dem geforderten Nutzbau ergaben, vielmehr aus einer vorgefaßten Schönheitsvorstellung kamen.
Auch diese Formen sind vor allem wahr: Museum wie Schauspielhaus scheinen platonische Seelen zu sein, die einen architektonischen Körper erhalten haben, aber immer und sichtbar enthält der Körper die Seele, trägt sie, drückt sie aus — und nie ist die Schönheit eine peripatetische Behauptung, die man nicht zu glauben braucht, weil sie nur dialektisch, weil sie nur akademisch ist.

Wahrheit, Glaubhaftigkeit, Ineinandergreifen aller Teile in einem Schinkelschen Gefüge gehört zu den größten architektonischen Erlebnissen, die es gibt.

Erschütternd fast ist die Aufrichtigkeit, mit der er von vier mächtigen Eckpfeilern, die er aus der Fläche hervorhob und zugleich in sie einstellte, die Attika des Museums getragen und gleichzeitig die Wände zusammengehalten werden läßt.

Es ist gleichgültig, ob diese Eckpfeiler nun wirklich tragen und zusammenhalten: sie tun es, aber sie tun zugleich noch mehr: sie sind, indem sie nützlich sind, schön.

Das ist das Herrliche an ihnen, daß sie zu stolz sind, und zu ehrlich, um nur schön zu scheinen, ohne dabei wahr zu sein!

Es ist die Aufrichtigkeit des dorischen Tempels, in dem noch Reste seiner Entstehung aus dem Holzbau, Triglyphen als Balkenköpfe, Metopen als Füllungen fortleben und, ohne Vortäuschung zu sein, als ein Schmuck dienen, der innerlich, nicht nur äußerlich, durch das ganze Gefüge geht und die Vorstellung seiner Notwendigkeit in Schönheit aufrecht erhält.

Ebenso bezog er ein und deutete er um, wenn er Formen aufnahm, die er bereits als Schmuckformen fertig und überliefert vorfand: Säulen, Simse, Kassetten, ein Giebelfeld, ein Kranzgesimse oder auch nur ein beliebiges antikes Ornament.

Nie war für ihn das Motiv nur da, um sich mit ihm zufriedenzugeben, war vielmehr Motiv zum Motive, ward Schinkelmotiv: ob er nun Türen und Fenster pyramidisch in Schrägen behandelte, wie die Ägypter getan hatten, in dem unten breiteren, oben engeren Schnitte, der die natürlichste und zugleich die edelste Form einer Öffnung ist; oder ob er seinen Säulen diesen kostbaren und zärtlichen Schmuck gab, der sich wie ein Geschmeide eng um ihren Hals legt und dabei doch die Vorstellung aufsteigen läßt, daß der Schaft in dieser leisen Verbreiterung auch wirklich tut, was er soll, daß er trägt.

Stets lebte Preußen und Preußentum in seinen kühlen ernsten sachlichen Formen, und in den goldenen bleichbunten pompejanischen

Farben, mit denen er seine Räume schmückte: gar keine anderen Menschen, keine Griechen und keine Römer, können wir uns in der Zeit vorstellen, da die Säulenhalle eines Museums entstand, in dem man hinfort die Torsi der Alten bewunderte, und da Musiksaal wie Zuschauerraum eines Theaters vollendet wurden, in dem man sich von Schillers Dramen hinreißen ließ — als diese Menschen im Biedermannsrock und Vatermörder, mit Knopfstock und Röhre, Bürger einer skeptischen Stadt und eines kategorischen Staates, die im Leben Schöngeister waren und in der Gefahr doch diese unvergleichlichen Jünglinge stellten, die den rührendsten und erhabensten Freiheitskampf der Weltgeschichte bestanden haben.

Bei Schinkel stand alles in seinem Verhältnis: Proportionalität heißt schließlich die mathematische Lösung des ästhetischen Rätsels, vor dem wir unzweifelhaft stehen, wenn wir sehen, daß aus Gegensätzen wie Wahrheit und Schönheit, Zweck und Form, die als solche bestehen bleiben, gleichwohl Einheit hervorgeht.
Man kann diese Verhältnisse nicht künstlich schaffen, nicht etwa dadurch, daß man der architektonischen Planung ein goldenes Schnittmaß zugrunde legt: der goldene Schnitt, auf dem allerdings alle klassische Wirkung beruht, muß von selbst in der Form liegen, muß von ungefähr in die Formung kommen, als ein Maß der Natur und der bildenden Hand, das in die Kunst übertritt und sie für unser Bewußtsein erkennbar ordnet.
Dafür teilt sich die besondere Proportionalität einer schöpferischen Zeit aber auch ihren sämtlichen Erscheinungen mit: ist Stil vor allem ein Einheitsausdruck, nicht nur der einzelnen Persönlichkeit, sondern der ganzen Epoche.
Stil liegt immer im Großen wie im Kleinen, und gerade wenn es sich um einen Monumentalstil handelt, wie dieser preußische und berlinische dem Willen nach war, wenn auch leider nicht immer den vorhandenen Mitteln und Möglichkeiten nach, dann werden seine Züge in den allgemeinen Umrißlinien liegen und an jedweder Einzelform wiederkehren.

Nicht die Dimensionen machen die Monumentalität aus: monumental ist jedes Gebäude, in dem mit den einfachsten Mitteln die mächtigste Wirkung erzielt wird.

Die napoleonische Zeit hatte römische Siegesbogen im arc de triomphe verdreifacht: Napoleon plante einen noch ungeheuereren Ruhmestempel zur Verherrlichung der großen Armee, in Ausmaßen, die ihm die Anbringung von Tafeln gestatten sollten, auf denen er alle Namen seiner Kämpfer dem Gedächtnis der Nachwelt erhalten wollte – und doch war das schlichte Kreuz von Eisen, das Schinkel damals entwarf, monumentaler in der Form und ewiger im Gedanken, weil nicht Selbstlob, sondern die Not eines Volkes dahinter stand und in einem vollkommenen Symbole erfaßt war.

Auch in Berlin hatte Gilly, der Enthusiast des Antiken, in dessen Seele wie Stift eine monumentale Geschichtsanschauung lebte, das Friedrichdenkmal entworfen, in dem Manen zu Quadern geworden schienen: aber er hatte auch Hochöfen entworfen, die wie Kultstätten wirkten und aus denen die Flamme wie zu einer Feier der Elemente emporschlug, obwohl sie im Dienste der Arbeit lohte – nun kam die Zeit, in der genau so, wie die Architektur aus den eigenen technischen Bedingungen entwickelt wurde und jeder Fabrikbau vor allem seinen eigenen Selbstzweck zu erfüllen und auszudrücken suchte, auch die Erzeugnisse, die Waren, die man herstellte, eine Schönheit erreichten, über der etwas wie Heiligung lag, und Mikrokosmen einer unendlichen Vollkommenheit und Vervollkommnung waren, die vom Größten ins Kleinste ging.

Die Straßenlaternen von Berlin, die aus den Barockkandelabern von Potsdam klassisch-praktisch entwickelt wurden, wirken wie vestalische Herdfeuer, die in den kalten Prismen eines düsteren Nordens brannten und zur Feier jenes Totenfestes entzündet wurden, das die preußische Krone zum ewigen Gedächtnis der Toten der Befreiungskriege ganz im Stile des Preußentums anordnete.

Schinkel selbst verschmähte nicht, jedwedes praktische Lebensding in seine künstlerische Formung einzubeziehen: und wenn es eiserne

Neujahrskarten waren, die damals Mode wurden, oder Zimmeröfen, die der alte Töpfermeister Feilner nach Schinkels Zeichnungen ausführte — sie haben dieselbe Klassizität, die Schinkel in seine Bauten schnitt.
Aus der Berliner Eisengießerei gingen Brücken und Geländer hervor, die vollendete Industriekunst waren und jenseits von der Frage entstanden, ob beide, Industrie und Kunst, sich überhaupt vereinigen ließen: nie hätte sich damals der Gewerbler, nie der Handwerker das Recht nehmen lassen, auch ein Künstler zu sein und als ein solcher zu gelten.
Die Möbel der Epoche, ihre Porzellane und Tapeten, ihre Gewebe und Stickereien waren das edelste Empire, das nirgendwo so wie in Berlin mit einem strengen und doch zarten Ernst ersonnen und gepflegt wurde.
Die Inneneinrichtungen, die von den Berliner Klassizisten für ihre fürstlichen und für ihre bürgerlichen Auftraggeber gearbeitet wurden, waren das Werk eines Geschmackes, der aus angeborener und anerzogener Kultur unbedingt aufs Ganze ging.
Die Kunst war, wie die Zeit war: echt und selbstverständlich; wo sie es sein konnte, voll Großartigkeit; und wo sie es nicht sein durfte, wenigstens voll Liebe.

Die Klassizität von Berlin stand in reiner und klarer Ebenbürtigkeit neben der Idealität von Weimar.
Der Gegensatz der beiden Städte wurde damals sehr empfunden, er war beinahe grundsätzlich, und Goethe setzte in den Propyläen sein Urteil hin: „In Berlin scheint außer dem individuellen Verdienst bekannter Meister der Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hause zu sein und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren; Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das Allgemein-Menschliche durchs Vaterländische verdrängt; vielleicht überzeugt man sich bald, daß es keine patriotische Kunst und patriotische

Wissenschaft gäbe; beide gehören, wie alles Gute, der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden gefördert werden, in steter Rücksicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist."

Das Urteil sollte vor allem Schadow treffen, mit dem Goethe bei der Gelegenheit des Blücherdenkmals für Rostock in Gegensätze der Meinung kam, die keine anderen waren als die Gegensätze von Berlin und Weimar: Natur und Antike.

Schon als es sich nach dem Tode des Alten Fritz darum handelte, dem großen König ein Standbild zu setzen, hatte das immer befangene Gutachten der Berliner Akademie sich für ein antikes Kostüm ausgesprochen, während Schadow und mit ihm das natürliche Gefühl des Publikums sich für das „preußische Kostüm" erklärte, wie Chodowiecki es nannte: denn „warum sollte dieser König", fragte der Zeichner in einem Briefe, den er über die Angelegenheit an Graff schrieb, warum sollte er, „der seinem Säkulum so viel Ehre machte, sich nach der Mode der Römer richten, die gegen ihn gestellt so elende Kerle waren?"

Seitdem hatte die Frage „Natur oder Antike?" die kunstfreundlichen Kreise der preußischen Hauptstadt nicht mehr verlassen: Natur war hier Überlieferung; war schon die rauhe und erzene Kraft, durch die sich Schlüter von dem glatten und leeren Gebaren der Klassizisten, Akademiker, Franzosen unterschied, die Antike mit Pathos verwechselten; später hatte man sich auch in den Formen von der Antike befreit, hatte Tassaert den Generalen Keith und Seydlitz die Zeittracht gegeben, die Büste Derfflingers ganz naturalistisch behandelt; und ein drastisch-plastischer Witz wie der „Neidkopf" in der Poststraße war schließlich nicht nur eine außerordentliche Leistung, sondern auch ein volkstümliches Wahrzeichen der Berliner Schule.

Jetzt wandte sich Schadow gegen Goethe, verteidigte die Berliner Schule, den Norden, Deutschland gegen die mittelmeerländische Richtung, die in Thüringen homerisch empfand; wandte sich nicht so sehr gegen den Goethe der „Italienischen Reise", als gegen den

Goethe des antiken Vorurteils, gegen den Oeser in Goethe, den er nie ganz losgeworden ist, gegen den Meyer in ihm: „Mich sollte es freuen, wenn wir einen charakteristischen Kunstsinn besäßen: ist es doch der einzige, durch welchen wir Deutschen dahin kommen, Kunstwerke hervorzubringen, in welchen man uns selbst sähe: seit Jahren schon sind wir Nachahmer der Welschen, der Franzosen, der Graeculi — anstatt zu geben und auszubilden, was in uns ist, quälen wir uns, etwas dem Ähnliches hervorzubringen, was wir von diesen Fremden gesehen haben", meinte Schadow.
Und auf den anderen Vorwurf, mit geistiger Umkehrung und wörtlicher Zurückgabe: „Im Vaterländischen liegt das Allgemein-Menschliche, aber umgekehrt liegt nicht im Allgemein-Menschlichen das Vaterländische."
Goethe sah nicht, daß diese Preußen gerade dadurch der Antike am nächsten kamen, daß sie sich rücksichtslos so ausdrückten, wie sie waren: daß in Preußen die freie unbefangene großartige Auffassung des Altertums weiterlebte, die von Winckelmann herkam, die jetzt Wilhelm von Humboldt vertrat und die im Grunde auch Goethe der Schöpfer teilte.
Weimar, das schon von Dessau den Erdmannsdorff und jetzt wieder von Berlin den Gentz borgen mußte, empfing seine arkadischen Reize in Tiefurt und in den rührenden Räumen von Anna Amaliens Wittumpalais, blieb aber immer die architektonische Sendung schuldig, die man von ihm hätte erwarten sollen und die der „Iphigenie" oder der „klassischen Walpurgisnacht" entsprach: blieb ebenso wie in der bauenden Kunst auch in den bildenden Künsten die Leistungen und beinahe die Anregungen schuldig: „Was soll herauskommen bei all dem Schnickschnack in Weimar!?" rief Philipp Otto Runge aus.
Berlin dagegen war kritisch und schöpferisch in einem: in Berlin erkannte man, daß es sich bei dem Gegensatze von Natur und Antike gar nicht darum handelte, die Antike abzustoßen, sondern im Gegenteil, sie einzubeziehen: in Berlin kam man der Antike am nächsten, dem Stil der Antike, dem Stil überhaupt.

Nichts ist ovidischer als der große Fries der Elemente, den Schadow nach der Zeichnung Gillys an Gentzens „Münze" legte, oder die kleinen Füllungen an der Bauakademie, der fliegende Jüngling, der gestürzte Jüngling, wunderbare Gedichte, Atem Auroras und Ideal aller Ikariden, die Feilner nach Schinkels Zeichnung in Erde brannte.

Die Natur, auf die Schadow sich für das Statuarische berief, entsprach genau dem Zweckmäßigen, von dem Schinkel im Architektonischen ausging: sie war Boden, sie bedeutete Erde und Echtheit; und die Messungen und physiognomischen Untersuchungen, denen Schadow das menschliche Gesicht und die menschliche Gestalt unterwarf, wie einst Dürer und Leonardo getan hatten, gewährten eine sehr viel ernstere Bereitschaft und Vorbereitung, mit denen sich die statisch-mechanischen Probleme der Plastik lösen ließen, als die schließlich müßigen Untersuchungen der klassischen Kontur, mit denen man sich in Weimar die Zeit vertrieb.
Das Ziel war auch hier die Schönheit: das Ziel war auch hier der Stil.
Diese preußischen Künstler überwanden die Schwierigkeit, vor die Goethe unser Bewußtsein und Selbstbewußtsein gestellt hatte, als er warnte: „Dem deutschen Künstler, so wie überhaupt jedem neuen und nordischen, ist es schwer, ja beinahe unmöglich, von dem Formlosen zur Gestalt überzugehen."
Diese preußischen Künstler machten das Unmögliche möglich, wie Goethe selbst dies getan hatte, als er die Figur des Ganymed, aber auch der Mignon schuf: sie gingen „zur Gestalt über".
Lyrisch war der Stil dieser Gestalt, wenn Schadow, wie er in seinem Vortrage über fliehende Gewänder und Falten im Winde versprach, mit dem Stift „einige von den niedlichen Geschöpfen auf dem Papier fixierte, die auf Spaziergängen und in Wind und Wetter in langen weißen Röcken umherziehen und die der verwegene Wind uns in ihrem schönen Wuchse zeigt"; oder wenn er solche Zartheit, die man dem ulkigen Alten mit der Brille und

Kappe des Originals und dem Witz und Dialekt von Berlin gar nicht zutrauen sollte, auf den Marmor übertrug und die edle Doppelstatue von Königin Luise und Prinzessin Friederike schnitt; oder wenn er das Grabmal des Grafen von der Mark bildete, den schönen Knaben, der unter Waffen auf kaltem Marmor entschlafen ist und der noch im Tode den heißen Knabentraum von Schlacht und Sieg zu träumen scheint.

Männlich dagegen war der Stil, wenn Schadow die Köpfe des Zeitalters, Bürger und Fürsten, Gelehrte und Heerführer, auf ihre knappste Fassung brachte, Charaktere in Bronze goß und diese angewandte Menschenkenntnis in jeden Zug legte; es ist Geschlossenheit, die er seinem Friedrich dem Großen, dem zwischen seinen Windspielen mit dem Krückstock wandelnden König, in den Blick gab; dieselbe, die er in die Ruhe des Löwen legte, der über dem Scharnhorstdenkmal auf dem Invalidenfriedhofe, der feierlichernsten Grabstätte des fritzischen Offiziersadels, die heiligen Manen des herrlichsten Preußen bewacht.

Und monumental wurde der Stil, wenn Schadow oder die Schadowschule — in einer Verwendung von Plastik an Architektur, die meisterhaft war, weil sie die Plastizität, in einer genauen Berechnung von Abstand und Wirkung, von der Entfernung nicht etwa gemindert, sondern eher noch gemehrt werden ließ — auf das Brandenburger Tor die Quadriga setzte oder, noch besser, weil kühn und neu, ja ganz wunderbar, auf das Museum die Rossebändiger und auf das Theater den Pegasus: Götter und Göttertiere aller Weltalter, unbändig und schaumgrün, ewig und nie gesehen: Gleichnisse der Menschen, die unter blauem und heißem Himmel einst den blinden Homer mit ihren witternden Sinnen geleitet hatten, während sie hier, unter dem bleichen und kühlen Himmel der Mark, die Völker- und Staatenbestimmung beflügelten, deren erschütternder Sänger der einsame Kleist wurde.

Der Gegensatz zwischen Berlin und Weimar war im Grunde derselbe, der sich damals zwischen Goethe und Kleist aufgetan



Gottfried Schadow: Die Kantbüste in der Walhalla

hatte: er beruhte persönlich auf Vorurteilen, geistig auf Mißverständnissen.

Berlin war nicht nur die Stadt Nicolais, den schon Chodowiecki „beißend bitter und spottend" empfand, Fichte kurzweg den „Berliner Maulaffen" nannte und dessen „Nicolaische Unverschämtheit" allerdings ein Maulwerk aufriß, das nicht nur sein eigenes war, vielmehr den berlinischen Witz in einer anmaßenden Weise mit aussprach, die im kaustischen Unterhaltungstone des Volkes erträglich sein mochte, in dem sarkastischen der Gesellschaft dagegen immer unerträglicher wurde.

Berlin war auch nicht nur die Stadt der „harmonischen Plattheit", wie Friedrich Schlegel sie nannte, die Stadt Moses Mendelsohns oder der Henriette Hertz, innerlich kalter Menschen, überaus begabter und doch ganz unfruchtbarer Naturen, mystagogisch und rationalistisch zugleich, von überalterter Rasse und überentwickeltem Verstande, deren Intellektualismus mit dem ebenso dialektischen wie praktischen Lokaltalent der Berliner eine leichte und merkwürdige, merkwürdig-leichte, schein-tiefe Verbindung einging.

Berlin war jetzt eher schon — abgesehen davon, daß es immer die Stadt der preußischen Armee und der preußischen Philosophie blieb — diejenige solcher Käuze wie Friedrich de la Motte-Fouqué und Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, des sentimental-chevalresken Gardeoffiziers mit dem dichterisch-donquichotischen Handgelenk und des alkoholisch-hypochondrischen Kapellmeisters mit der verteufelten künstlerischen Einbildungskraft.

Und vor allem war Berlin die Stadt ihres eigenen Gegensatzes, in der die Menschen nicht nur nüchtern scheinen und dabei ganz und gar übertrieben sein konnten, in deren Romantik vielmehr die preußische Monotonie ganz allgemein in eine preußische und deutsche Melancholie umschlug, in die hypochondrische Schärfe des Nordens, die dem olympischen Geiste des Südens so wenig heimlich war.

Die Schwäche der Romantik in Deutschland, und freilich überall in der Welt, war ihre literarische Entstehung: von Volkstum und

Volkstümlichkeit sprach man und war selber entvolklicht; von Deutschtum und Deutschheit sprach man und war, wie der Schlegel, mehr oder weniger, ein schöngeistiger Bildungskosmopolit — was als romantische Dichtung begonnen hatte, endete schließlich in germanistischer Wissenschaft.

Aber Preußen brachte Kleist hervor, der Leben war, Anteilnahme an dem Zeitalter, Fieber und Leidenschaft, gepeitschtes und gepeinigtes Vaterland, sich krümmende und sehnende Scholle, Freiheit in Fernen.

Auch die Romantik Kleists, wenn man seine Dichtung so nennen soll, war ursprünglich an der antiken Flamme entzündet, die während des Befreiungskrieges, den er nicht mehr erlebte, nirgendwo reiner aufleuchtete, als im Fanalstile Gillys, aber auch nirgendwo wirklicher brannte, als in dem Landsturmvolke der Preußen.

Doch es war eine andere Antike, die in Kleist lebte: war weder junonisch noch minervisch: war pentheſileisch.

Androgyn und parthenogetisch, jungfraugeboren und weibmännlich, knabenhaft trotzig und wild, mädchenhaft zärtlich und schön, und doch kriegerisch rasend, stürmend, lanzeschüttelnd, so entstand diese Poesie, durch die auch Preußen jetzt seinen Mythos erhielt.

Es war nicht Wissen, es war Witterung von Kleist, wenn er seiner größten Tragödie jene sarmatische Ebene zum rassenszenischen Hintergrunde gab, in der vormals aus Germanen und Skythen, im Kampfe der einen wider die anderen, die Amazonen hervorgingen — Frauen der Goten, die weiter kämpften, als ihre Männer erschlagen waren.

Hamann, der Preuße, hatte einst die Gesänge belauscht, mit denen die Letten, die Nachbarn und Verwandten der Preußen, sich bei ihrer Arbeit antrieben: und aus dem freien Metrum derselben glaubte er den Arbeitsrhythmus der Urpoesie herauszuhören.

Solche Urpoesie, die nicht wie klassische Dichtung auf Schulung, Überlieferung und zusammenfassender Vervollkommnung beruht, vielmehr dämonische Urzeugung ist, drängt bei Kleist unmittelbar von der Erde in die Sprache, stellt ihn Gilly näher als Schinkel.

In seiner Penthesilea steht die Erde auf, der man die Männer genommen, und rächt sich durch die Frau: liebend kommt und ahnungslos der Held, weiß noch nicht, und will auch nicht glauben, daß er sterben muß.
Aber in der Wirklichkeit war der Held der Kolonisator, und in der Wirklichkeit rächte sich eher, daß man dieser Erde die Gnade des Weiblichen genommen, ihr die Rauheit des Männlichen aufgezwungen und der Mythe das Pioniertum entgegengesetzt hatte.
Nun gab ein Dichter, der ein Kind war, dieser Erde alles zurück, verschwendete wie ein preußischer Fürst, der aus heidnischem Grabhügel aufstieg, was in seinem Vaterlande durch Jahrhunderte grau und brach und in Vergessenheit gelegen hatte.
Dann endete dieses Mysterium von Rasse und Erde: der Dichter starb; der Mensch endete freiwillig sein Leben; der preußische Offizier, der die Hermannschlacht und den Prinzen von Homburg geschrieben hatte, legte den Degen ab, als er keinen Glauben an sein preußisches und deutsches Vaterland mehr haben konnte.
Sein Grab ist in der Mark und bei Berlin, nicht unfern von jenem Schildhorn, wo sich einst die Germanisierung des Wendentums entschieden hatte und wo Friedrich Wilhelm der Vierte, der einzige preußische König, der ein tiefer dynastischer Mystiker war und der in dem hegelschen Bewußtsein lebte, daß die Zusammenhänge der Geschichte geistig sind, der Vorzeit ein Denkmal setzte, welches das Heidentum ehrte und gleichwohl das Kreuz trug.
Wir aber lesen die Tragödien des Dichters, steil und schmächtig und in Antiqua: wir wissen von ihnen, daß sie zum Inhalt das größte Schicksal, die Auseinandersetzung von Mann und Weib unter dem Berufe des Kriegerischen haben — und dürfen sie doch in der Hand halten, die so ganz im Stile ihrer Zeit stehen und diesen Stil ins Mythisch-Barbarische, oder auch ins Historisch-Romantische ausdehnen, als ob sie ein Medaillon aus Charlottenhof oder Paretz wären.

XII

Idylle

Die preußische Kultur folgte der preußischen Geschichte.
Ihr Stil offenbarte sich überall, wo die Preußen hervortraten. Er stand in Stolz vor Napoleon. Er sprach aus Fichte von dem Katheder der Berliner Universität. Er fand die Beziehung zu der sich drängenden Menge in dem Aufruf An mein Volk und in der Stiftung des Eisernen Kreuzes.
Er riß hin zu den Lützowern, stürmte vor mit den preußischen Garden, schlug drein in der preußischen Landwehr.
Er war selber volkstümlich: die Idealität seiner Entstehung ging in eine Popularität seiner Wirkung über.
Er lag verhalten und schweigend in dem tragischen Bewußtsein des edlen Bauernsohnes Scharnhorst; ja, etwas von ihm lag noch in dem verrückten Deutsch, das Blücher sprach und schrieb.
Doch am innigsten und, wenn man das Maß der Stille anlegt, auch am echtesten war er dort, wo er sich fern von der Welt und Weltgeschichte hielt, wo sich der preußische König, anders als der französische, vor der Revolution, vor den Aufregungen der Politik in die treue Umgebung seiner Mark und seiner Märker zurückzog und der Staatsstil zu dem Lebensstil einer vornehm-anspruchslosen Geselligkeit, Heimlichkeit, Ländlichkeit wurde.

Er war auch in Berlin, in Bürgerhäusern wie Königszimmern, in den angenehmen Wohnungen der Generalität, von Räten und Professoren, des mehr oder weniger vermögenden, doch damals immer geschmackvollen Bürgertums: gelb und glänzend, mahagonifarben, in den Formen, die Gilly hinterlassen und Schinkel durchgesetzt hatte.

Aber ganz frei von jeder Zutat des Allzuwirklichen, ruhend in sich selbst, wurde der preußische Stil doch erst, wo er Berlin verließ und vom Getriebe fern in die Natur eintrat.

Man verspürte seine reine Weise schon vor dem Brandenburger Tore, auf dem Halbrund des Vorplatzes zum Tiergarten, das Schinkel sich ganz einfach gedacht hatte, von einer anspruchslosen Balustrade gerahmt, mit anspringenden Pferden und scheuenden Hirschen, in flacher Wirkung und auf wenigen Postamenten, hinter denen das Grün stand, ballig, wie wolkige Laubwand.

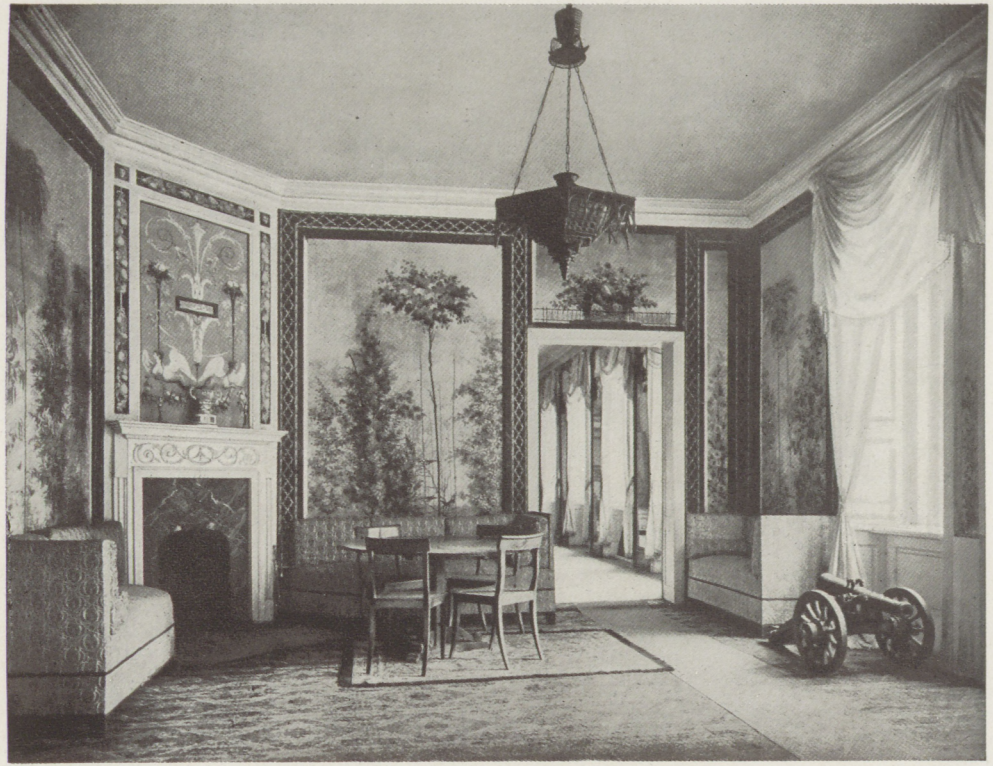
Man verspürte ihn auf allen Landstraßen, die Berlin mit den dörflichen Vororten und königlichen Schlössern verbanden; selbst dort, wo sich schon Fabrikgebäude heranschoben, die stets mit bewußter Baukunst in zweckvoller Schönheit gehalten waren; oder an den Havelseen, über deren Übergänge reizende oder großartige Eisenbrücken führten, wie jene heute zerstörte und abscheulich ersetzte, welche nach Schinkels Entwurf einst Schloß Glienicke mit Potsdam verband, in zehn Jochen, groß und schlank über das Wasser gelegt, stark und weit wie die Landschaft, mit einem flächigen Gitter, das sie nicht zerschnitt, sondern mit ihr schwang; oder im märkischen Walde, für dessen Wegkreuzungen Gilly damals Wegweiser in der schlichten und selbstverständlichen Form von steinernen Ruhebänken entworfen hatte; oder am Eingang der Ortschaften, wo gefällige Steuerhäuschen den Wanderer empfingen.

Doch noch reiner wirkte der Stil dieser Kultur, wo er gar nicht Mittel, sondern ganz Selbstzweck war und auf dem zurückgezogenen und auf sich angewiesenen, nicht abgeschlossenen, aber in sich geschlossenen Dasein der Menschen beruhte, die ihn hatten entstehen lassen: in den Gebäudegruppen, die nachträglich um Sanssouci und bei Potsdam entstanden waren, mit ihrer Menge von kleinen Dingen, Gartenhäusern, Pergolen, Pavillonen, die alle so köstlich in Farbe und Schnitt und Verhältnis sind.

So wirkt er in den ganz anspruchslosen und doch überaus edel geformten Verwaltungsgebäuden am Eingange um Marly, die

sich mit ihrem hellen Gelb, der gewählten Farbe für diese laubgrüne Natur, ruhig und vornehm in den Park von Sanssouci legen: so in den römischen Bädern und dem Schlößchen Charlottenhof, wo er Zimmerchen an Zimmerchen reihte, Kleinode der Raumkunst in einem königlich-häuslichen Leben: aber auch in den Landsitzen rings im Lande, ob sie nun der Krone oder dem Adel gehörten, dem Tegeler und dem Steglitzer, dem Machnower, dem Freienwalder Schloß oder Gut — und am reinsten in der königlichen Schöpfung von Paretz.

Paretz ist Stil. Und Paretz ist Natur.
Beides zu verbinden, die Natur als Kunst zu bilden und die Kunst als Natur zu genießen, war die Sehnsucht der preußischen und deutschen Biedermänner, denen das Schäferkostüm nicht mehr anstand, die bis ans Kinn die Halsbinde trugen, im langen Wandelrock ihre Landfahrten machten, mit dem steifen Wertherhut auf die Jagd gingen und zu Pferde saßen.
Man stand Rousseau zu nahe, um noch die Faxenkünste von Versailles zu vertragen, und war doch nicht Lord genug, um die Form auch einmal der Formlosigkeit überlassen zu können.
Die Möglichkeit, das eine zusammen mit dem anderen zu verwirklichen, Natur im Stil, Stil in der Natur zu erfüllen, hatte zuerst Erdmannsdorff gewiesen, als er in Wörlitz die große, zurückhaltende und zugleich weit aufnehmende Vornehmheit seiner Lustgartenarchitektur schuf, die ein einfacher Naturpark war und den doch ein klassisches Formbewußtsein durchschritt.
Als Gilly dann nach Frankreich reiste und die Landhäuser Bagatelle und Rincy besuchte, da nahm er einen Standpunkt ein, von dem aus er weder die gewachsene Natur noch den beschnittenen Stil zu verteidigen, aber auch nicht anzugreifen brauchte: Stil, fand er, war nicht Stilisierung, wie Naturalismus nicht Natur ist: Stil stand vielmehr zwischen jenen beiden und mußte unmittelbar aus der Natur hervorgehen: Stil war Kunst — gegen das Gekünstelte sprach Gilly sich immer aus, aber er gestand sich auch



Paretz: Ein Zimmer mit gemalten Tapeten

die Wirkungen ein, die ihm von den französischen Anlagen auszugehen schienen, und scheute sich nicht, sie sogar erhaben zu nennen.
Anderseits nannte Gilly den englischen Geschmack, wie ihn die Franzosen neuerdings mitmachten, den malerischen Stil, und dachte statt dessen wohl an einen plastischen Stil, in dem sich das künstlerische Gesetz, dem er zu unterwerfen war, durch einen inneren, nicht äußeren Zwang auch in der Garten- und Parkarchitektur erfüllen lassen werde: denn „es gibt eine Art, die Natur auch bei Ordnung in ihrer großen und reizenden Freiheit zu schonen".
Natur in Größe: die gab es nun freilich in der Mark nur mehr dort, wo noch in ihren Wäldern und um ihre Seen in starker Einsamkeit heidnische Vorstellungen erwuchsen, aber nicht dort, wo sich ihr ländliches freundliches friedliches Leben in hofmäßigem oder junkerhaftem Rahmen einschloß.
Natur in Reizen dagegen: die gab es — und wer sie durch Formen herausholte, der war ihr Meister.

Paretz ist das Meisterstück auch dieser Preußenkunst, die es einmal gegeben hat.
Heute liegt übermooste Lyrik auf seinen Dächern wie Bäumen: damals verband absichtsvolle und doch wie zufällige Form die Gegensätze von Stil und Natur in einer silbernden Weiblichkeit — der einzigen im männlichen Preußen.
Eigentümlich leicht wirkt hier die Landschaft, obwohl es dieselbe ist, die um Potsdam so schwer und düster und wendisch-schicksalsvoll die Waldseen säumt — und die hier von ihrer anderen, ihrer deutscheren Seite gesehen wird, sorglos und anmutig.
Fast scheint die Landschaft sich vor der Kunst und dem bewohnten Menschenwerk zurückzuziehen: fern, silbern, blitzend fließt die Havel, ein Segel sieht man, ziehend, langsam, braun, dahinter die Hügel, breit und entschimmernd.
Und doch bezieht die Landschaft, wo sie sich nähert, auch die Gebilde der Kunst ein, bettet sie, rahmt sie — wie die Kunst hier un-

mittelbar in die Natur übergreift, sie gliedert und selbst Glied von ihr ist.
Die stäbige, gitterige, eiserne Gotik der Luisenpforte an der Nauener Landstraße löst sich mit ihren Verknotungen in den laubigen und ästigen Geist des Parkes auf; und von der Dorfstraße führen stilisierte Eichen-, nicht Taxusreihen, knorrige Bäumchen, die wie Leuchter zugespitzt sind, im Doppelweg auf das Herrenhaus zu.
Kunst ist überall: im Dorf hat der preußische Klassizismus derbe Bauernhäuser mit dorischen Holzsäulen davor hinterlassen; in die Gartenwand des Schlößchens ist ein Berliner Eisenguß von 1813 eingelassen, ausziehende Dragoner, im Handwerk von Schadow, doch schon ganz in der Fuge von Hodler; und auf den Parkmauern tummeln sich allenthalben niedliche Putten, Genien eines fraulichen Gefühls, kleine Freunde der königlichen Gutsherrin: lauter kleine Lustics mit Spaten oder Gitarre, je nach ihrer kindlichen Bedeutung; andere, die Masken schwingen oder Maultrommel blasen; kleine Bauernmädchen dazwischen, mit Zöpfchen und Scheitelchen; und dann wieder Bauernbürschchen, Bambini des Nordens; frierend und fröhlich, wie eingehüllte Dorfmärchenkinder.

Einst war Leben hier: kein Leben in Leidenschaften, so menschlich es sich gab, ja noch nicht einmal, so geformt es erschien, ein Leben in Künsten.
An das Leben in Festen, in dem Fürsten sonst wohl ihre Herrschaft auslebten, darf man nicht denken: nicht an Ferrara und Urbino, an den Garten Boboli und die Villa d'Este; auch nicht an Trianon; noch nicht einmal an Rheinsberg.
Was dort immer höfisch blieb — hier wurde es adlig: was dort in Prunk war — hier war es reinste Noblesse.
Es war ein Leben der Ruhe, ebenso harmlos wie anmutig, in dem man sich von den Erregungen des Zeitalters erholen wollte, zu denen man selber so gar nicht beitrug und in die man doch hineingezogen wurde.



Carl Friedrich Schinkel: Schloß Tegel

Der König, der seiner Königin dieses Leben in Paretz bereitete, hat mit Zaudern die Geschicke auf sich genommen, die ihm die Geschichte bestimmte: und nur dies war preußisch in ihm, daß er es aus Pflicht und mit Verantwortung tat.

Friedrich Wilhelm III. vertrat den Staat nicht so, wie es die Umstände und Umwälzungen des Zeitalters, die Anwartschaften, aber auch die Enttäuschungen Preußens, sein Zerfall und sein Wiederaufbau verlangt hätten: der Arbeit hat er sich niemals entzogen, aber das Werk haben andere durchgesetzt.

Noch nicht einmal so recht als Soldat fühlte er sich, obwohl er diese beste Überlieferung seines Hauses aus Gewissenhaftigkeit hochhielt, doch das Genialische im preußischen Heere, das sich im Prinzen Louis Ferdinand verkörperte: er scheute es immer, weil es das Gegenteil seiner eigenen Natur war — und ebenso schien er gar nicht zu wissen und wissen zu wollen, daß es damals eine große preußische Philosophie im Lande gab, die dessen wesentlicher Ruhm vor der Welt war, und einen großen preußischen Stil, der seine Werte hatte, die, wie die Philosophie auf Ideen, ihrerseits auf Problemen beruhten.

Aber der König, der ein gütiger Landesvater wie Hausherr war, besaß seine fast bürgerlichen Tugenden: und ihnen verdanken wir Paretz.

Er verstand vielleicht nicht ganz das Wesen der Königin, dieser klugen, dieser bedeutenden Frau, die ein viel zusammengesetzteres Ich hatte, als die idealisierte Gestalt vermuten läßt, die man aus ihr gemacht hat: aber er verstand ihr Wesen zu feiern, sie aus schonender Liebe mit einer feinen und nur angedeuteten Erfüllung der Wünsche zu umgeben, die er als Geheimnis von ferne in ihr ahnte.

Er tat es in Bescheidenheit, als Mensch, der wußte, daß er Grenzen hatte, und der den Geschmack besaß, sie innezuhalten.

Aber er tat es auch in Selbstverständlichkeit, mit dem freien Gewährenlassen, das nächst der Königin niemand dankbarer empfunden haben wird als die Künstler, die er in der Umgebung, die

sie selbst schufen, als seine Gäste behandelte, obwohl sie für ihn nur Beamte waren.
Wir sind an den Werken dieser Künstler bis auf den heutigen Tag ganz und gar vorübergegangen: wir haben vergessen und nicht mehr gesehen, welche Schönheit sie den täglichsten Dingen gaben, Stuhl und Schrank, Spinett und Kommode, Kamin und Tapete, spröde und schlank, zärtlich und traulich, köstlich und naiv und ein ganz klein wenig paradiesisch, kein schwerer Luxus, nur eine begrenzte Möglichkeit, die gleichwohl in Feinheit erfaßt ward — all dies ein Idyll mit der Seele des Sachlichsten.
Und daß es diese preußische Selbstverständlichkeit einmal gegeben hat, diese Natürlichkeit auch in Dingen der Kunst, das ist für uns heute, da wir die Einheit der preußischen Kultur, die damals entstand, überall zerstört oder geschädigt und nur noch in den Schlössern der Hohenzollern erhalten sehen, vielleicht das Schönste an Paretz.

Heute ist hier alles Erinnerung.
Doch in den Zimmern des Schlosses finden sich noch alle die Dinge, die in die Hände und vor die Augen einer Frau gehören, wie die Königin war.
Noch lebt diese ganze leichte und schwebende Welt, von der man denken könnte, daß sie grotesk sei, und die doch einfach schön ist, schlicht und schön.
Wie in Wandschirme sind die Zimmer aufgelöst: und auf den weißen klaren durchsichtigen Wänden, die auch die Enge weit erscheinen lassen, heiter und duftig, blühen und flattern in einer heute etwas bleichen Zartheit alle die eigenen Gebilde, die drinnen die Räume beleben wie draußen die Wiesen.
Es sind Frauenmotive, die überall wiederkehren: Tiere, Pfauen, Schmetterlinge — und Blumen, Blumen in Büschen, Blumen in Stauden, Blumen in Trauben, Schneeballen, Margueriten und Lilien, zwischen Blattwerk, in verrenkten Schilfstauden und flockigem Zittergras.

Kein Rokoko ist mehr in dieser Kunst, und auch kein Klassizismus: ein nordisches Gefühl hat diese phantastische Flora und Fauna überrieselt, und was in der Form tropisch war, wirkt in der Seele kühl.

Es ist Kunst für eine deutsche Frau und preußische Königin.

Kein Dichter hat sie so besungen, wie sie vor sich selber war.

Das Volk bekam ein umhuldigtes, doch sehr allgemeines und schließlich süßliches Bild von ihr.

Tapeten und Möbel, Dekorationen und Nippereien der beiden Gilly müssen nun die echtere Vorstellung von ihrem eigentümlichen Wesen geben.

Doch war sie in Wahrheit heldisch.

Sie durfte nicht kämpfen, wie die Frauen der Befreiungskriege, und sie hätte auch gar nicht kämpfen können: aber sie ertrug sich bis an das Ende — dies war ihr Heldentum.

In Paretz war sie für Stunden glücklich.

Aus Paretz nahm sie nur ihr Leid mit, und noch eines: ihre Haltung: und die Schönheit ihrer Haltung.

So ging sie, als sie fliehen mußte, so lebte sie in den ganz einfachen und fast schmucklosen Gartenhäusern von Königsberg und Memel.

So stieg sie noch die Treppe von Hohenzieritz hinan, diese schwarze Gittertreppe mit den goldenen Kronen, die in das Landschloß ihrer mecklenburgischen Ahnen führt, in dessen heimatlichen Zimmern sie starb.

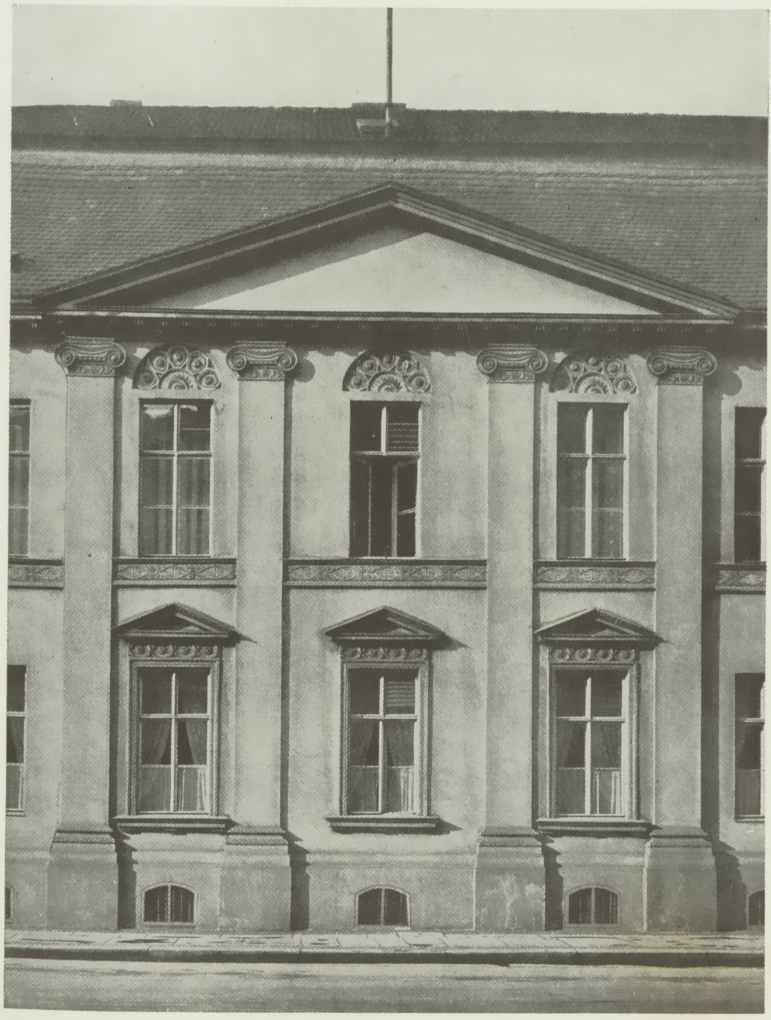
Wo sie war, dort war Preußen: das immer verkannte, das arm und häßlich und lieblos gescholtene Preußen, für das nun bald die Zeit kommen sollte, in der aus allen Dörfern die Landsturmleute in dunklen Schatten über Schnee zu den Waffen eilten, um den Staat zu retten.

XIII

Deutschland

Preußen wollte mehr sein als Preußen.
In diesem Willen lag seine deutsche Bestimmung — aber dieser Wille wurde auch sein preußisches Verhängnis.
Die Geschichte der Preußen war Tat: und es wurde ihre letzte und größte geschichtliche Tat, daß sie am Ende ihres norddeutschen Weges noch einen allgemein deutschen einschlagen durften.
Bismarck war preußische Erscheinung und zugleich deutsche Gestalt; Moltke besaß preußische Züge in einer klassischen Vollkommenheit; der große Staatsmann und der große Feldherr ergänzten einander preußisch und deutsch; und ihre unvergleichliche Zusammenarbeit mit dem Hause der Hohenzollern führte die Nation zu ihrer Einigung.
Aber eben darüber verlor Preußen das einzige, was es besaß: den Stil.

An diesem Verlust, der in den Gründerjahren geschah, war die Gründung des Reiches schon insofern beteiligt, als der deutsche Gedanke, bevor er ein realpolitischer Gedanke Preußens wurde, ein romantischer Gedanke Deutschlands gewesen war.
Romantik griff von Deutschland nach Preußen über und zerstörte in dem selben Jahrhundert, in dem politisch Preußen in Deutschland „aufging", wie man es nannte, kulturell den preußischen Charakter.
Süddeutschland und Westdeutschland, auf deren Städte und Landschaften das preußische Gründerbeispiel alsbald zurückwirkte, konnten sich immer noch in dem wohltuenden Anschlusse an ihre verwurzelte Überlieferung halten, den wir heute als Norddeutsche so stark empfinden: konnten es, weil sie fester im Besitze ihrer alten Formkultur waren als der junge Kolonialstaat in dem seinen.



Berlin: Das Haus Wilhelmstraße 76

Die junge preußische Überlieferung dagegen wurde wie aufgehoben: die neue industrielle, großstädtische und namentlich reichshauptstädtische Entwicklung ging über das Land hin, ohne Widerstände zu finden — und wenn sich auch jetzt wieder, und was beinahe noch schlimmer war, eine traditionäre Stufe zu einer repräsentativen Geltung zu bringen suchte, dann war es diejenige, auf der schon früher, schon zu Zeiten des ersten Preußenkönigs, ein Gefallen an bestimmten Formen, ihr Mißverständnis und ihre Verschwendung, eine Gefahr gewesen war, die jetzt in ganz anderen Ausmaßen wiederkehrte und das wilhelminische Zeitalter sich in seiner falschen Romantik ausdrücken ließ.
Die Schuld trifft immer Preußen selbst: in demselben neunzehnten Jahrhundert, in dem es politisch und militärisch seine große geschichtliche Bestimmung erfüllte, brachte es die Männer nicht mehr hervor, die auch jetzt noch Preußentum in Deutschland und vor der Welt hätten behaupten können.
So kam es, daß Preußen verfallen ließ und sehr bald gar nicht mehr zu kennen schien, was es selber geschaffen und an der Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert vollendet hatte: den preußischen Stil.

Aber noch immer war preußisch, einer Sache auf den Grund zu gehen.
Noch immer ist preußisch, sich nicht bei den Menschen aufzuhalten, sondern den Gesetzmäßigkeiten nachzuforschen.
Noch immer ist preußisch, nicht bei einer Wirkung zu verweilen, sondern die Ursache zu erkennen, die eine Wirkung erst möglich macht.
Wir müssen den Zusammenhängen nachgehen, die Preußen um den Preis eines romantischen Plunders, der ein dilettantischer Plunder war, den Stil seiner preußischen Sachlichkeit aufgeben ließ.
Stil ist Gesetz.
Romantik ist Gesetzlosigkeit.
Auch sie hat ihr Recht im Leben eines Volkes, wenn sie aus einem Überschwange seiner Menschen kommt, wenn sie Wagnis ist,

Herausforderung des Schicksals, Aufbruch zu unentdeckten Gestaden.

Aber wenn ein Volk nicht an dieser Romantik zerschellen soll, dann muß es gleichwohl Bindungen geben, die das Leben des Volkes erhalten, die es innerlich zusammenhalten — starke Klammern der Gemeinschaft und feste Formen der Überlieferung.

Das war in unserem Mittelalter so gewesen, als das deutsche Volk von dem Gedanken des Kaisertums staatlich und von dem Gedanken der Christenheit geistig zusammengehalten wurde: mochten damals die Deutschen entschwärmen — das Deutschtum beharrte.

Erst in der Renaissance lösten sich die Bindungen: die Klammern des Imperiums lösten sich in dem Grade, wie nicht mehr nationale Macht mit ihm verbunden war — und die Klammern der Religion gaben unter den Einflüssen nach, die von einer humanistischen Bildung ausgingen.

Von der Renaissance an war der Romantiker auf sich gestellt: er ward Individualist — und dieser Individualismus hat schließlich die Bindungen nicht nur des Einzelnen an das Volk, sondern auch die des Volkes selbst zerstört.

Die literarische Romantik hat dann versucht, diese Entwicklung rückgängig zu machen: von dem Augenblicke an, in dem sie sich eine Rechenschaft über die Zerstörung gab, die im Grunde auf sie selbst zurückging, faßten die Romantiker den Gedanken der Sehnsucht nach Zeiten und Ländern, die sie als glücklicher empfanden, weil sie noch gebunden gewesen waren.

Das war schön und groß und erhaben, solange es Dichter waren, welche sich sehnten, Träumer, Schwärmer, geborene Romantiker.

Aber es wurde verhängnisvoll, als nicht mehr ein gekrönter Romantiker, der mit seinem Herrscherberufe eine mystische Heiligkeit verband, wie Friedrich Wilhelm IV. dies tat, sondern ein gekrönter Laie mit den Machtmitteln des neuen Reiches sein Zeitalter auszudrücken unternahm.

Er machte aus der Tradition eine Romantik: es gibt nichts, was unpreußischer gewesen wäre — aber es war sehr deutsch.



Christian Rauch: Das Scharnhorstdenkmal

Es war um so tragischer, als der romantische Gedanke, der ein deutscher Gedanke war, ursprünglich ein preußischer Gedanke gewesen ist.

In Berlin war Wackenroder geboren worden, der von unserer vaterländischen Kunst als einer altvölkischen Kunst schwärmte und die bunte Winkligkeit Nürnbergs in der straffen Nüchternheit Preußens schmerzhaft entbehrte.

Dies war verständlich von dem treuherzigen Jungen, in dem sich eine empfindsame Seele gegen das rationalistische Berlin wehrte — obwohl darin eine erste Untreue eines preußischen Menschen gegen sein preußisches Vaterland lag.

Da war Achim von Arnim anderer Preuße und Romantiker, behielt immer sein preußisches Bewußtsein, bezog die Romantik auch auf seine engere Heimat und fühlte wie Heinrich von Kleist.

Es war gewiß kein Zufall, daß fast alle diese Romantiker aus jenem „Ostraume" stammten, aus dem inzwischen ein erwachender Sinn für landschaftliche Gliederung der geistigen Dinge die Romantik abzuleiten uns gelehrt hat.

Der Ursprung der Romantik deckt sich freilich nicht mit der Herkunft aus diesem Ostraume, wie dies schon das Beispiel von Hölderlin und von Novalis zeigt: aber gewiß konnte nirgendwo eine Sehnsucht mächtiger werden, die Entwicklung nachzuholen, den Vorsprung einzuholen, den Deutschland vor Preußen besaß, und sich einer verspäteten Anteilnahme nicht nur an frühen und fernen Werten zu versichern, sondern auch an dem Leben des eigenen und noch immer gemeinsamen deutschen Mutterlandes — als in diesem deutschen Osten, der sich durch die Jahrhunderte hin abseits vom Süden und Westen gehalten hatte.

Im Osten wurde deshalb die Forderung mit besonderem Nachdrucke erhoben, die namentlich die Vorläufer und Außenseiter der Romantik an die deutschen Künstler richteten, die der Sinn von Hamanns aphoristischer Kritik, aber auch von Jean Pauls drastisch-phantastischem Lebenswerke gewesen war und die Heinse aussprach, wenn er sagte: „Die Kunst kann sich nur nach dem Volke richten,

unter welchem sie lebt", denn „jedes Volk, jedes Land, jedes Klima hat seine eigene Schönheit".

Der größte deutsche und preußische Romantiker, Heinrich von Kleist, hat diesen Wert immer auf Preußen und auf Deutschland zugleich angewendet, hat es preußisch angewendet, indem er es deutsch anwendete, und umgekehrt — weil er nicht geschichtslos empfand, im Gegenteil, die Geschichte in ihren Kräften und Notwendigkeiten fühlte und außerdem, wie Prinz Louis Ferdinand, der preußische Offizier mit dem deutschen Draufgängertum, ein Mensch von stärksten politischen Leidenschaften war.

Aber es konnte auch nicht ausbleiben, daß unwirklichere Naturen, wie Wackenroder, sich von dem Osten, der sie geboren hatte, bis zur Gleichgültigkeit gegen seine Geschicke entfernten; daß sie die eigentümliche Schönheit, die es auch unter diesem preußischen Himmel gab, völlig verkannten; daß sie nicht mehr wußten und sahen, was Preußen und Preußentum war, weder künstlerisch noch staatlich, und die Selbstvergessenheit bis dahin trieben, wo selbst Zeitereignisse sie nicht mehr erregten und sie sich von ihnen abwandten, weil sie, wie Wackenroder gelegentlich bekannte, „nicht mit dem idealistischen Gang meiner Phantasie stimmen" — er meinte den romantischen Gang.

Ganz Deutschland war damals in Bewegung: in Norddeutschland sehnte man sich nach Süddeutschland, und die Süddeutschen sehnten sich noch weiter nach dem Süden, dem Mittelmeer, den Gestaden von Hellas.

Aber auch die Gegenbewegung blieb nicht aus: und es war ein norddeutscher Maler, der sich seine Gedanken über die Beziehungen zwischen Kunst und Erde und Menschen machte, war Philipp Otto Runge, der die Frage aufwarf, die er wider Goethe und den romantischen Klassizismus richtete: „Wie können wir auf den unseligen Einfall kommen, die alte Kunst wieder zurückrufen zu wollen?"

In der Folge freilich zeigte sich, daß ein anderer Einfall womöglich noch unseliger war: der Einfall, die alte Kunst des eigenen

Volkes zu beschwören — wofern man die Deutschheit, die Romantik, unter der man sich diese Kunst vorstellte, nicht in einem erfinderisch umbildenden und neuschöpferisch fortführenden Geiste fand, sondern bloß im bevorzugten Stoffe suchte, und schließlich bloß im Kostüm.

Auch der preußische Stil machte die romantischen Wandlungen mit.
Wenn der deutsche Osten so besonderen Anlaß hatte, sich der deutschen mittelalterlichen Vergangenheit zu erinnern — mußte dann nicht auch die Baukunst sich erinnern, daß das Land einst in die architektonischen Zusammenhänge des Mittelalters einbezogen gewesen war: daß es ein Preußen gegeben hatte, welches gotisch und romantisch war, und an das man nur wieder anzuknüpfen brauchte?
Man fragte sich nicht, ob man damit nicht die vielhundertjährige ruhmvolle Geschichte verleugnete, die man bis dahin durchschritten hatte; man sagte sich nicht, daß man sich auf diese Weise der Grundlage begab, die man soeben sichergestellt hatte; man war dahin gekommen, daß man sich in Preußen des Preußischen überdrüssig fühlte; und man glaubte besonders deutsch zu bauen, wenn man gotisch baute.
Schon Schinkel hat sein Zugeständnis an diese Romantik gemacht, indem er eines an die Gotik machte, und damit den unwillkürlichen Anstoß zu der unheilvollen Weiterbildung eines preußischen Stiles gegeben, den er selbst als ausgeglichen und abgeschlossen hinterließ.
Es geschah in einer Zeit, als die deutschen Künstler nicht mehr nach Italien gingen, um das Altertum, sondern um Mittelalter aufzusuchen, und Overbeck nach Rom übersiedelte, um nazarenische Perugino-Madonnen zu malen.
Immerhin besaß Schinkel den Blick für die heimatliche Backsteingotik, die ihre Bedingungen aus dem Lande zog und mancher märkischen Stadt ihre roten Reize gegeben hatte — während er

wesentlich seinen Schülern hinterließ, die lombardische Backsteingotik herüberzunehmen und sie mehr kunstgeschichtlich als künstlerisch anzupassen.

An sich war der Schritt von der festen Grundlage, die der preußische Stil in Antike und Gesetzmäßigkeit besaß, aber auch in Praxis und Zweckmäßigkeit, zu der erweiterten Problemstellung, die einst den Dom noch über den Tempel erhoben hatte, architektonisch durchaus folgerichtig.

Schinkel nannte die Gotik „eine Bauart, deren völlige Vollendung der kommenden Zeit aufgespart ist, nachdem ihre Entwicklung in der Blüte durch einen wunderbaren und wohltätigen Rückblick auf die Antike für Jahrhunderte unterbrochen ward, wodurch, wie es scheint, die Welt geschickt werden sollte, ein dieser Kunst zu ihrer Vollendung noch fehlendes Element in ihr zu verschmelzen."

Und als ihn eine Dienstreise auf die Marienburg führte, da meinte er: „Die Schönheit der Verhältnisse, die Kühnheit der Gewölbe im Remter und Rittersaale, die Originalität und Konsequenz der Fassaden suche man anderswo überall vergeblich."

Aber ein Gotisches war im Preußischen gar nicht mehr möglich, seitdem das Preußische sich vom Brandenburgischen geschieden hatte: das Gotische war nunmehr das versunkene und abgetane Deutsche — wenn wir uns heute einer gotischen Formung zuwenden, dann übertragen wir eine Form, die an ein bestimmtes Zeitalter gebunden war, auf unsere eigene, im Willen so ganz anders gerichtete Zeit und verfallen einem Irrtum, der freilich um so näher liegt und um so verhängnisvoller zu sein scheint, wenn wir sehen, daß sogar Schinkel ihm nicht widerstand.

Schinkel kannte die Gefahr, die im Gotischen lag, aber er suchte sie auf wie ein Abenteuer, das lockte: suchte auch als Gotiker so neu zu sein, wie Neuheit immer und überall seine Absicht war: er bildete, als er ein Mausoleum für die Königin Luise entwarf, herrliche Flammensäulen; träumte ein anderes Mal einen Dom hinter Bäumen, der das Mittelalter in rückschauender Architektonik vergeistigte; suchte der Gefahr, die er ornamental durch

Erfindung überwand, auch tektonisch und im Gefüge zu begegnen; löste antike Probleme in gotischem Stile; plante spitzbogige Kuppelbauten; plante rundbogige Hallenkirchen.

Trotzdem stehen wir vor der Werderschen Kirche, seinem bedeutendsten Werke im märkischen Backsteinstil, das er ganz aus Baustoff und Grundriß entwickelt zu haben glaubte, vor einer „gelehrten Gotik", und nicht vor „schöpferischer Architektur" — nicht anders, wie wir die benachbarte Bauakademie als befremdend empfinden, als einen Mißgriff der Farbe, der ihn den mittelalterlichen Ziegel für eine antikische Planung verwenden und doch nur das edle Gebäude aus der akropolischen Stimmung des umgebenden Schloßplatzes herausfallen ließ.

Der Schinkelstil, der sich ausschließlich auf Quadrat und Kreis aufbaute, die der Antike zugrunde gelegen hatten, wie sie wieder die Voraussetzung jeder anfänglichen und voraussetzungslosen Architektur bilden werden, beruhte im Wesen auf Gesetzen, er ging in den Formen gewiß aus der Kenntnis des Altertums hervor und auf sie zurück, aber er kann als Geist und Grundsatz ganz unabhängig von diesem wie von jedem Einfluß vorgestellt werden.

Die Schinkelschule dagegen, die den spitzen Winkel in ihre Rechnung einstellte, tat dies nicht aus Notwendigkeit, nicht aus Drang und Gebot einer Sache, die ihren Ausdruck verlangte, sondern aus Gefallen an Fremdformen, die wohl auch mathematischer Gesetzlichkeit unterworfen waren, obwohl sie nie ihren ornamentalen Ursprung verleugneten, die aber von Schinkel nur deshalb in die Baukunst einbezogen worden waren, so, wie sie als Reize in Lüften schwebten, weil er sie als nun einmal vorhandene Baugedanken und naheliegende Schmuckgedanken fertig vorfand und rückschauend übernahm.

Ohne die Antike hätte Schinkel immer noch ewig gebaut: mit der Gotik dagegen konnte er nur mittelalterlich bauen.

Für Schinkel war die Gotik, was für ihn die Antike nicht war: Motiv.

Und als Motivkunst hat er schließlich die Baukunst hinterlassen.

Doch blieb Berlin immer noch preußisch: Schinkel selbst wandte sich von seinen gotischen Spielereien ab und wieder den klassischen Formungen zu: legte den preußischen Stil mit dem Nachdruck seiner bedeutendsten und ansehnlichsten Werke, Museum und Schauspielhaus, in der edlen Linie fest, die in der Einfachheit ihrer Voraussetzungen statisch-mechanisch gebunden ist, doch im Reichtume ihrer Möglichkeiten beinahe phantastisch erscheint, und die jedenfalls mit Klassizismus weder begriffen noch durch ihn erklärt werden kann.

Zwar wurde in der Zeit der Befreiungskriege und der, welche auf sie folgte, diese einzige Gelegenheit versäumt, um die Hauptstadt und die werdende Weltstadt in ihren damals noch städtebaulich beeinflußbaren Grundzügen künstlerisch zu sichern.

Das Versprechen, das Friedrich Wilhelm IV. einmal als Kronprinz gegeben hatte: „Kopf hoch, Schinkel, wir wollen einst zusammen bauen!" blieb uneingelöst.

Der Stadt, der bereits das Gilly-Monument für Friedrich den Großen auf dem Leipziger Platze entgangen war, entging jetzt an dem entgegengesetzten Ende der Leipziger Straße die große Spittelkirche; entging der strahlende Dom, der bei aller Gotik ein Bauwunder geworden wäre, ein alabasternes Märchen im Norden, die Kathedrale des preußischen Königs, voll Schimmer und Geheimnis; entgingen die großen Pläne, alle die großartigen Planungen, mit denen Schinkel die Nüchternheit von Berlin in Schönheit zu überwinden gedachte.

Immerhin wurde in Berlin, solange die Zucht vorhielt, die Schinkel hier hinterlassen hatte, nach wie vor ausgezeichnet und, als die Zucht nachließ, sogar lange hin immer noch anständig gebaut: der Schinkelstil bekam damals Ruf in der Welt; die Freunde und Schüler des Meisters trugen ihn überall hin; er bestimmte die Bauweise namentlich der kleinen Residenzen im Geschmacke eines deutschen Empire; noch auf der Stufe von Gilly setzte der Rheinländer Peter Joseph Krahe ein, der in Braunschweig gebaut hat; und bis nach Helsingfors breitete der Branden-



Pavillon in Potsdam im Stile der Schinkelschule

burger Johann Ludwig Engel den Bereich und Geist dieser vorbildhaften Baukunst aus.

In Berlin aber schuf eine Generation von Architekten: unter ihnen war Stüler, der dem Alten Museum das Neue anfügte, gewiß kein großer Mann, aber ein geschmackvoller und verläßlicher Baumeister, der den Schritt über Schinkel hinaus durch Steigerung, und noch nicht durch Übertreibung suchte.

Nach Stülers Entwurf baute Strack die immer noch schöne Nationalgalerie; Persius schmückte Potsdam, und die Gegend von Potsdam, im italienischen Geschmacke seines romantischen Königs mit Kirchen und Villen und Tempelchen, die sich zart und mit ernster Anmut in die schwermütige Landschaft einfügen; und Hesse hinterließ das verwunschene Terrassenschloß auf dem Pfingstberge, das die Melancholie des preußischen Gralgedankens im unbewegten Teiche spiegelt und noch in seiner Halbvollendung etwas von den großen Baugedanken aufbewahrt, die Schinkel bewegten, als er einen Königspalast für die Akropolis entwarf.

Die Hohenzollern gaben das Beispiel mystischer, heroischer, phantastischer Architekturpläne und blieben doch jener äußersten Einfachheit treu, die auf innerster Vornehmheit beruht: als sie ein einziges Mal in Berlin in größerem Ausmaße für ihre Dynastie bauen ließen, da entstand das spätere Palais Wilhelms I., mit dessen schlichter Zurückhaltung der jüngere Langhans noch etwas von dem Geiste der stolzesten schlesischen Tat seines Vaters, des Palais Hatzfeld in Breslau, ins Berlinisch-Klassizistische übertrug: nur eine Fuge edelgeschnittener Fenster schmückt dieses Haus eines Königs, unter dem Dachfirst horsten preußische Adler, und dem Volke zugekehrt, und ihm gleichwohl entzogen, liegen die stillen Räume des späteren Kaisers, in denen das Bekenntnis abgelegt werden konnte, das so gut zu dem schlichtesten und vornehmsten aller Monarchen paßt: „Wir hören nicht auf, zu untersuchen, ob etwas und was in unserem Staatswesen zu bessern sei: wir opfern unsere Ruhe, um anderen die Ruhe zu sichern."

Ebenso blieben Adel wie Bürgertum einfach, als sie namentlich das Tiergartenviertel mit jenen anspruchslosen und zurückgezogenen Vorstadthäusern ausbauten, die noch architektonisch die beste preußische Formgesinnung aufrecht erhielten, wie politisch damals die beste preußische Staatsgesinnung in ihnen wohnte.

Ja, die Miethäuser dieser Zeit zeigen, wie das Vorbild der Schinkelzeit und Schadowzeit durchweg gediegene Menschen, nach Geschmack wie Sachlichkeit, herangebildet hatte, und wie sie, ob es nun die Hausbesitzer und Bauherren oder die Künstler, die Baumeister, Bildhauer und Handwerker gewesen sind, mittelbar oder unmittelbar, bewußt oder unbewußt, von bestimmten künstlerischen Grundsätzen geschult waren.

Noch heute zeigen einzelne Stadtviertel, das abgelegene Geheimratsviertel, aber auch lange Straßenreihen im Norden, Süden und Osten, oder einzelne Häusergruppen, wie das große Hegelhaus und seine Nachbarn am Weidendammer Ufer, oder einzelne Häuser wie das Schadowhaus mit seinem fest in der Fläche gehaltenen Schmuck, welcher Ernst dieselbe Stadt noch immer beherrschte, die sich wenig später vom Schwindel beherrschen ließ.

Ganz einfach baute man, aber räumig und flächig, mit kluger Verteilung und gefälliger Betonung der Baufunktionen, der Stockwerke, Eingänge, Türen; und in einer ebenso entsprechenden wie ansprechenden Gruppierung der bald mehr aneinander, bald mehr auseinander gerückten Fenster, die schon durch ihre sorgfältige und erfinderische Skulpturbehandlung als ein Schmuck des Hauses wirkten.

In der Hausplastik verwendete man mehr und mehr Gußornamente, aber überall, bei den Rahmungen oder Krönungen der Türen und Fenster oder bei den Leisten und Füllungen der Wände, wurden die klassischen Motive nach wie vor mit einer Unerschöpflichkeit umgedeutet, ja bereichert, die jedem dieser grauen Häuser seine allzulange übersehene Schönheit schenkte.

Auch die Freiplastik erhielt sich in diesem romantisch-klassizistischen, und doch preußisch-realistischen Stil: zwar hatte schon Schadow zu klagen, daß man ihm Rauch vorzog, und bei Rauch löste sich

bereits die gebundene edel-kalte Form in jene malerische und bewegte Theatralik auf, die später so verhängnisvoll für die Plastik von Berlin werden sollte — doch war sein Pathos noch Leidenschaft, die Pose noch Haltung, die Geste noch Kraft.

Die Feldherren der Befreiungskriege, die Rauch für die Linden schuf, stehen noch in einer Einheit, die von Schadows realistischer Schulung herkommt; sein Friedrichsdenkmal mit der unvergeßlichen Neigung des königlichen Kopfes ist Wahrzeichen, bildet Figur in der Stadt, hier, fühlt man, ist Preußen; und sein Grabmal der Königin Luise ist noch zarter, noch idealistischer und doch realistisch wahrer als eine Statue von Thorwaldsen, der damals die Bildhauerei zu beeinflussen begann.

Ebenso hielt sich die Berliner Bildhauerschule, die sich an Rauch schloß oder um ihn gruppierte, immer noch auf einer preußisch-antikischen Höhe: und alle die Amazonen und Dioskuren, die Löwentöter, Pallas mit Krieger, oder auch die Denkmäler Beuths, Schinkels, der beiden Humboldt, die von der Hand Tiecks oder derjenigen Wichmanns, von Kiß, Wolff, Dracke und andern Marmorbildnern in Berlin stehen, sind edle Gaben, die man sich als Schmuckwerk gefallen lassen kann.

Noch war Berlin würdig: war eine Stadt, die sich nach den großen Ansprüchen, die sie während der Befreiungskriege politisch, geistig, künstlerisch an sich gestellt hatte, in einer Zeit des Wartens, der Erholung und einer zweiten, nachgeborenen, nicht mehr ganz gleichwertigen Generation zunächst einmal bescheiden lernen mußte: die sich aber damals auch tatsächlich beschied.

An neuen Künsten hatte sie nach dem Gesetze, daß die Nationen wie die Epochen mit Architektur beginnen und mit Malerei enden, eigentlich nur noch die Zeichnung in die allgemeine Entwicklung einzustellen: Zeichnung ist Franz Krüger, der den Strich noch in seiner Geschlossenheit erhielt; und Zeichnung ist Menzel, der ihn allmählich in den Eindruck auflöste.

Auch Menzel ist noch preußischer Stil, mochte der alte Schadow seine wirblige Art auch nicht verstehen, und, als die ersten Liefe-

rungen zum großen Friedrich erschienen, von „Kritzeleien" reden und die „treuen Spiegelungen jener alten Tage" vermissen.
Eine Überlieferung setzt sich nicht fort, indem sie sich gleichbleibt, sondern indem sie Werden ist, seiend wird: nur der Geist muß ihre einzelnen Stufen über Zeiten und Persönlichkeiten hinweg verbinden — und die innerlich, nicht äußerlich verwandte Form dieses Geistes.
Eine Stadt solcher Überlieferung war damals Berlin: nach wie vor die Stadt Friedrichs des Großen, den Menzel zurückschauend verherrlichte: und des einzigen Staatsgedankens, der seit der französischen Revolution noch fest und mächtig in der Welt war, wenn er auch gerade hier nur zögernd ein politisches Zutrauen zu sich selbst faßte und sich zunächst nach Olmütz führen ließ.
Und zugleich war Berlin die Stadt, die geistig die Geschichte zusammenfaßte, die hinter ihr lag: war nunmehr die Stadt Hegels, wie sie vordem die Stadt Fichtes, aber auch Schleiermachers und Schellings gewesen war.
Nun gelang Hegel intellektuell, was architektonisch mißlungen war: das System der Gotik in Begriffe zu setzen, das Kategorische mit Mystischen zu vereinen und den Preußenstil als die preußische Idee auszusprechen: „Der Staat ist die Wirklichkeit der sittlichen Idee, ja der sittliche Geist selbst, der sich denkt und weiß und der das ausführt, was er denkt und weiß."

Der künstlerische Zusammenbruch dieser so strengen reinen geistigen Kultur, von der beide, Stil wie Idee, bis dahin in Preußen begleitet gewesen waren, erfolgte erst mit der Gründung des Reiches: da wurde Preußen das Opfer von Deutschland — als Reichshauptstadt.
Der Zusammenbruch begann mit Selbstentfremdung: mit einer völligen Verkennung der eigenen Werte — und die Zerstörung folgte.
Jetzt verleugnete Preußen seine Vergangenheit, die sein Stolz war und die es doch gar nicht mehr mit Stolz zu empfinden schien: seine Entpreußung begann.



Hesse: Schloß auf dem Pfingstberge bei Potsdam
Aufnahme der Meßbildanstalt

Jetzt verschwanden beste Bauten von Nering, selbst von Schlüter, aus dem Stadtbilde: wir gedenken der alten Post.

Die wenigen und um so kostbareren Bauten, die Gilly hinterlassen hatte, fielen unter der Spitzhacke: ein Palais in der Behrenstraße, ein Geschäftshaus in der Brüderstraße und die Villa Mölter im Tiergarten.

Die schöne Münze von Gentz wurde ohne Grund geopfert und durch einen Neubau ersetzt, der vor allem den Abstand deutlich machte, in dem sich diese peinliche neue Baukunst Berlins von der rühmlichen alten hielt: nun lag der Gillyfries, den man abgelöst und wieder angebracht hatte, als edles Gebilde in einem plumpen Gebäude.

Sogar an Schinkel, dem man doch durch die Schinkelschule immer noch nahe stand, vergriff man sich jetzt: wunderbare Innenausstattungen, die er namentlich im Schauspielhause geschaffen hatte, wurden leichthin zerstört; und es nahte die Zeit, da man auch Bauten von Schinkel, das Palais Redern und schließlich die Sternwarte, bedenkenlos abtrug, das Garnisongefängnis verstümmelte, das Feilnerhaus vernachlässigte.

Zu solcher Gewalttat hat jede Stadt das Recht, deren Wachstum Raum braucht, jeder Staat, dessen Wille Geschichte schafft — wofern nur die neue Kultur, die entsteht, auch ein Wertersatz für die alte Kultur ist, die vergeht.

In Berlin dagegen trat Entartung an die Stelle, die aus Hilflosigkeit vor den neuen Bauaufgaben der deutschen Hauptstadt kam und die hier um so erschreckender wirkte, als sie mit Anmaßung auftrat.

Diese Entwicklung, die bereits im Schinkelstil vorbereitet war und deren Gefahren eine Schinkelschule weitergeleitet hatte, welche schwankend vor ihren Bauaufgaben stand und die Möglichkeit antiker oder je nachdem gotischer Stil- und Motivlösungen zuließ, setzte schon in den sechziger Jahren ein: sie läßt sich äußerlich von dem verhängnisvollen Augenblick an datieren, da man nach der Antike die italienische Renaissance aufnahm, die selbst bereits Anwendung

und Kunst über die zweite Hand gewesen war und die man nun noch einmal anwendete und in Kunst dritter, vierter, fünfter Hand, in Kunst ohne Gesetz, ohne Bildung und Eingebungen, in Schablonenkunst umsetzte.

Vielleicht ist das Gebäude, von dem der Abstieg ausging, wirklich die neue Börse gewesen, mit der Hitzig in den Jahren 1859 bis 1863 die schöne alte Börse Becherers ersetzte: denn hier wurde zum ersten Male an einem Monumentalbau die Fläche zerstört, die von Schlüter über Knobelsdorffs Palais des Prinzen Heinrich, der späteren Universität, dem monumentalsten Baublock der Stadt, bis zu sämtlichen Planungen der Gilly, Langhans, Schinkel der große Vorzug preußischer Bauweise gewesen war; der Gedanke, zwei Stockwerke durch Säulenstellungen zu verbinden, hatte die Folge, daß jedes von ihnen zerschnitten wurde und die Schauseite gequetscht und zusammengesetzt wirkte; die Säulen selbst, das Mißverhältnis von den unbeholfenen toskano-dorischen auf ebener Erde zu den anspruchsvollen korinthischen in den Höhen, lassen gerade dann, wenn man kein Akademiker ist, den Wunsch, nun nicht nach Ordnungen, doch nach etwas Ordnung aufkommen — aber verloren war das aufbauende Ebenmaß, das bis dahin als ein schöpferisches Gesetz die preußische und berlinische Architektur geleitet hatte.

Und wenn wir uns entsinnen, daß dieselbe Börse auch die erste Begasgruppe trägt, die segnende Borussia in Lüften, über sinnbildlichen Gestalten von Handel und Geschäft, und wenn wir uns gestehen, daß sie im Gegensatze zu den starken und klaren Wirkungen Schinkel-Schadowscher Bronzen auf Theater und Museum keine statuarische Linie mehr besitzt, daß sie kein Stil mehr ist, der immer scharf und klar gegen die Luft steht, sondern neues Barock, das sich in der Luft auflöst — dann erkennen wir, daß damals auch die preußische und berlinische Plastik verloren war.

Von nun an, nachdem dieser Börsengeist einmal in die Baukunst gekommen war, schritt die Entwicklung, die sich bei Schinkel noch innerhalb der Gesetzlichkeit gehalten hatte, über die Gesetzlichkeit hinaus.

Nun bepackte man das bauliche Gefüge, das sich nicht immer verleugnen ließ und das man als Schulung noch von Schinkel her in sich hatte, mit dem Ornament eines neuen Geschmackes, ohne es so einzufügen und umzudeuten, wie Schinkel wenigstens in der Absicht die Formen seiner Gotik eingefügt und umgedeutet hatte.

Mit dem veränderten Stilideal aber, das nicht von innen gewachsen, sondern von außen aufgedrängt war, vernichtete man mehr und mehr das bauliche Gefüge, warf die Architektur aus jedem Verhältnis, aus ihrem statischen Aufbau, aus der Gliederung ihrer Teile, aus Einheit und Gleichgewicht.

Zugleich sank und verwilderte der Geschmack: wie die Leute, die jetzt bauten, keine Tektoniker mehr waren, so waren sie auch keine Künstler mehr.

Vor allem verstand man nicht mehr, das Material zu behandeln; dem Haustein nahm man seine natürliche, perlige Schönheit, ließ ihn statt dessen speckig oder wie angestrichen wirken, punzte und punktierte, rillte und sägte ihn; und dem Backstein, dem man Reichsnormalgröße vorschrieb und den man für Kirchenbau wie Bahnhofsbau bevorzugte, gab man diese fürchterlichen Farben, dieses schminkige Rot, dieses kalkige Gelb, dieses branstige Braun.

In der Privatarchitektur verkam die Beamtenkunst dann vollends zur Gründerkunst und ließ man die Willkür, die sehr unpreußische Göttin, in Preußen nur so hausen und wüsten.

Am schlimmsten war, daß man in dieser Zeit, in der Stadtviertel über Stadtviertel aufwuchs, auch nicht daran dachte, den Profanbau in einer Monumentalform nach einheitlichem Plane durchzuführen, vielmehr jedem Motiv und jedem Stil, der Gotik und der Renaissance, sogar dem Fachwerkbau, in der Großstadt jegliche Freiheit gestattete, die ein Baumeister sich herausnahm und einem Auftraggeber zusagte.

Eben damals vollendete sich die Einheit von Paris: führten die Franzosen die Idee der einheitlichen Blockfront, die sich schon im Palais royal, in der Place des conquêtes und in der Place des

victoires angekündigt hatte, als das Prinzip ganzer Großstadtstraßenzüge durch.
Aber die Einheit von Berlin entstand nicht: die Preußen dieser Zeit überließen die Hauptstadt deren eigenem Wachstum, glaubten individuell bleiben zu dürfen, weil Gilly und Schinkel genial gewesen waren, und sie ersetzten die freie Genialität, die sofort schwindet, wenn die Menschen eklektisch werden, nicht durch eine zusammenfassende Massivität, die sich überlieferungsmäßig immer noch aufrecht erhalten läßt.
Man wußte nicht mehr, daß in der Berliner Überlieferung, schon bei Nering, in Zopf wie Klassizismus, die Möglichkeiten massiven Städtebaus als eines monumentalen gelegen hatten: und man legte in der Summe nur den Grund, der selbst keine Grundlage, vielmehr ein Gründerwahnsinn war, zu dem Berlin, das als die Stadt der ratlosesten Bautorheiten aus diesen Zeiten hervorgehen sollte: mit Straßen und Häusern, die das Praktischste, das Hygienischste in den Formen eines Romantischsten zu verwirklichen suchten, ohne das man nun einmal nicht auskam und das doch nur beladen und überhäuft wirkte.
Berlin, das einst, gewiß nicht die schönste, aber die strengste, die männlichste und eine der vornehmsten Städte Deutschlands gewesen war, sollte die wesentlich häßlichste Stadt werden, die es gibt.

In den Jahren vor dem Kriege suchte ein neues künstlerisches Bewußtsein dieses Schicksal wieder von uns zu nehmen.
Es war schon eine Tat Messels, daß er wenigstens Geschmack brachte: sein großes Warenhaus blieb freilich eine romantisch-praktische Klitterung, die wir heute in der Erkenntnis, das Schönheit auf Einheit beruht, nur noch als einen Übergangsbau zu empfinden vermögen — aber seine schlichteren Planungen, seine Bürohäuser und namentlich seine Tiergartenvillen sind Bauten, deren Reize vor allem in der Gewähltheit liegen, mit der er Linien führte, Baustoffe verwendete, Farben abstimmte.



Peter Behrens: Entwurf für ein Volkshaus

Dann ging die Entwicklung weiter, wandte sich vom Dekorativen dem Tektonischen zu und stellte die Baukunst von neuem vor Probleme, unter denen dasjenige der Herrschaft des Statischen über das Ornamentale das folgerichtigste und folgenreichste war.

Es gab wieder Architekten in Preußen, die von Grund auf zu bauen versuchten — und gerade diese Gründlichkeit brachte mit sich, daß künstlerische Menschen überall auf dieser preußischen Erde, wo sie wieder schöpferisch, anfänglich und neu einsetzten, von selbst Überlieferung aufnahmen, in Überlieferung einmündeten.

Namentlich Peter Behrens, der es mit den ewigen Gesetzen von Quadrat und Kreis abermals am ernstesten nahm, leitete aus dem Experimente unmittelbar in den Stil über, näherte sich unversehens der Bauweise, die Schinkel, mehr noch, die Gilly hinterlassen hatte, und bestätigte die Erfahrung, daß verwandte Bauwerke und verwandte Baustoffe immer wieder zu verwandten Bauformen führen, die einem Lande aus dem Geiste desselben eigentümlich sind: als Peter Behrens aus Backstein für Fabrikzwecke große Hallenbauten aufführte, da wuchs aus lilabraunen Pfeilern ein monumentales Gefüge, das eine neue brandenburgische moderntechnische Gotik verwirklichte — während er dort, wo er Antike aufnahm, die festliche Form wiederfand, in der einst der preußische Stil seine repräsentativen Bedürfnisse ausgedrückt hatte.

Neben dieser Entwicklung ging eine andere her, die noch unmittelbarer an die Überlieferung anknüpfte: sie war unproblematischer, sie streifte die Grenze einer bloßen Motivkunst, aber sie hielt sich zum Unterschiede von den Eklektikern des vergangenen Jahrhunderts in dem Geschmack, den Messel wieder gesichert hatte.

Diese Entwicklung ließ Ludwig Hoffmann manche gute, wenn auch immer mehr äußerliche Wirkung erreichen; sie ließ Messel selbst noch sein großes Museum entwerfen, in dem Langhans wiederkehrte und die dorische Säule des Brandenburger Tores eine so ganz andere Bauaufgabe übernahm.

Aber nicht nur das klassische Bewußtsein stellte sich wieder her, auch barocke Elemente drängten wieder vor: nicht nur das Gefühl

für Fläche und flächige Wirkung erneuerte sich, auch dasjenige für plastische Durchbildung des architektonischen Körpers kehrte zurück — und als Poelzig seinen überschwänglichen Entwurf für die neue Berliner Oper schuf, für dieses musische und zugleich repräsentative Haus, da schien zwischen Rokoko und Frühklassizismus, zwischen Knobelsdorff und Schinkel, zwischen Gluck und Mozart, nun wirklich die spielende und würdevolle, heitere und ganz wunderbare Verbindung geschlagen zu sein, auf die es hier ankam.

Es waren Aussichten, die sich in den Jahren vor dem Kriege eröffneten: aber der Ausgang des Krieges hat diese wie jede Entwicklung unterbrochen, die zu ihrer Voraussetzung ein Volk hat, das frei über seine Kräfte, Mittel und Möglichkeiten verfügen kann.

Wir wollen diese Aussichten nicht überschätzen: die Entwicklung, in der wir standen, war mit mancher Großmannssucht belastet, auf deren Fragwürdigkeiten der Zusammenbruch die Antwort gegeben hat — aber immerhin stand hinter ihr Macht, hinter der Entwicklung stand das Imperium, stand die Möglichkeit, daß sich ein imperialistisches und kapitalistisches Zeitalter schließlich auf eine großartige Weise auch architektonisch ausdrücken werde.

Hinter der Gegenwart steht nichts: es sei denn die Revolution — aber eine Revolution kann nicht bauen, sie kann geistig wirken, weiterwirken, sich auswirken, kann Bewegungen und Gegenbewegung auslösen, doch zum Werke, das bleibt, fehlt ihr die Sammlung, welche schafft.

Architektur ist eine konservative Kunst: in ihr erfüllt sich das Gesetz.

In einer Revolution erfüllt sich die Willkür: und revolutionäre Künste werden immer nur ganz ephemere Künste sein.

Die deutsche Revolution hat bis jetzt die ephemersten hervorgebracht: und es war schon der richtige Instinkt der Architekten, daß sie unmittelbar nach dem Ausbruche der Revolution die Ent-

wicklung zur Klassizität abbrachen und sich Formen zuwandten, in denen gotisierte Kubismen und barockisierte Expressionismen zu profanen und eher lasziven als sakralen Zwecken durcheinander wirbelten — diese dekorative Mode wird vergehen, wie die Revolution vergehen wird.
Es fragt sich, was bleiben wird?
Wir sind in Deutschland geworden, was Preußen immer war: arm.
Zur großen Durchführung architektonischer Pläne fehlen uns die wirtschaftlichen Vorbedingungen.
So sind wir in der tragischen Lage einer Nation, die geistig alle Probleme beherrscht, die des einzelnen Hausbaus und die des zusammengefaßten Städtebaus, und der gleichwohl die schaffenswilligen Hände gebunden wurden, um, wir wissen nicht, wann, wieder gelöst zu werden.

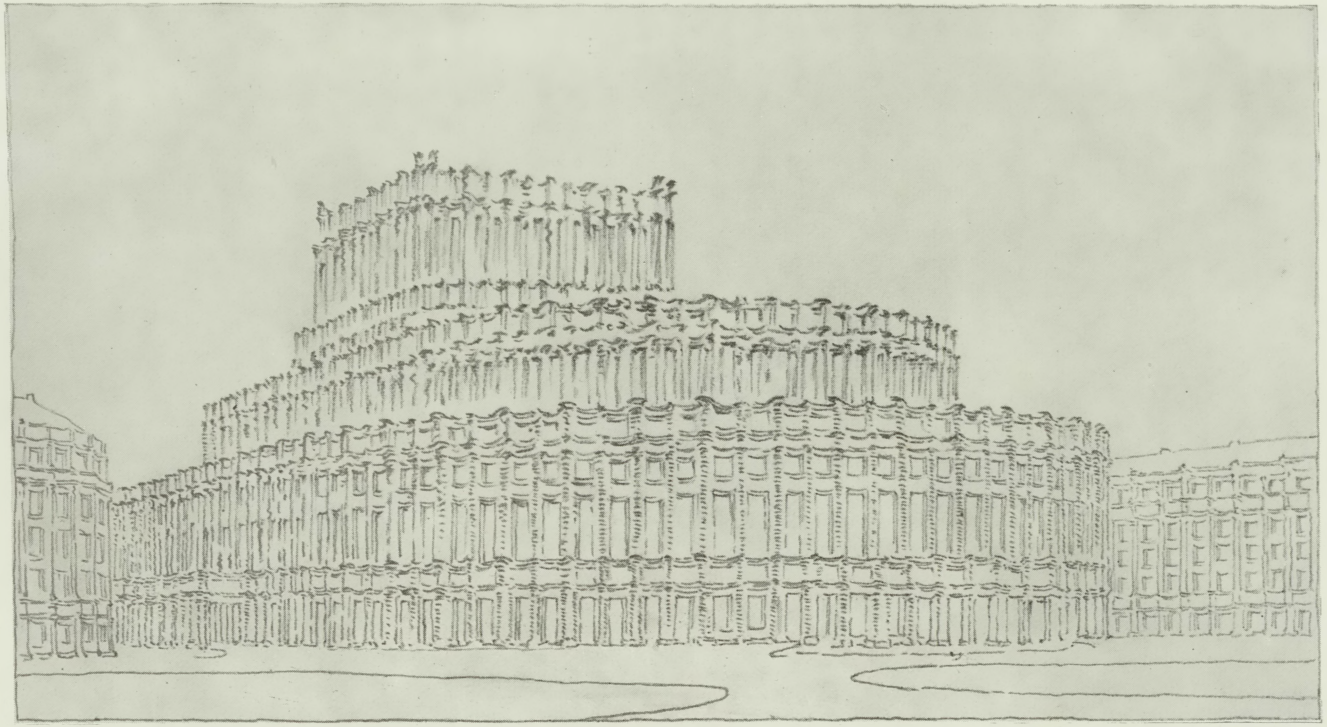
Es bleibt uns nur übrig, uns eine Rechenschaft über das Beispiel zu geben, das Preußen schon einmal gegeben hat: zu erkennen, was war, was heute ist, und was vielleicht einmal sein kann.
Es bleibt uns nur übrig, uns eine Rechenschaft über diesen preußischen Stil zu geben: als den letzten deutschen Stil, den wir gehabt haben.
Er war es, weil er sich nicht an Formen band, sondern an das Gesetz, auf dem alle Formung beruht.
Er war es, weil er sich nicht als ein Stil von Motiven gab, die sich von Reißbrett zu Reißbrett abzeichnen lassen, sondern die steinerne Sichtbarmachung eines der Architektur eingeborenen Geistes bedeutete, die sich aus der Natur der Länder und ihrer Menschen überall anders und doch sich selbst gleich ergibt.
Er war es, weil er ganz sachlich blieb, weil die Überlieferung, die sich in ihm fortsetzte, Grundlage und Grundsatz aller Baukunst enthielt, und nur das Vorbild, das mit ihm gegeben ist, uns von der Stilverwirrung befreien kann, die jedesmal dann über uns kommt, wenn wir uns in Preußen wie in Deutschland damit begnügen, Stile statt Stil zu suchen.

XIV

Das preußische Schicksal

Preußen mußte sein, damit Deutschland werden konnte.
Es war seine Kraft, daß es sich zunächst ganz als Selbstzweck empfand, der nur durch zähe Arbeit am Staate verwirklicht werden konnte.
Aber es war seine Größe, daß seine Sendung zugleich einen überpersönlichen Zweck einschloß, der nur durch Opfer erfüllt werden konnte, die eine Vaterlandsliebe darbrachte, welche nun nicht mehr preußisch war, sondern deutsch wurde.

Schon von den Befreiungskriegen an, in denen zum ersten Male der Geist einer Opferung zur Weihe des Preußischen wurde, erhob sich in dem Grade, wie deutsche Zwecke durch preußische Mittel erreicht wurden, immer wieder vor Preußen die Frage, ob nunmehr der Augenblick gekommen sei, in dem es hinter Deutschland zurücktreten durfte?
Preußen hatte zu schwere Erfahrungen mit deutschem Reichselend gemacht, um diese Frage nicht zunächst zu verneinen: Preußen war selbst deutsch genug, um nicht ein gesundes Mißtrauen gegen deutsche Entwicklungen zu haben, die sich im Ungewissen verloren: Preußen war Kolonialmacht, die alles, was sie besaß, nicht ererbt, sondern erarbeitet hatte, und deren Menschen mit dem Stolze von Pionieren auf eine Überlieferung, die von ihnen selber geschaffen worden war, an dem politischen und militärischen Werk ihrer Hände festhielten.
So kam es, daß zwischen 1815 und 1866 zum konservativen Gedanken der altpreußischen Kreise wurde, es müsse unter allen Umständen der preußische Einheitsstaat erhalten und jeder zweifelhaften Reichseinheit vorgezogen werden.
Was Preußen erwarb, das mußte es sich auch weiterhin selber verdanken: dies war die Überlegung, die den Entschluß von 1849



Hans Poelzig: Entwurf für ein zweites Opernhaus in Berlin

bestimmte, als der preußischen Königskrone die deutsche Kaiserkrone angeboten und als sie von ihr zurückgewiesen wurde: dies lebte als Bewußtsein noch in Wilhelm I.
Der Gedanke der Selbstentäußerung aber, des preußischen Verzichtes um des deutschen Zieles willen, bekam in diesen Zusammenhängen die ablehnende Formulierung, daß ein Preußen, das seine Macht opfere, damit nicht Opfer für Deutschland bringe, sondern Deutschland selbst opfere: was Preußen verlor, das verlor Deutschland — so sagten die Preußen.

Auch Bismarck teilte diese Überzeugung — gleichwohl verband sich in ihm die Bestimmung des Staates, den er vertrat, mit der Bestimmung des Reiches, das von ihm gegründet werden sollte.
Bismarck leitete das Preußische in das Deutsche hinüber: und so glaubte der Dämon, glaubte der Schicksalsgeist, der in ihm wirkte, der Wille der Vorsehung, der in ihm zum Willen des Staatsmannes geworden war, daß der heroische Augenblick endlich gekommen sei, in dem von Preußen aus Deutschland gezwungen werden konnte, Deutschland zu sein.
Heute liegt das Werk dieses Willens zerschmettert: und die Hoffnungen, die sich über die Trümmer hinweg auf ein künftiges Deutschland erheben, knüpfen bei anderen und früheren Möglichkeiten an, als die preußisch-bismärckischen waren — bei den großdeutschen von 1849, in denen Bismarck später nur eine „Ahnung" gesehen wissen wollte.
Bismarck war Leidenschaft zur politischen Wirklichkeit: auch über Bismarck wird man sehr bald wieder sehr anders urteilen, als man heute urteilen zu können glaubt — und man wird es gerade dann tun, wenn die großdeutschen Möglichkeiten von 1919 sich dereinst erfüllen.
Man wird dann erkennen, daß Bismarck auch nach 1919 noch der Reichsgründer bleibt: und daß das Jahr 1870 die deutsche Einheit ganz anders, dauernd, auch 1919 überdauernd, unterschichtet hat, als dies im Jahre 1849 möglich gewesen wäre.

Nur die Formen der Reichsgründung sind zerschlagen: aber der Inhalt ist unverlierbar, wenn die Nation so stark den Willen zu sich selbst hat, wie Bismarck den Willen zum Reiche hatte.
Die Zerschlagung der Formen hat möglich gemacht, künftig einen weiteren, einen größeren, einen gesamtdeutschen Inhalt in neuer Form zusammenzufassen, als ihn die teildeutsche Form enthielt, die auch Bismarck bestehen lassen mußte, wenn er Habsburg neben Hohenzollern bestehen ließ!
Die Dynastien sind gesunken — aber die Stämme können über das Werk Bismarcks hinweg, das sich als ein Übergang zu einer zukunftsgeschichtlichen Erfüllung des gesamtdeutschen Schicksals herausstellt, einen Weg zueinander finden, der ihnen ohne 1914 wie 1919 niemals offengestanden hätte.

Es fragt sich nur, ob damit auch das preußische Schicksal erfüllt ist: ob zu den Formen, die zerschlagen wurden und die zerschlagen bleiben müssen, auch die besondere Form des preußischen Staates gehört?
Das bismärckische Preußen ist schon 1888 zugrunde gegangen: Damals verlor Preußen seine geistige Form: Damals verlor Preußen seinen preußischen Stil.
Der stoische Staat vertrug nicht die romantische Repräsentanz eines deutschen Kaisertums, das genau so emporkömmlingshaft sich gab, wie das preußische Königtum bis dahin vornehm gewesen war: der Preuße selbst, den vordem eine Kraft der Selbstbescheidung ausgezeichnet hatte, nahm die aufdringlichen Manieren des Menschen der Gründerjahre an — aus dem Kolonisator wurde der Parvenü.
In der deutschen Abneigung gegen das preußische Wesen, die nach 1871 tiefer als in einer bloßen Eifersucht wurzelte, lag immer das Gefühl, daß Preußen nicht mehr Preußen war, sondern irgendein verdorbenes Deutschtum, das namentlich in Süd- und Westdeutschland, wo man sich freier von Gründerjahren erhielt, als befremdlich empfunden werden mußte.

Nur aus politischen Gründen wurde das Verhältnis umgekehrt formuliert: als ob Preußentum für Deutschland eine Gefahr sei — während in der Wirklichkeit die Dinge so lagen, daß die preußische Artung durch den deutschen Beruf verdorben war, und immer mehr verdorben wurde.

In Preußen kam der Liberalismus einer Großmacht auf, von der die Realpolitik, die Bismarck hinterlassen hatte, als Aufforderung zum Geschäft mißbraucht wurde: und das Verhängnisvolle geschah, daß vor diesem Liberalismus sich allmählich diejenigen preußischen Kreise zurückzogen, die dem Volke auch jetzt wieder das Beispiel hätten geben müssen, wie eine bedeutende Überlieferung von Geschlecht zu Geschlecht ihre Weitergabe erfährt.

Der Konservativismus zog sich vor dem Leben ins Land zurück und suchte im Staate höchstens seine ihm vorbehaltene Stellung zu behaupten, die schon kraftvoll hätte sein können, wenn sie nur nicht so unschöpferisch geworden wäre: aber der Konservativismus vergaß, daß er es gewesen war, der früher einmal preußische Werte nicht nur erhalten, sondern selber hervorgebracht hatte — und seine geistige Verwahrlosung ging in der Folge so weit, daß preußische Menschen sehr verwundert waren, wenn man ihnen von bestimmten Werten und eigentümlichen Formen sprach, die es früher einmal zum Ruhme des Preußentums als preußischer Stil gegeben haben sollte.

Der konservative Mensch dieser Zeit begnügte sich mit den Schablonen der alten Ideale, nach denen er auch jetzt noch erzogen wurde und von denen er wohl glaubte, daß durch sie, die sich in der Vergangenheit so herrlich bewährt hatten, die Gegenwart in alle Zukunft gesichert sei: den modernen Problemen aber entzog er sich gänzlich, tat es bewußt und grundsätzlich, von einem vorgefaßten Standpunkte aus, der absprach, ohne zu wissen, um was es sich handelte — entzog sich ihnen bis zu der Unmöglichkeit, sich mit ihm auch nur zu verständigen.

Diese Blößen machte sich dann wieder der Liberalismus zunutze: er verhöhnte die alten Ideale, die keine geistigen Verteidiger mehr

hatten; er war so unvorsichtig, den Konservativismus auch dort anzugreifen, wo er vor wie nach seine patronale Eingesessenheit und seine militärische Überlieferung besaß, und die Berechtigung zu beiden; und er machte die Vertreter des Preußentums zu einem Gespötte der Welt, ohne sich darum zu kümmern, daß dadurch Preußen-Deutschland selber zum Gespötte wurde.
Der Liberalismus war Kosmopolitismus ohne Verantwortung: er wiederum dachte mit der leichtfertigen und oberflächlichen Geistesverfassung, die ihn kennzeichnet, daß Deutschland in alle Zukunft gesichert sei, wenn man es nach dem Muster seiner Nachbarn parlamentarisch einrichtete, wenn man ein Frankreich-England aus ihm machte und Preußen möglichst verschwinden ließ — Fortschritt wurde zum Wahn.
Um des Fortschrittes willen warf der Liberalismus, der nicht selber Schöpfer, sondern nur Vermittler von Werten des leiblichen wie des geistigen Weltmarktes war, sich gierig auf alles, was neu war, mochte es auch noch so halbwahr, so durchschnittlich, so vergänglich in sich sein: er drängte sich vor — und er setzte sich durch.
Erst als Wirklichkeit wurde, was bis dahin nur Drohung war, als in diesem Kriege der ungeheuersten Probleme, den eine Politik, die sich wohl noch immer für Realpolitik hielt, ohne lebendige Ideen zu führen unternahm, da merkte die Nation, daß sie gegen geistige Mächte kämpfen mußte, um die sich der Konservativismus nicht mehr gekümmert und die der Liberalismus leicht genommen hatte.
Darüber hat dann Preußen diesen Krieg verloren, den es, wenn es den Anspruch rechtfertigen wollte, der ihm 1872 von Deutschland überkam und den es in Deutschland bis 1914 aufrecht erhielt, für Deutschland hätte gewinnen müssen.

Gleichwohl bleibt auch jetzt noch Preußen der Staat, Preußen das Land, Preußen das Volkstum.
Es ist aus Deutschland nicht wegzudenken und was unverlierbar an Preußen ist, die besonderen Tugenden und Fähigkeiten, die mit

seinem Namen verbunden sind, der Ernst, die Umsicht, die Willigkeit seiner Menschen, samt jener größten der Aufopferungsfähigkeit — dies alles gehört freilich längst den übrigen deutschen Stämmen mit an und ist als ein gemeinsames und nunmehr verbindendes Gut auf sie übergegangen, das im Weltkriege von Süd und West genau so bestätigt wurde, wie von Nord und Ost.

Aber noch immer gibt es Dinge, Kräfte, Werte, die in Preußen deshalb besonders entwickelt sind, weil sie aus Preußen stammen.

Noch immer gibt es einen Geist in seinen Menschen, der so eigentümlich männlich ist.

Vor dem Kriege erkannten wir in den Erfolgen unserer wirtschaftlichen Ausbreitung eine preußische Auswirkung, in der sich immer noch der praktische Griff und die energetische Durchsetzigkeit erhielten, auch wenn sie am Rheine oder an der Nordsee zu verspüren waren.

Im Kriege selbst, den wir mit unzureichenden Mitteln führen mußten, ging die unvergleichliche Widerstandskraft der Nation auf eine Organisation der Kräfte zurück, die preußisches Erbe war.

Ja, die einzige Überlieferung, die sich wirklich rein in Preußen erhalten und von hier aus Deutschland mitgeteilt hatte, die militärische, machte aus diesen vier Jahren eine kriegsgeschichtliche Leistung, die größer als jede Leistung war, die je ein Volk auf sich nahm, die vor wie nach erfüllt von kühnen und neuen strategischen Ideen gewesen ist, den einzigen strategischen des Weltkrieges, und die nur deshalb ihre Umsetzung in politischen Erfolg nicht finden konnte, weil im Volke die Vorarbeitung durch politische Ideen fehlte.

Im Kriege erkannten wir, daß wir alle irgendwie preußische Menschen sind.

Der Ausgang des Krieges hat dem Widerspruch gegen Preußen den äußeren sichtbaren greifbaren Gegensatz genommen.

Und in einer Zeit, in der das deutsche Gesamtvolk seine politische Erziehung nachholt, die Erziehung vom Volke zur Nation, kann

die innere Durchdringung der Stämme nunmehr weiter wirken, als dies bis dahin möglich gewesen wäre.

Das künftige Deutschland wird natürlicher gegliedert sein, als das bismärckische war.
Es wird nach Landschaften und Wirtschaftsgebieten gegliedert sein, die sich nach innen so fest durchbilden wollen, wie sie sich nach außen einander eng anschließen müssen.
Sie werden ihr Eigenleben behalten: und wir werden ein Allgemeinleben bekommen — beides wird sich steigern, das eine durch das andere.
Je mehr aber jede einzelne Sorge in die gemeinsame aufgeht, wird man auch über Preußen anders denken: man wird es mehr deutsch als preußisch empfinden lernen und sich erinnern, daß schon Bismarck das Preußische in das Deutsche hinüberleitete — ja, über Bismarcks Einigungswerk von 1870 hinaus wird man durch die Schicksalsverbundenheit von 1919 zu einer Erkenntnis kommen, die bis dahin nicht möglich war: zur Entdeckung der Preußen als eines eigentümlichen deutschen Stammes.
Und vielleicht werden wir in diesen deutschen Zusammenhängen doch noch zu dem planvollen Städtebau kommen, der immer die letzte Sehnsucht der großen preußischen Baumeister war: zu der Weltstadt, die unsere Hauptstadt ist — und die wir dann als Deutsche bejahen können.
So ist es nun einmal: wie Berlin in der Mitte von Preußen, von Deutschland, von Europa liegt, so liegt auch Deutschland in der Mitte von Europa.
Die Baukunst aber ist ein Gleichnis des Staatenlebens: wie wir den Weg von der Hütte zum Dorfe, vom Dorfe zur Stadt, und von der Stadt zur Großstadt gingen, so müssen wir auch den zur Weltstadt gehen, der genau dem Wege von Preußen nach Deutschland und seiner Stellung in Europa entspricht.

In diesem Deutschen Reiche wird dann das preußische Problem auch seine politische Lösung finden.

Preußen muß sein.
Seine Grenzen werden natürlicher gezogen werden. Sie werden deutscher und zugleich preußischer gezogen sein. Um Deutschlands willen wird jeder deutsche Stamm ein Opfer zu bringen haben. Und auch Preußen wird vielleicht manches preußische Opfer bringen müssen, wenn die Zeit gekommen ist, in der ein Opfer nicht schwächt, sondern stärkt.
Aber Preußen muß sein.
Das Schicksal hat gegen Preußen entschieden. Jetzt wird es seine Entwicklung bis dahin rückgängig machen müssen, wo zuletzt das Schicksal mit ihm war.
Aber Preußen muß sein.
Es hat schon oft in der preußischen Geschichte große Pausen gegeben. Schon einmal ist, von Hubertusburg bis Jena, auf eine große Anstrengung eine große Erschöpfung gefolgt. Und ein andermal ging, von Olmütz bis Sedan, neben einer großen Erschlaffung eine große Vorbereitung her.
Aber Preußen muß sein.
Preußen wird auch den Zusammenbruch des Weltkrieges verwinden, wie Deutschland ihn verwinden wird.
Aber Preußen muß sein, das alte Preußen in einer modernen Form.
Auf Preußen kann Deutschland nicht verzichten, weil es auf Preußentum nicht verzichten kann.
Preußentum: das ist der Wille zum Staate, und die Erkenntnis des geschichtlichen Lebens als eines politischen Lebens, in dem wir als politische Menschen handeln müssen.
Preußen muß sein.

Die Kraft des Preußentums war noch immer die Kraft der Zusammenfassung.
Jeder Teil von Deutschland, der sich heute zusammenfaßt, kommt dem Ganzen zugute.
Ob die Teile ins Ganze wirken und sie zu Mittelpunkten werden, von denen Kräfte zum Ganzen ausgehen, davon hängt heute alles ab.

Das preußische Schicksal

Von dem Entschluß zu Deutschland hängt heute Deutschland ab.
Wer diesen Entschluß heute in Deutschland faßt, der ist als Deutscher ein Preuße.
Und wo dieser Entschluß heute in Preußen gefaßt wird, dort ist Deutschland.



Inhalt

Erster Teil — Seite

I. Genesis 9

II. Vineta 18

III. Brandenburg 32

IV. Königsberg 48

V. Schlüter 59

VI. Zopf 81

VII. Potsdam 98

Zweiter Teil

VIII. Stil 139

IX. Gilly 143

X. Monumentalität 165

XI. Berlin 168

XII. Idylle 194

XIII. Deutschland 202

XIV. Das preußische Schicksal 222

Verzeichnis der Abbildungen

Andreas Schlüter: Der Große Kurfürst . vor dem Titel

Erster Teil

Modell der Kreuzkuppelkirche auf dem Hadlungerberge bei Brandenburg a. H. nach Seite 14
Havelberg: Der Dom . . . . . „ „ 20
Brandenburg a. H.: Katharinenkirche . . „ „ 28
Chorin: Klosterkirche . . . . . „ „ 34
Neubrandenburg: Stargarder Tor, Stadtseite . . . . . „ „ 46
Die Marienburg in Westpreußen, Nogatseite . . . . . „ „ 48
Gotisches Haus in Thorn; deutscher Bau, Ordensritterzeit . . . . . „ „ 52
Andreas Schlüter: Das Standbild Friedrich des Ersten in Königsberg . . . . . „ „ 60
Andreas Schlüter: Das Sommerhaus des Herrn von Kamecke, jetzt Royal-York-Loge, in Berlin . . . . . „ „ 64
Entwurf für ein Gartenhaus im Berliner Rokoko; Mitte des achtzehnten Jahrhunderts . . . . . „ „ 82
Oranienburg: Waisenhaus im Zopfstil . „ „ 94
Sphinx im Park von Sanssouci . . . . . „ „ 98
Potsdam: Stadtschloß, Nordkolonnaden des Lustgartens und Kuppel der Nikolaikirche . . . . . „ „ 102
Knobelsdorff: Die Kolonnaden von Sanssouci . . . . . „ „ 106
Knobelsdorff: Goldene Galerie im Charlottenburger Schloß . . . . . „ „ 110

Knobelsdorff: Stadthaus in der Schloßstraße zu Potsdam . . . . . nach Seite 112
Potsdam: Bürgerhaus . . . . . „ „ 114
Christian Friedrich Glume: Flora im Park von Sanssouci . . . . . „ „ 116
Potsdam: Der chinesische Pavillon . . . „ „ 118
Karl von Gontard: Königsbrücke und Königskolonnaden. Nach einem Stich von J. C. Krüger 1785 . . . . . „ „ 122
Potsdam: Das Rietzsche Haus, dem jüngeren Boumann zugeschrieben . . . . . „ „ 124
Potsdam: Das Haus mit dem Helmfries „ „ 126
Preußische Kaserne im Gillystile . . . . „ „ 128
Potsdam: Das Treppenhaus von Schloß Charlottenhof . . . . . „ „ 132
Die Büste des alten Friedrich II. in der Royal-York-Loge zu Berlin . . . . . „ „ 134

Zweiter Teil

Gottfried Schadow: Friedrich Gilly . . „ „ 138
Gottfried Schadow: Friedrich der Große „ „ 140
Friedrich Gilly: Entwurf zu dem Denkmale für Friedrich den Großen . . . . „ „ 144
Friedrich Gilly: Aus den Skizzenbüchern „ „ 146
Friedrich Gilly: Landschaft mit Architektur „ „ 148
Friedrich Gilly: Entwürfe im Monumentalstile . . . . . „ „ 150
Friedrich Gilly: Zuschauerraum im Nationaltheater; Entwurf . . . . . „ „ 154
Friedrich Gilly: Entwurf für ein Haus im Tiergartenviertel . . . . . „ „ 156
Friedrich Gilly: Entwurf für Hochöfen . „ „ 156
Friedrich Gilly: Entwurf für eine Eisenbahnbrücke . . . . . „ „ 158

Carl Langhans: Gartengebäude . . . . . nach Seite 160
Carl Langhans: Brandenburger Tor, Berlin „ „ 164
Carl Langhans: Speisesaal im Niederländischen Palais, Berlin . . . . . „ „ 166
Berlin: Alter Dom . . . . . „ „ 170
Karl Friedrich Schinkel: Die Hauptwache in Berlin . . . . . „ „ 172
Karl Friedrich Schinkel: Das Alte Museum in Berlin . . . . . „ „ 178
Gottfried Schadow: Die Kantbüste in der Walhalla . . . . . „ „ 190
Paretz: Ein Zimmer mit gemalten Tapeten „ „ 196
Karl Friedrich Schinkel: Schloß Tegel . „ „ 198
Berlin: Das Haus Wilhelmstraße 76 . „ „ 202
Christian Rauch: Das Scharnhorstdenkmal „ „ 204
Pavillon in Potsdam; im Stile der Schinkelschule . . . . . „ „ 210
Hesse: Schloß auf dem Pfingstberge bei Potsdam . . . . . „ „ 214
Peter Behrens: Entwurf für ein Volkshaus „ „ 218
Hans Poelzig: Entwurf für ein zweites Opernhaus in Berlin . . . . . „ „ 222

Die Abbildungen nach Seite 82, 114, 122, 128, 148, 160, 210 wurden von dem Verlag für Kunstwissenschaft in Berlin aus den Werken: „Schmitz, Berliner Baumeister“ und „Potsdam mit den königlichen Schlössern“ zur Verfügung gestellt.

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig

35,—
2087/85

7e
11—

Wojewódzka Biblioteka Publiczna
w Olsztynie

010-034701