



Peter Jos. Krahe. Aufriß zum v. Veltheimschen Hause in Braunschweig. Um 1803

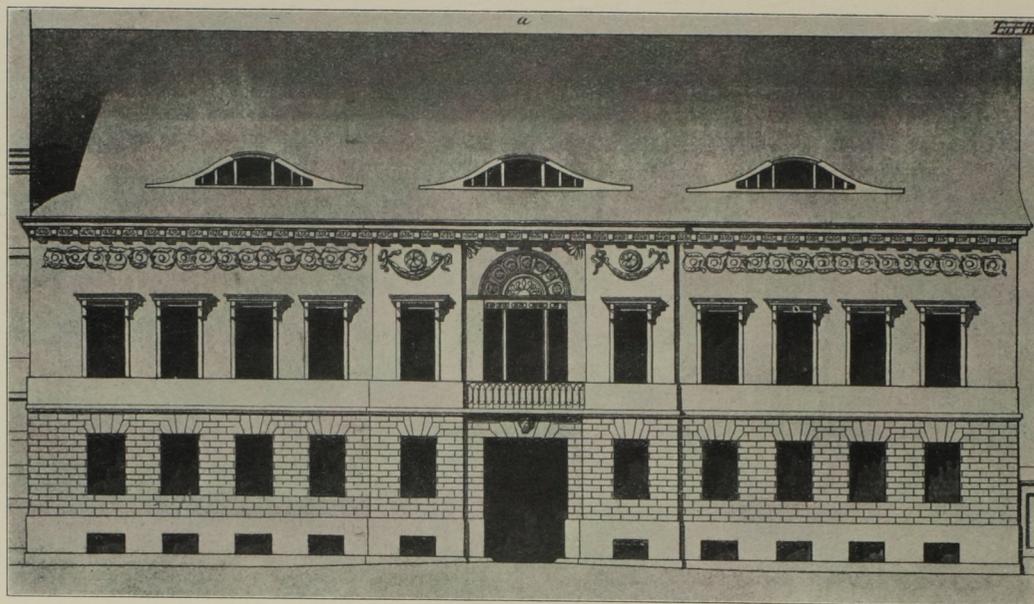
Charakteristik

Aus den verschiedenartigsten Kunstgebieten, aus Paris, Rom und London, war eine neue Form seit den 70er Jahren in den Bezirk der Berliner Architektur eingedrungen; es bildet sich daraus im Verlaufe der 80er Jahre ein einheitlicher Stil, der bis ans Ende des 1. Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts herrschend bleibt. Bevor er in seinen Einzelheiten charakterisiert wird, ist nochmals zu betonen, daß er Hauptmomente aus dem Voraufgegangenen beibehalten hat; ein wesentlicher Gegensatz gegen dieses ist er nicht. Dem analog ist die zusammen mit ihm erblühte Bildhauerschule Schadows, unerachtet ihrer größeren Realistik und Schärfe, sowie des ruhigeren griechischen Reliefstils, doch von der echt plastischen körperlich sinnlichen Empfindung der Barockbildhauerei bis in die gleiche Zeit beseelt gewesen. Daher das wunderbare Zusammenwirken zwischen strenger Architektur und plastisch lebendiger Bildhauerei wie beim Brandenburger Tor, ohne das eine der beiden Künste der anderen Gewalt antut; in diesem

Punkte ist der Bau einer der schönsten, die es gibt. So auch bei den Häuserfassaden. Die figürlichen Reliefs, die in Stein oder Stuck geschnittenen Ornamentfriese werden in eingetiefte Felder gesetzt oder in Tafeln aufgelegt, sie heben sich aus der ideellen Fläche der Fassade nicht mehr heraus, die plastischen Kräfte durchströmen das Bauwerk nicht mehr ungehindert nach oben wie im Barock, sie leben sich nicht mehr in den krausen Figuren und Vasen der Attiken aus: das tektonische Aufschichten der Mauern, ihre Täfelung mit Platten, wie in der antiken Kunst, treten an Stelle des malerischen Aufströmens der Glieder, aber dennoch behält die Fassade die plastische Belebung der Flächen bei. Das Raumgefühl des Barock und das moderne Streben nach Klarheit der Konstruktion und Zweckmäßigkeit verbinden sich in diesen Werken aufs feinste.

Grundriß und Fassadenbildung

In dem Theaterbau bleibt der ovale Grundriß des Barocktheaters beim Zu-



Friedr. Gilly. Aufriß zum Hause Behrenstraße 62

schauerraum in Geltung, die Logenränge sind leicht geschweift, die Scheidewände der Logen radial auf das Proszenium orientiert. Langhans, Schauspielhaus in Breslau 1782, Inneneinrichtung des Opernhauses 1787, Theater in Charlottenburg, vor 15 Jahren innen zerstört, Potsdam, Erdmannsdorff in Dessau, Gilly, Theater in Posen, Königsberg. Forderung der amphitheatralischen Anordnung in der Schrift von Catel über Theaterbau 1802, in dem Entwurf von Gilly für das Nationaltheater, in der Theorie der Verbreitung des Schalles für Baukünstler von Rhode Berlin 1800; eine Zwischenstufe: Gentz, Lauchstädt 1802; unter Beziehung auf Pattes Untersuchung: Essai sur l'Architecture theatrale Paris 1782 verteidigt Langhans in einer Broschüre die elliptische Form, die er dem Nationaltheater zugrunde legte gegen diese »Zirkelschule«: »Viele haben eine so große Vorliebe für das Altertum, daß sie einen Halbkreis verlangen mit ansteigenden Stufen, allein es ist wahrlich überflüssig, sich über die Form der alten Theater weitläufig einzulassen, weil das, was

von denselben gilt, auf den Bau unserer Schauspielhäuser gar keinen Einfluß haben kann, indem ihre Schauspiele von ganz anderer Art waren und ihre Sitten von den unsrigen sehr verschieden sind«¹.

Der Kirchenbau tritt in dieser Zeit zurück; vorherrschend sind langrechteckige oder ovale Bauten mit mehrstöckigen auf Säulen ruhenden Emporen (Langhans in Schlesien, Gilly, Swinemünde), im fortgeschrittenen Klassizismus schon die protestantischen Dorfkirchen von Riedel; in den Provinzen hält sich die heimische Bautradition länger; zahlreiche aus Pommern und Schlesien nach 1814 eingesandte Entwürfe werden von Schinkel als Oberbaudirektor durch Fortstrich der hohen Dächer und Verantikisierung der barocken Putzmotive ihres Reizes entkleidet (Mappen im Schinkelmuseum).

¹ Vergleichung des neuen Schauspielhauses zu Berlin mit verschiedenen ältern und neuern Schauspielhäusern in Absicht auf akustische und optische Grundsätze. Berlin 1800. Vgl. auch die interessante Schrift des jüngeren Langhans »Über Theater oder Bemerkungen über Katakustik in Beziehung auf Theaters«. Berlin 1810.

Der Landhausbau behält die Grundrißform der französischen Akademie, ein langes Rechteck; in der Mittelachse, nach außen durch Zusammenfassung dreier Fensterachsen betont, das Vestibül und dahinter der Gartensalon meist mit drei Türen, die Zimmer in Reihen geordnet mit den Türen eine »enfilade« bildend; die Mittelräume rund, bei Langhans häufig oval mit eingestellten Säulen, oder mit abgeschrägten Ecken; außen vereinzelt nach englischem Muster Rampen und Treppenaufgänge (Wörlitz, Machnow, Buckow), das obere Geschoß immer niedrig. Das achsiale Schema wird auch im Wohnhaus beibehalten.

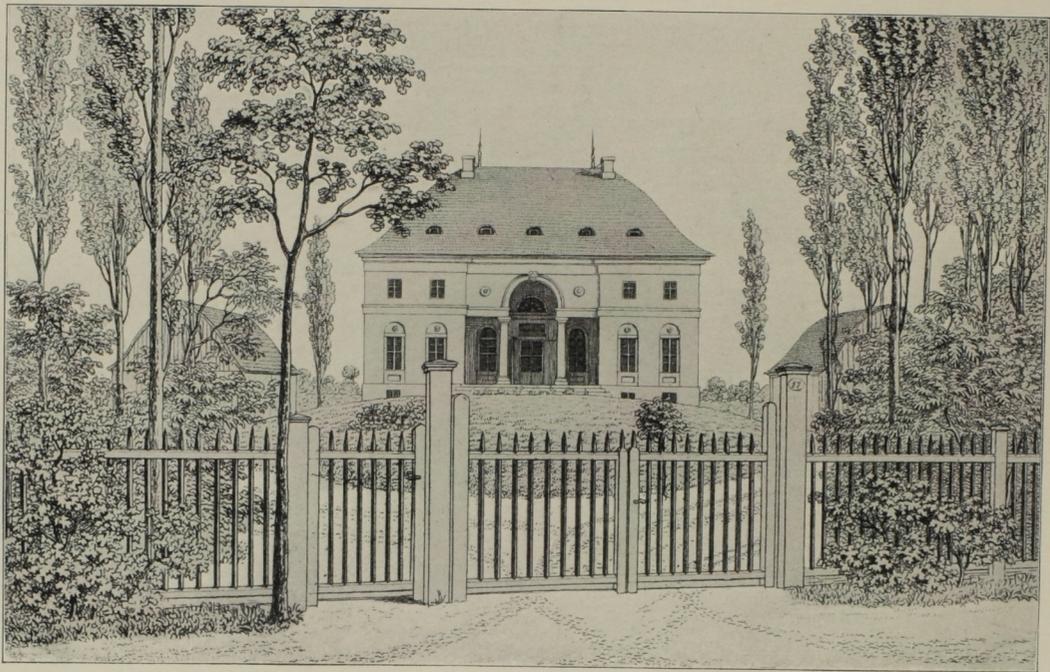
In der Fassadengestaltung erstrebt die strenge Richtung, das Überflüssige zu beseitigen und die Hauptwirkung durch die Proportionen zu erreichen. David Gilly sagt bei Besprechung der englischen Landhauspublikation von Wood 1806: »Wir vermissen die so notwendige Weglassung aller bei den Gebäuden so unnützen als schädlichen Vorsprünge und Auswüchse. Diese Ecken und Winkel verursachen Nässe und Stockungen in den Wänden, und besonders entstehen bei den Dächern Hohlräumen, die nie dicht genug eingedeckt werden können. Jeder vernünftige deutsche Baumeister wird daher das längliche Viereck bei einem jeden Wohn- und Wirtschaftsgebäude zum Grundplan wählen und schäd-

liche Anhängsel vermeiden — allein, wodurch soll denn nun das so beliebte romantische Ansehen bei den Landgebäuden herkommen, wenn man es nicht gerade in jenen Abwechslungen bald vorspringender, bald zurücktretender Partien der Gebäude, in Erkern, in Fenstern, die breiter als hoch sind, in halbrunden Fenstern suchen soll, unbekümmert ob etwas Schädliches oder Unzweckmäßiges hervorgebracht wird!... Wann wird man doch auch im Baufache von der Anglomanie geheilt werden.« »Möchte man, anstatt der nicht nur bei den Wohngebäuden, sondern selbst bei den Stallungen angebrachten, öfters den Wert des Landguts übersteigenden Steinmetzarbeiten an Säulen, reichen Gesimsen, Frontons und dergleichen bloß Symmetrie und gute Verhältnisse in Absicht der Fenster und der Zwischenpfeiler und einige mit dem Gedanken von Nutzen und Notwendigkeit zu vereinbarende Verzierungen, ein gerade fortlaufendes, gut profiliertes Hauptgesims, Fenster-Verdachungen, da wo sie scheinbar nötig sein möchten, Sohlbänke unter den Fenstern, einige gequaderte Partien der Außenseiten wählen und an den Vers des Delisle in seinem Gedicht über die Gärten denken: 'N'allez pas ériger la ferme en palais': so würden wir anstatt nach unreifen Mustern von griechischen, ägyptischen, chinesischen, gotischen Bau- stücken aufzuführender Mißgeburten von Gebäuden wohlgefällige, und zugleich mit dem Charakter der Ökonomie und Solidität bezeichnete Landhäuser erhalten.« »Simplizität und richtige Verhältnisse, worauf das Schöne in der Baukunst beruht« (im Gutachten des Oberbaudepartements über Heeremanns Breslauer Tor in Posen 1794). Im Jahre 1788 werden die seit 1775 zu einer Gilde vereinigten »Bildhauerdekorateurs« verringert.

Die Forderung, den künstlerischen Charakter aus dem Zweck des Baues zu



Becherers Landhaus in der Tiergartenstraße. Ende 18. Jahrh.



Ifflands Landhaus in der Tiergartenstraße um 1800. Stich von Henne 1810

entwickeln, wird erhoben. L. Catel 1802: »Es erfordert die erste Regel des Schönen in der Baukunst: daß ein jedes Bauwerk so beschaffen sei, daß es durch die dem Zweck entsprechende einfachste Form konstruiert worden. Ein Gebäude, das äußerlich eine andere Form bezeichnet als der innere Raum seiner Bestimmung nach hat, verführt den Beschauer, das ganze Werk für etwas Anderes zu halten als es ist, das heißt: das Äußere erhält einen falschen Charakter.« David Gilly tadelt die großen Fenster am Posener Schauspielhausentwurf von Koch 1802: »die großen und mehreren Fenster gehören nicht zum Zweck und Charakter der Schauspielhäuser, da sie ja geflissentlich wieder verhängt werden müssen.« Am deutlichsten spricht sich diesbezüglich Gentz aus bei der Einweihung der Münze 1800: »Ich habe öfters schon gehört, daß man sich darüber gestritten hat, in welchem Stil dieses Gebäude aufgeführt sei, ob im römischen, oder im griechischen oder im ägyptischen Geschmacke. Darauf antworte ich: daß ich

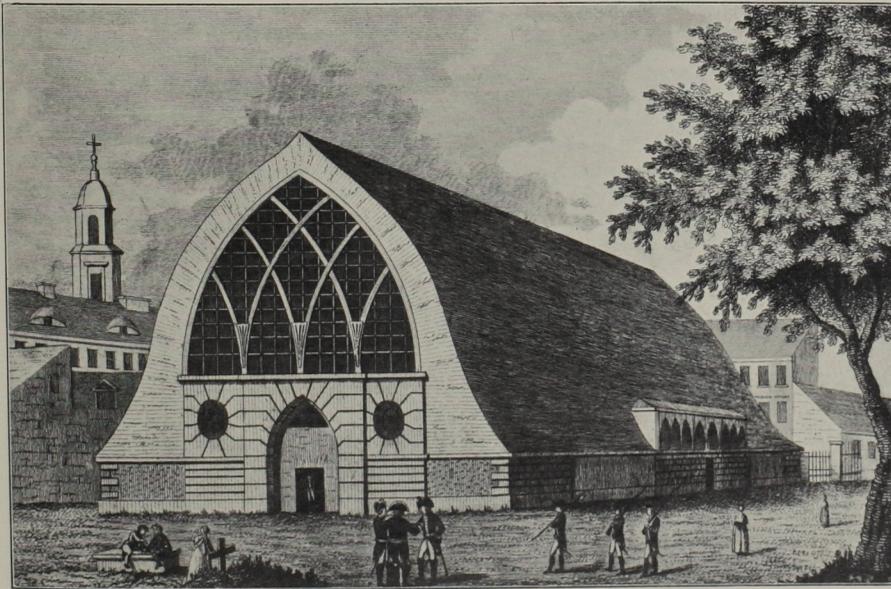
mir bei der Komponierung weder ein römisches, noch ein griechisches, noch ein ägyptisches Ideal gedacht habe: sondern daß, nachdem ich meinen Geist von der Bestimmung des Gebäudes lebhaft durchdrungen hatte, ich eine Fassade entworfen, die dem Ganzen nicht bloß angemessen, sondern aus ihm notwendig hergeleitet war und nicht wohl anders ausfallen konnte: weil ich mir dieses Gebäude als ein Münzhaus, eine der ersten und ansehnlichsten Fabriken des Landes dachte und folglich den starken soliden und doch festen Charakter, den einzig möglichen für diese Klasse von Gebäuden, beinahe unwillkürlich ergriff und ihn dem Äußeren einzuprägen suchte. Scheint dieses Gebäude nun dem einen im römischen, dem anderen im griechischen, und dem ganz Gelehrten gar im ägyptischen Stil aufgeführt zu sein, so ist dies bloße Nebensache und kann meiner Meinung nach wohl nie Zweck und Augenmerk des denkenden Architekten sein, der den Charakter seines Gebäudes aus dem Inneren und seiner Bestimmung

entwickeln soll.« Die alten Forderungen der Blondelschen Akademie: »Simplizität und gute Verhältnisse« erscheinen hier in neuem Sinne, in freierer Form. So sagt Erdmannsdorff in dem Vorwort zu den Maßaufnahmen römischer Baudetails: diese Aufnahmen sollten dem Studierenden keine unwandelbaren festangenen Regeln übermitteln (wie die Säulenkanones der französischen Akademiker), er soll die Bauteile im Verhältnis zueinander und im Ganzen betrachten lernen; er soll die Kunst nicht gemessenen Vorschriften unterwerfen und zum mechanischen Geschäft herabwürdigen; die Proportionen entstünden in der Einbildungskraft des Künstlers, nicht durch Berechnung, nicht durch arithmetisch bestimmte Symmetrien. Ein Geringes mehr oder weniger bringe schon eine Wirkung hervor; der besondere Charakter des Baues, die Stelle auf die er zu stehen komme, der Augenpunkt, für welchen der Künstler denkt, ihm den größten Effekt zu geben, kämen in Betracht.

Das Bewußtsein, eine neue Form gegenüber dem voraufgegangenen Stil des 18. Jahr-

hunderts auszubilden, tritt erst bei den jüngsten Meistern des Kreises schärfer hervor. Von Friedrich Gilly sagt Levetzow 1800: »Er begann die Werke über die römische und griechische Baukunst zu studieren, und das Auge beginnt erst dann scharf zu sehen, wenn Sehnsucht nach etwas Neuem und Unbekanntem, wenn das Bedürfnis des Herzens oder des Geistes den Beobachtungsgeist zur Erreichung eines geahneten, außerordentlichen Zweckes in eine ungewöhnliche erhöhte Tätigkeit versetzt. . . . Simplizität der Ideen, Größe und harmonische Einheit der einzelnen Formen, höchste innere Vollendung des nur durch die Zweckmäßigkeit und höheres Bedürfnis notwendig gebotenen Zierrats: das war der Hauptinhalt der Bemerkungen, die er sehr bald von einer genaueren Ansicht der Denkmale der alten Baukunst abzog.« Die Größe ist ihnen ein nachstrebenswerter Hauptvorzug der antiken, der dorischen Kunst. So bemerkt Gutzow in seinen Briefen aus Sizilien: »um eine der Hauptregeln der Kunst, die Regel der Einfachheit äußerst zu erhalten, ordneten

die Alten ihre Gebäude so an, daß das Auge von der Betrachtung des Ganzen nie zur Betrachtung irgend eines einzelnen Teiles abgezogen wurde . . . Diese Regel . . . bringt den Architekten auf den Weg, dem getäuschten Auge Größe, öfters in einem sehr engen Raum vorzuspiegeln.«



Kaserne des von Winnig und Kunheimschen Regiments. Von David Gilly (?) um 1800

Anstelle des Mansarddaches tritt überall das flache im Winkel von höchstens 45° geneigte italienische Dach; belebt durch geschweifte Dachfenster (Weinhaus Habel 1800). Eine besondere Form, zum Teil aus dem Bestreben der Holzersparung, sind die Bohlendächer, nebeneinander gereihte sphärische oder auswärts gerundete Sparren, die aus 2- oder 3-fachen Brettern zusammen geschlagen sind, daß die Fugen nicht aufeinander treffen; die Brettstücke wie die Kränze von Mühlenträdern zusammengenagelt. Diese von Philibert de l'Orme im 16. Jahrhundert erfundene Dachkonstruktion wurde von le Grand und Molinos bei der Halle aux bleds in Paris 1782 verwendet (zerstört 1803), bei der Halle aux draps von Mézières 1787 (zerstört 1853). Langhans führte sie zuerst bei der Kuppel der Anatomie 1787 ein, Gilly machte sie durch Herausgabe der de l'Ormeschen Schrift »Nouvelles inventions pour bien bâtir et à petits frais trouvées n'aguerres Paris 1578« in seiner Abhandlung über Erfindung, Konstruktion und Vorteile der Bohlendächer, Berlin, Vieweg 1797, allgemein bekannt. Beispiele: Nationaltheater von Langhans, Theater in Potsdam, Reitbahn der Gensdarmes, Paretz, Kirche; Meierei in Bellevue, besonders sorgfältig; Eisengießerei, Theater in Danzig, Exerzierhäuser in Berlin, Stettin, Königsberg, erhaltene Reitbahn in Stralsund, usw.

Die Richtung auf das Zweckgemäße kommt in der Gestaltung der Nutzbauten zur Geltung. Kasernen, Reitbahnen, Exerzierhäuser, Wacht- und Chausseehäuser, Fabrikanlagen (Eisengießerei von Eiselen 1804–1805), Hütten- und Hammerwerke, Kupferhammer in Eberswalde, Hütten in Gleiwitz und Malapane in Schlesien; Verdienste der Staatsminister Schlaberndorf, Hoym, Rheden um die dortige Industrie.

Das Zusammenwirken der Gebäude mit der Landschaft durch die ruhigen Linien, die blaßgelb gefärbten Putzwände, die braun-

roten Ziegeldächer wird bewußt ausgestaltet. Die Vereinigung klaren architektonischen Empfindens und malerischer Auffassung ist besonders deutlich in den Äußerungen und Aufnahmen des jüngeren Gilly; einzelne Abschnitte aus dessen Programm zu den Vorlesungen über Optik und Perspektive als Grundlage einer theoretisch artistischen Anweisung zur Zeichenkunst, besonders für Architekten, gehalten im Herbst 1799 an der Bauakademie, lauten: »Perspektivkunst in Wahl und Behandlung der Ansichten... in Rücksicht auf malerischen Effekt, ... äußere Anlagen der Gebäude, Verbindung derselben mit Gartenanlagen und Landschaft. Artistische Beobachtungen über perspektivische Projektion auf scheinbare und wirkliche Gestalt, besonders für Architekturwerke angewendet. Scheinbarkeit und Verkürzung architektonischer Massen und ihrer Teile, der Verzierungen, Statuen, Basreliefs usw. ... Kunstmäßige Wahl und Behandlung der Beleuchtung und Schattierung... Natur und Kunst in Effekt und Haltung des Ganzen... Besondere Effekte zu beabsichtigten Wirkungen der Vorstellungen... Eigentümlichkeit und Harmonie der Farben zu einem besonderen Wohlgefallen für das Auge; Charakteristik und kunstmäßige Wahl derselben in dieser Rücksicht. Effekt und Haltung farbiger Vorstellungen, verglichen mit den Zeichnungen in einem gleichen Tone.« Aus Gillys Beschreibung von Rincý 1797: »der reich ausgezierte Wohnsitz ist von freien Umpflanzungen umgeben, die mehr das Werk der Natur als der Kunst zu sein scheinen... Feld und Wald gehören zum Garten und ein malerischer Zusammenhang vereinigt sie zu einem Ganzen... Dies ist der Charakter des Landsitzes, in dessen Mitte sich die fürstliche Wohnung erhebt, die in dem Ganzen nicht auffallend hervorsticht oder durch ihr Äußeres zu sehr blendet, sondern vielleicht im Gegenteil die Wirkung der umgebenden



Gefäße in Steinschnitt. Freienwalde

Landschaft erhebt.« Hierzu gehört der englische Gartenstil in seiner freien und malerisch großen Wirkung durch See- und Wiesenflächen und zusammengeschlossene Baum-Silhouetten; mit Vorliebe Ahorn, Platanen und Pappeln, wo nicht ältere Eichen- und Buchenbestände benutzt werden. Der Umbau des Charlottenburger Parkes um 1790 ist wohl die glücklichste Schöpfung in diesem Stil; 1792 begann der Graf Arnim den südlichen Teil des Tiergartens umzugestalten und die Rousseauinsel anzulegen. Dieser echte englische Gartenstil ist frei von kleinlich romantischen Auswüchsen (wie in Wörlitz), und behält von dem französischen die architektonischen Hauptlinien bei: »Ohne mich zum Verteidiger der eingekerkerten und beschnittenen Gärten, worüber man wohl oft unnötig viel gestritten hat, aufwerfen zu wollen,« sagt Fr. Gilly über Bagatelle, »kann ich den oft sehr lebhaft empfundenen Eindruck von erhabener Wirkung in vielen solchen Anlagen nicht verbergen, und ebenso wenig leugnen, daß ich ihn gerade, so besonders bei neueren Gärten — der kleinlich gemäßbrauchten sogenannten englischen Umzäunungen nicht zu gedenken, oft vermisste. Der neue französische Gartengeschmack hat sich in dem Übergange

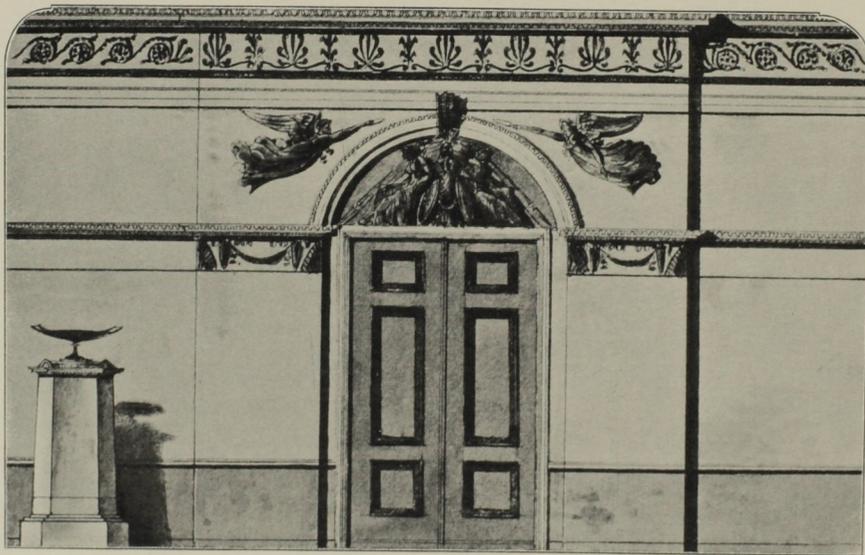
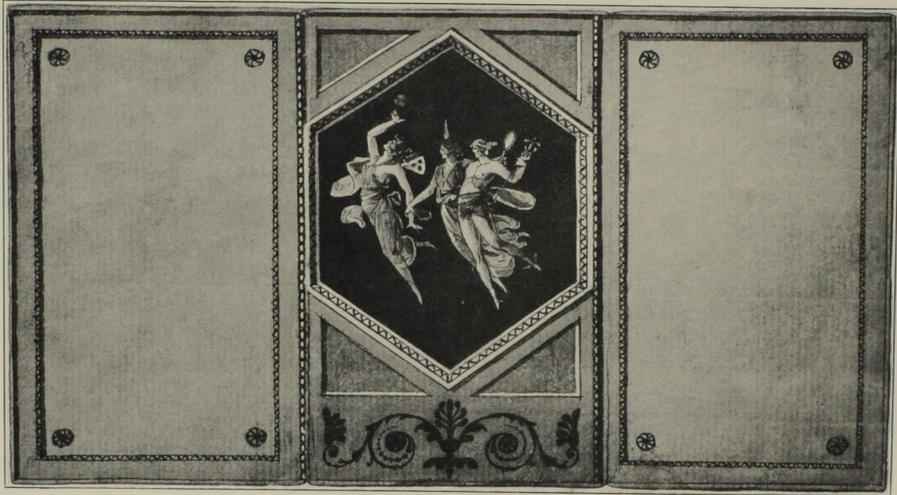
zu malerischer Freiheit und vermeintlicher Ungebundenheit mehr kleinlich als groß gezeigt.« Auch in Deutschland folgte man häufig »bildernd bloß den Ladenbüchern, die nur eine Stoppelernte der englischen Gartenkunst darbieten«. »Ein ernstes und reines Studium großer Wirkungen führt allein hier zur Vollkommenheit, die das ersetzt, was man bei Aufopferung der strengen Regel verlor.«

Innendekoration und Kunstgewerbe

Die Haupt- und Festsäle behalten zunächst, ähnlich wie die Fassaden, die reichen Pilastergliederungen und Gesimse bei, mit Vorliebe im korinthischen Stil (Neues Palais, Wörlitz, Friedrichsfelde, Niederländisches Palais); die Decken bleiben hier gewölbt oder mit StICKKAPPEN ansteigend. Flache Decken mit Kasettendekoration verwendet Erdmannsdorff im Luisium und den Parolekammern; Gentz in Weimar. Die Wohnräume zeichnen sich durch glückliche Raumverhältnisse, niedrigere Decken, Fortfall allzu schwerer Architekturglieder vor dem mehr im Repräsentativen erzogenen voraufgehenden Stile aus. Der Stuck, weiß oder blaßgetönt, wird Hauptwandbezug; zartgraue, blaßgelbgefärbte Wände in po-

liertem Marmorstuck, häufig als Imitationen von Porphyr, mit eingesetzten weißen Stuckreliefs zeigen besonders bei Langhans den Einfluß des Adams und Wedgewoods

beliebt ist noch die Intarsia (Neue Kammern 1774, Schrank im Hamburger Museum von 1775, Fußboden der Königskammern, Marmorpalais, nach Zeichnungen



Friedrich Gilly. Skizzen zu Wanddekorationen

stiles; ebenso die Kamine aus Marmor oder Stuck. Die Täfelung der Wände mit Holzpaneelen wird seltener (Saal aus dem Niederländischen Palais jetzt im Hausministerium, Pfaueninsel 1793, das ehemalige Haus des Kämmerers Rietz in Potsdam, Behlerstraße 31, mit leichter Schnitzerei);

von Langhans; hervorragende Möbel in Intarsiarbeit von David Roentgen aus Neuwied, dem berühmten Pariser Tischler für Friedrich Wilhelm II. im Hohenzollernmuseum).

Die Wandmalerei, besonders als Schmuck der Decke behauptet die wichtige

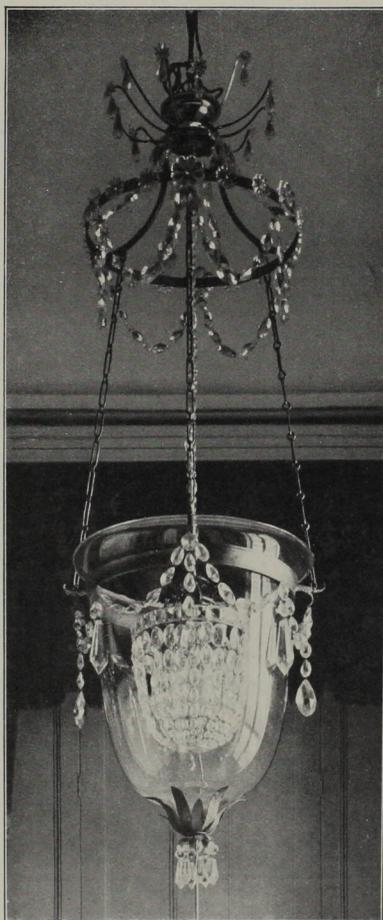
Stelle, die sie in der Rokokozeit eingenommen (Aula der Universität 1764, Neues Palais 1765–1770, Neue Kammern, Wörlitz, besonders vom Hofmaler Fischer, Kuppel der Tierarzneischule von Rhode). Seltener wird die Dekorationsmalerei auf Boiserien mit Lousseizeornamentik, vorwiegend auf den abgeschrägten Kaminecken (Paretz). Verbreitung findet seit 1780 die Malerei auf Leinwand oder Papier tapeten, Haus Machnow, Potsdam, Behlertstraße 31 Friedrichsfelde; Landschaften, italienische mit römischen Ruinen (Machnow, Freienwalde, Paretz), Blumen und Bäume: Paretz; besonders schön der Art zwei Säle in Freienwalde, ein Salon mit schneeballartigen Bäumen und Sträuchern in zarter, blaßgrüner und weißer Farbe von Vögeln und Schmetterlingen umspielt auf weißem Grunde; die zugehörigen Möbel weiß lackiert mit teilweiser Versilberung, ferner der Speisesaal mit Heckenrosen, die vom Boden über die Voute weg Wände und Decke wie ein Spalier überranken; ähnlich durch gemalte Staketten als Laube gestaltetes Kabinett in den von Friedrich Gilly 1795 für den Prinzen Louis im linken Flügel des Schlosses zu Schwedt dekorierten Räumen. Auch echte chinesische Tapeten werden verwendet; Freienwalde chinesisches Kabinett. Damals beginnt auch die mit geschnittenen Holzformen handgedruckte Papier tapete von Paris ihren Siegeslauf; die

schönsten Erzeugnisse der Art sind die Tapeten mit chinesischen Vögeln in Paretz und Machnow. Einheitlich buntgetönte, mit meist englischen Aquatintablättern behängte Wände, nur mit Blumen- oder Ornamentborten aus Papier umrahmt, sind häufig.

Mit dem Eindringen des Empire wächst die Vorliebe für buntere Tapeten, besonders für Draperie- Lambrequin- und Quastenmuster. Das Holzwerk wird mit rotbraunem Mahagoni und reicher Vergoldung verkleidet (Zimmer der Königin Luise im Charlottenburger Schloß um 1800, Entwürfe von Gentz für Weimar). Der Stil Durands, 1795 Professor der polytechnischen Schule, Perciers und Fontaines, der Architekten des ersten Konsuls und späteren Kaisers, Grandjeans de Montigny, der für Jérôme in Cassel arbeitete, dringt auch in die Inneneinrichtung (Zeichnungen von Gilly, Gentz, Krahe).

In der Theatermalerei taten sich Verona, Breysig und Burnat hervor. Das Nationaltheater gab auf Ifflands Betreiben eine Kollektion seiner von Hirt,

Hummel und Dähling gezeichneten Kostüme heraus, 1801–1802. Festdekorationen sind erhalten in Stichen Gontards zur Trauerfeier zum Tode Friedrichs d. Gr., von Moser und Krüger (in Potsdam) zum Einzug der Prinzessinnen Friederike und Luise, von D. Gilly zum Leichenbegängnis Friedr. Wilhelms II. Die von Gentz geplanten Dekorationen zur Huldigung vor Friedr.



Glasampel in Freienwalde

Wilhelm III. 1798 — vor dem Schloß ein Vorbau ganz einfach und in großen Massen gehalten, mit Quadern und dorischen Säulen — wurden von dem schlichten Könige untersagt.

Unter den Möbeln sind die Sitzmöbel, Sessel, Stühle und Sofas und die Tische speziell der Schlösser zunächst vielfach in den reicher geschnitzten französischen Louisseizeformen mit kannelierten Beinen, Rosettenknäufen, Mäander- und Eierstabprofilen, weiß lackiert und vergoldet (Charlottenburg, Zimmer Friedrich Wilhelms II., Freienwalde, Neuhardenberg, Königskammern, Zimmer der Königin Friederike Luise in Monbijou). Daneben, mehr nach englischem Muster, die aus glatten, dunkel gebeizten Stabhölzern gezimmerten bürgerlichen Möbel. Die Schränke, Kommoden, Schreibtische, Büros, Sekretäre sind meist mit Mahagoni furniert, die reicheren innen mit anderen Hölzern, amerikanischem Tuja, Pappel, Ahorn, Birke und Esche ausgelegt und in der Zeit nach 1800 mit reicheren vergoldeten Bronzebeschlägen (Beispiele auch im Kunstgewerbemuseum, Hohenzollernmuseum, Räume der Königin Luise, Märkisches Museum). Die wichtigste Fabrik für feinere Lackmöbel von Stobwasser seit 1797; Zeichnungen von Gentz, Gilly, Catel für Möbel.

In der keramischen Kunst verliert in dieser Epoche das Porzellan seine führende Stelle. Die Blütezeit der Porzellanmanu-

faktur (1761 von Gotzkowski gegründet, 1763 von dem König übernommen) im Anschluß an die Meißener Rokokoplastik (Elias Meyer) und Geschirrmalerei mit Blumen und Landschaften (Böhme) dauerte nur bis in die Mitte der 70er Jahre. Die Service für den König — für das Neue Palais, das Stadtschloß, Sanssouci und Bres-

lauer Schloß gehen mit ihrer vergoldeten Rocailleornamentik in Relief und der farbigen Malerei mit den Rokokodekorationen der Architektur zusammen. Hoppenhaupt fertigte für Porzellanrahmen des Neuen Palais die Zeichnungen. In der Mitte der 70er Jahre dringen Louisseize-Ornamente — Festons, Profilköpfe — ein, antike Vasen und Urnenformen häufig nach Sèvresmustern werden Mode — Hauptexempel dieses »à la grecque« die Vasen für die Neuen Kammern 1774. Porphyrtartige Dekoration der ganzen Gefäßkörper, Kannelierung und Riefung (Kurländer Muster 1780), Überziehung mit einfarbigen grünen und blauen Sèvresfonds mit ausgesparten

Feldern bekunden seit 1780 die Stilwandlung auf diesem Gebiete. (Einfluß auch der Wedgewoodtöpfereien; Porzellangefäße in der von Langhans 1790 gebauten Orangerie.) Nach 1800 tritt die überreiche Verwendung des Goldes mit Empiremustern hinzu, um den malerisch-plastischen Charakter der Porzellangeschirre völlig aufzuheben. In der Plastik dagegen erlebt das weiße unglasierte Biskuitporzellan unter Fried-



Königin Luise. Um 1800
Berliner Biskuitplastik nach Schadow

rich Wilhelm III. eine schöne Blüte; der Architekt Genelli und Gottfried Schadow haben hierauf Einfluß gewonnen; Dessertaufsatz für die kgl. Tafel 1788—1791, die Schalen-träger nach Genelli, nach demselben auch die Idee zu dem nur in Bruchstücken erhaltenen Berg Olympus (1800—1802); die tanzenden Bacchanten in Relief bezukunden jenen feinen, bei aller Strenge lebendigen Reliefstil der Schadow-schule von 1788 bis 1806, wie er auch in den Stein- und Stuckreliefs der Berliner Bauten waltet. Der Hauptmodellmeister ist Joh. Carl. Friedrich Riese (1789 bis 1831): Büste des Ministers von Heinitz 1791, Tafelaufsatz in Schwerin mit Amor und Psyche 1800, Viktoria auf rötlicher, dorischer Porphyrsäule; ferner hervorzuheben: tanzende Mänade und Mädchen nach Rehbergs Attitüden der Lady Hamilton, Faun und Bacchus zum Teil mit farbigen Sockeln.

Für die Gefäße ist das eigentliche Material dieser Zeit das Steingut. Fabriken derart in Potsdam von Sartori, in Rheinsberg von Lüdecke, in Magdeburg, sämtlich mit Niederlagen in Berlin. Die ältere Fayencefabrik von Proskau in Schlesien wird durch Bach in eine Steingutfabrik verwandelt. Aus der Rheinsberger Fabrik kam der Gründer einer Berliner Steingutfabrik, Kamman, (30. Nov. 1797). Er verkaufte sie bereits im Jahre darauf an den Baron Gottfried Burcharth von Eckardstein. Für diese Fabrik, die den Erzeugnissen Wedgwoods in Etruria

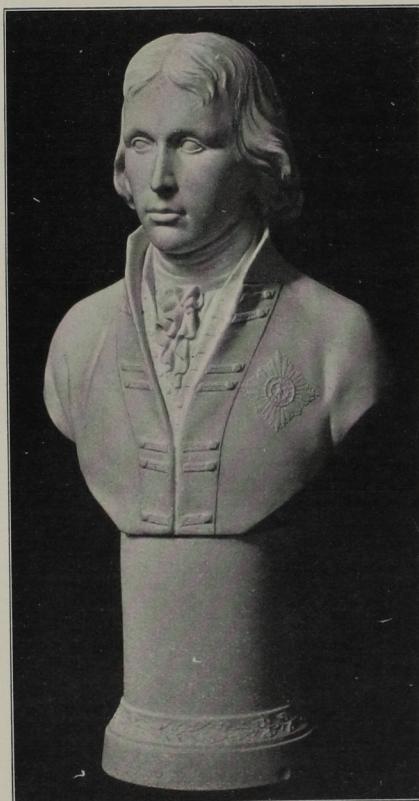
nacheiferte, fertigten Gilly und der junge Schinkel Zeichnungen von Gefäßen.

In der Herstellung von glasierten Kachelöfen, dem Hauptzweig der Berliner Töpferkunst um 1800, nahm seit dem Ende der 80er Jahre die Fabrik von J. Gottfried Höhler den ersten Rang ein. Seit 1793 war sie mit der Feilnerschen vereinigt (Hasenhegerstraße); Gentz, und der junge Schinkel zeichneten für sie. Neben dieser Fabrik und in Verbindung damit gründeten Ludwig und Franz Catel 1801 ihre Stuckmosaikfabrik, die vor allem Öfen, Wand- und Möbeleinlagen in Porphyr-, Lapislazuli- und Marmorimitation oder mit Malereien im etruskischen Stile herstellte.

Unter den Glasarbeiten sind nur die Ampeln mit Kristallgehängen bemerkenswert (Freienwalde).

Das Gußeisen begann in dieser Epoche in der Baukunst eine Rolle zu spielen; so wollte Langhans die Kuppel seines Friedrichsdenkmals, Catel die seines Theaters mit eisernen Sparren konstruieren. Eine frühe Aus-

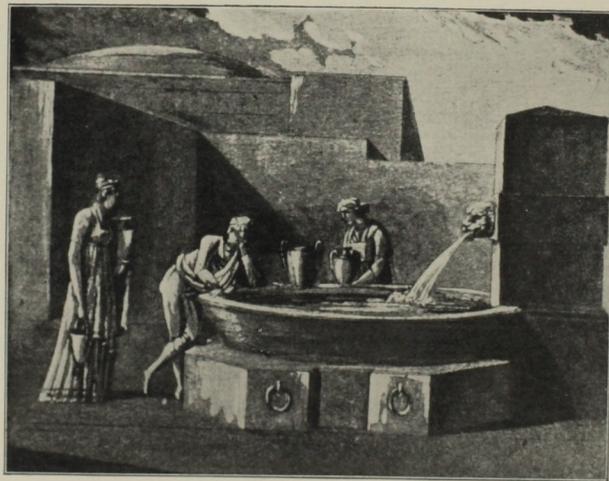
führung der Art Belangers Kuppel der Halle aus Bleds 1810. Die Engländer und nach ihnen die Amerikaner erbauten seit den 80er Jahren Brücken aus gußeisernen Bögen (berühmt: die früheste von Darby und Wilkinson über den Severn bei Coalbrookdale 1779, über die Team bei Stamford, über den Wear bei Wearmouth Northumberland (Wilson 1797). Darnach begann 1793 der Graf Rheden vom Oberbergamt in Mala-



Friedrich Wilhelm III. Um 1800
Berliner Biskuitplastik nach Schadow

pane in Schlesien die erste eiserne Brücke von 52 Fuß (13 m) Spannweite zu gießen. Sie wurde 1796 zu Laasan im Fürstentum Schweidnitz auf dem Gute des Reichsgrafen von Burghauß über das Striegauer Wasser geschlagen. Die Aufstellung besorgte der Engländer Baildon. Ihr folgten eiserne Brücken von D. Gilly über den Bromberger Kanal, die Berliner Brücke in Potsdam, die Kupfergrabenbrücke in Berlin 1798, kleinere Brücken im Charlottenburger Park, wohl von Langhans, im Tiergarten beim großen See, in Paretz von Friedr. Gilly usw. Es ist merkwürdig, daß nur diese frühesten Versuche der Brückenkonstruktion aus Eisen ästhetisch befriedigend sind, daß speziell nur hier die Bogensegmente und

Kreise aus Eisen mit dem Quader- und Mauerwerk der Pfeiler sowie mit der Landschaft organisch zusammenwirken. Auch Rampen aus Gußeisen in Verbindung mit steinernen Postamenten wurden beliebt; derartige legte David Gilly um die Mittelallee der Straße unter den Linden und um den Lustgarten an; Überreste einer solchen an der kgl. Bibliothek; Laternenträger in Gußeisen sind in Originalen und Stichen zahlreich erhalten. Seit 1805 stellte diese Arbeiten die von Schlesien aus durch den Grafen Rheden vor dem neuen Tor angelegte Eisengießerei her. Gentz, Schadow, Schinkel fertigten Zeichnungen dafür. Im Reliefguß erreichte sie während der ersten Jahrzehnte durch den Modelleur Posch eine hohe Blüte.



Friedrich Gilly. Antike Szene, Ätzung von Fialla. Um 1800
Kupferstichkabinett