

doch durch ihre Bedeutung dem Knochenmanne eine Heimstätte in der Kunst geschaffen. Hier erscheint die graufige Gestalt wieder, die der zwischen überschäumender Lebenslust und heilsamer Zerknirschung schwankenden Zeit ein so willkommenes Gegenstück zu der sonst herrschenden Ueberfeinerung, der geistigen Feinschmeckerei war.



Eine nicht beglaubigte Nachricht hat Schlüter als den ersten Erbauer des Schlosses Charlottenburg bezeichnet. Der Kurfürst hatte

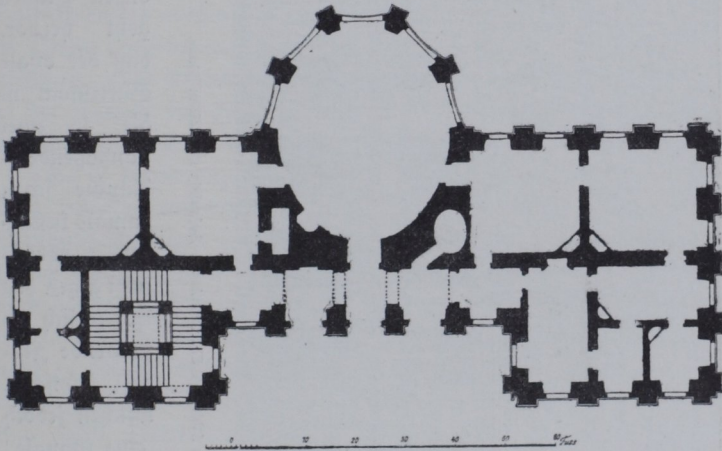


Fig. 26. Schloß Charlottenburg. Nach dem Plane Nering's. (P)

1694 das Schloß Liezen bei Berlin, welches seiner Gattin gelegentlich einer Spazierfahrt gefallen hatte, von seinem Oberhofmarschall von Dobrzynski gekauft. Das alte Landhaus, welches der Vorbesitzer dort hatte erbauen lassen, sollte durch eine größere Anlage ersetzt werden. Am 11. Juli 1696 fand die Einweihung derselben statt. Doch war der Bau damals, wie die Mutter der Kurfürstin Sophie Charlotte, Kurfürstin Sophie, schrieb, erst halb fertig.⁹⁶⁾

Das Skizzenbuch des Weissenfeller Architekten Pitzler, welcher seine Zeichnungen vom Schlosse 1701 fertigte, zeigt uns jene ältere Gestalt (fig. 25). Eine zweite genauere Darstellung desselben Bau-

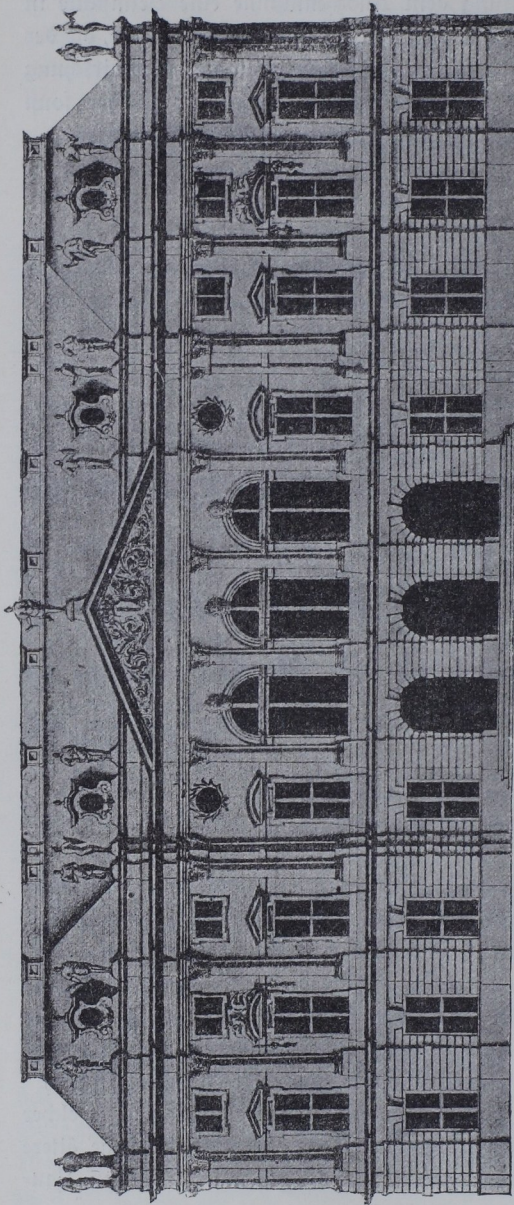


Fig. 27. Das Schloß zu Charlottenburg. Hofansicht nach altem Plane.

zustandes giebt unsere
 fig. 26.⁹⁷) Die dazu gehörige
 façade (fig. 27)⁹⁸) trägt noch das Kur=
 wappen, entstand also vor
 1701. Aus diesen Plänen
 geht hervor, daß der ovale
 Gartensaal u. die je zwei
 anstoßenden Räume schon
 damals bestanden, ebenso
 zwei gegen den Hof zu sich er=
 streckende Flügel, zwischen
 welchen jedoch eine schmale
 Halle an Stelle des jetzigen
 Rundsaales sich befand. Die
 Treppe lag im linken Flügel
 u. fehlte 1701 nach Pitzler's
 Angabe noch. Die Architek=
 tur des Baues entspricht der

heute erhaltenen: Es sind auf hohen Wandstreifen im gequadrerten Erdgeschoße für die obern Stockwerke Halbsäulen aufgestellt. Zwischen diesen findet sich eine Fensterordnung, welche mit der an der Nordostseite des zweiten Hofes im Berliner Schloß eng verwandt ist. Die alte Gestaltung der Hoffassade ergab ein Arkadensystem im Erdgeschoß; ein breiter Giebel zog sich über den entsprechenden drei Halbsäulen hin; zwischen diesen und dem Flügel blieb je eine Fensterachse, bei welcher das Mezzanin in Gestalt der Ochsenaugen ausgebildet war.

Besonders merkwürdig ist die Architektur an der Gartenfassade durch die eigenthümlichen konkaven Interkolumnien zwischen den Halbsäulen des ovalen Saales, eine eigenwillige Form, die mir nur in Berlin vorgekommen ist. Der Entwurf ist ein rühmlich durchgeführter, aber keineswegs ein geistreicher. Der Meister zeigt sich in der Technik des Zeichnens, in der Behandlung der Einzelheiten als ein von Holland beeinflusster Deutscher.

Es ist schwer anzunehmen, daß diesen 1696 schon eingeweihten Bau Schlüter entworfen habe. Vielmehr weist die Haltung der Originalzeichnungen auf Uering als den Verfertiger hin. Andere Pläne zur Fortgestaltung des Baues lieferte Broebes. Es bestand nach diesen die Absicht, eine Freitreppe vor die Hoffassade zu legen und so das Gebäude dem Lusthaus im großen Garten zu Dresden nahe zu führen, welches seit 1678 der Architekt Starke als eine der ersten Festbauten dieser Art in Deutschland errichtet hatte. Gleich ihm sollte Charlottenburg nur für den Tagesaufenthalt dienen, mehr ein Lusthaus als ein Wohngebäude sein.⁹⁹⁾

Die ältere Zimmereinteilung ist noch heute an der Gestaltung der Stuckdecken erkenntlich, einer Gestaltung in den Formen der italienisch-deutschen Schule, welche Schlüter's Mitwirkung ausschließt. Nach den Inschriften malte Terwesten 1698 die Decken aus.¹⁰⁰⁾ Der „halbfertige“ Zustand, in welchem das Schloß 1696 sich befand, kann also nicht die Folge des Umbaues gewesen sein, welche Schlüter geleitet haben soll.

Diese Stuckdecken stammen vielmehr aus der Zeit vor der „Halbfertig-“ Stellung. Die ziemlich nüchterne Abtheilung der Felder, die lang gesederten Akanthusranken, die gedunsenen Kindergestalten und die ganze, künstlerisch bescheidene Haltung der Decken verbieten, sie Schlüter zuzuweisen. Ebenso verkünden die Thürgewände in den

beiden an den Ovalsaal anstoßenden Räumen, ferner die Thüre zum ovalen Saal des Obergeschosses die ziemlich unbeholfene Hand eines deutschen Künstlers. Das Wappen und die Monogramme Sophie Charlotten's beweisen aber, daß diese Theile der Zeit der Kurfürstin selbst, und nicht etwa dem Hause des Vorbesitzers, des Herrn von Dobrzynski zugehören. Jene Stuckaturen sind Mittelgut norditalienischer und süddeutscher Gypser. Eng verwandte Formen wiederholen sich im Schloß Köpenik und an Hunderten von Bauwerken aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von den Alpen bis an die Nordsee.

Neben den Haupträumen reihen sich im rechten Flügel noch eine Anzahl kleinere Kabinete an, welche der Kurfürstin wohl ursprünglich zur Wohnung dienten. Es ist bezeichnend für die geistvolle, im Leben der Zeit fortschreitende Frau, daß sie sich, wie die Maintenon, aus den großen Sälen in zierliche, traulichere Zimmer, also aus der repräsentativen Gesellschaft in zum Plaudern geschaffene Räume zurückzog. Die Stuckdecken sind hier und in den Nebenräumen des Obergeschosses dieselben, wie in den Sälen. Auch hier ist Schlüter's Mitwirkung ausgeschlossen oder doch von derselben nichts zu sehen.



Das Ergebnis der Untersuchung ist demnach, daß Schlüter's entwerfende Hand an Theilen des Grundrisses und der Fassade des Mittelbaues vom Charlottenburger Schloß nicht gesucht werden darf, und daß man auch im Inneren, welches seit 1701 eine völlige Aenderung der Eintheilung erfuhr, mit größter Vorsicht zu verfahren hat, wenn man nach Werken seiner Erfindung forschen will. Dohme hat mit wenig Ausnahmen wohl Recht, wenn er sagt, daß die Schilderhäuser, welche zugleich die Pfeiler des Gitterthores vor dem Ehrenhofe bilden, Schlüter's bildende Hand allein noch erkennen lassen. Sie weisen im Fries ihrer Kranzgesimse kleine Köpfe sterbender Krieger auf, welche die Meisterhand deutlich, namentlich im Gegensatz zu den schwachen Skulpturen am Schlosse selbst verkünden.

Jene Theile der Fassade aber zeigen eine geradezu überraschende Verwandtschaft mit dem Palais Krasinski in Warschau.

Zunächst ist beiden die bei der Beschreibung jenes Baues als niederländisch erkannte Gliederung des Erdgeschosses durch gequaderte Wandstreifen gemeinsam. Die Architektur war einfach. Die acht holländischen Kranzgehänge, welche Pitzler skizzirte, Eosander aber entfernte, weisen auf das Rathhaus zu Amsterdam. Diese Formen treten in den älteren Darstellungen des Schlosses noch mehr hervor als in seiner heutigen Form.

Trotzdem kann Schlüter entschieden nicht, wie Nicolai angiebt, Charlottenburg entworfen haben; vielmehr weist Alles auf Nering hin. Nach einer chronikalischen Notiz¹⁰¹⁾ soll er die vorbereitenden Arbeiten für den Schloßbau gefertigt haben. Sein Plan für die Berliner Parochialkirche, wie er sich im Stich¹⁰²⁾ und in Handzeichnung¹⁰³⁾ erhielt, zeigt merkwürdige Uebereinstimmung mit Charlottenburg, namentlich jene konkaven Interkolumnien. Die Formensprache widerspricht nicht dem, was an den mit Sicherheit Nering nachzuweisenden Bauten zu finden ist, ja gewisse Ähnlichkeiten mit der Säulenhalle des Hofes im Berliner Schloß und mit anderen Werken lassen mich vermuthen, daß in diesen etwas weit-spürigen Detaillirungen, in dieser etwas derben Formenbehandlung Nering's Hand zu erkennen sei, nicht aber in den feinen Profilen des Fürstenhauses und anderer Berliner Gebäude jener Zeit.



Auch bei der Anlage des Parkes kann an eine Mitwirkung Schlüter's kaum gedacht werden.

Die Pläne für diesen soll André Lenôtre, der berühmte Gartenbaumeister von Versailles, Marly und der Tuilerien entworfen und an seiner Stelle ein aus Paris verschriebener Gärtner, Simon Godeau, die Anlage ausgeführt haben. Dieser 1632 geborene Gartenkünstler wurde 1711 wegen ungebührlichen Benehmens entlassen. Aber schon 1701 konnte Pitzler die Gartenanlage anscheinend nach der Natur skizziren. Bereits war in Deutschland die zierlichere Art der holländisch-deutschen Gärten in Mißachtung gerathen; ja, selbst jene Italiens schätzte man nicht mehr wie früher. „Ihre Schmuckart ist kindlich, sagt im Jahre 1699 von dieser ein geistvoller Reisender, Beaujeu,¹⁰⁴⁾ ohne Größe und Erhaben-

heit: Man sieht nichts als sehr gewöhnliche Erfindung in ihren Wasserkünsten, einzelne Wasserampeln, Satyrenstatuen, welche der Wind auf dem Horn blasen macht, und andere Ueberlichkeiten, die gut genug sind, Kinder und Bürgerleute zu unterhalten. Nichts erreicht jene schönen und so berühmten Aussichtspunkte, welche dem in sie gelegten Gedanken entsprechen, oder nähert sich jener Klarheit, Größe und Erhabenheit, welche man in den schönen Gärten Frankreichs findet.“ Und Lenôtre konnte schon auf die Zustimmung fast der ganzen höfischen Welt rechnen, als er bei seiner Rückkehr aus Italien seinem Könige sagte, es gäbe nichts auf dem Erdenrunde, was dem Garten der Tuilerien zu vergleichen sei oder sich ihm nur nähere.

Beaujeu dürfte etwa die Ansichten der Königin ausgesprochen haben, welche nicht minder geneigt war, die Ueberlegenheit der französischen Kunst anzuerkennen als er, und von dort sich Rath zu holen. Ueber den Plan, welchen der Architekt Cosander von Göthe später vom Parke stechen ließ, schrieb Eiselotte aus Paris am 27. Nov. 1704: „Ich habe den Plan von der lieben Königin Garten gesehen, so recht schön sein muß, und die Schiffe vorbeý zu fahren sehen, muß sehr divertissant sein.“¹⁰⁵⁾ Er erinnert sie an den Park zu Choisy le Roi, den damals Mlle. de Montpensier an der Seine anlegte.¹⁰⁶⁾ Sieht man so am Hofe der Kurfürstin französisches Wesen vorwalten, so kann man schwerlich glauben, daß Schlüter der Mann nach ihrem Geschmack gewesen sei. Gerade das, was wir an ihm verehren, die breite Kraft, das sichere Losgehen auf das Ziel, mußten dem Hof der Fürstin widerstehen. Seine Kunst war zu würdevoll, um nicht als schwülstig, zu eigenartig, um als durchgebildet, zu kräftig, um als anmuthig zu gelten. Namentlich aber fehlte ihm das, was in Paris schon das Wesen der Baukunst auszumachen begann: die strenge palladianische Schulung, die Befähigung, seine Gedanken in jene Formengesetze zu pressen, nach welchen man die Erzeugnisse der Baukunst mit Unnachsichtlichkeit zu richten liebte, seit François Blondel an der Pariser Bauakademie das höchste Kunstamt geführt hatte, seine Schule die herrschende in weiten Kreisen geworden war.

Gerade zu jener Zeit hatte es ja den Anschein, als werde der Klassicismus der Franzosen endgültig die barocken Neigungen der Deutschen und Italiener überwinden.

Die Kurfürstin huldigte dieser Richtung. Ihr zur Seite stand jener Künstler, den sie selbst als ihr „Drakel“ bezeichnete, „an welches sie sich in allen Baufragen wende“: Eosander von Göthe. Auch dieser rühmt sich in der bei seinem späteren Schwiegervater Merian in Frankfurt a. M. erscheinenden Zeitschrift *Theatrum Europaeum*,¹⁰⁷⁾ daß er den Garten entworfen habe. Thatsächlich werden auch Aenderungen des alten, von Pitzler skizzirten Planes durch Eosander unternommen worden sein, seit das Schloß selbst eine immer größere Ausdehnung erhielt.

Johann Friedrich Eosander¹⁰⁸⁾ war 1670 in Riga als der Sohn eines schwedischen General-Quartiermeisters geboren und hatte später von einem Verwandten den Namen „von Göthe“ geerbt. Friedrich III. soll ihn nach Italien und Frankreich zu seiner Ausbildung geschickt haben. In Berlin hatte er schnell sein Glück gemacht: 1699 zum Kapitain zu Fuß und Hofarchitekten ernannt, schwang er sich 1702 zum General-Quartiermeister-Lieutenant und ersten Baudirektor empor. Seine Erfolge als Festdekorateur hatten ihm dieses Aufsteigen erleichtert. Eosander war Soldat und Diplomat, als Schwede gut verwendbar zu Missionen an König Karl XII.; er war ein Hofmann jener Zeit, ein ächter Landsmann und Geistesgenosse Patkul's, ohne feste Grundsätze, ohne jenen Halt, welchen inniges Zugehören zu einem Volke verleiht, ein Mann ohne Heimath, den der Drang nach Bethätigung und die Hoffnung auf Fürstengunst von Hof zu Hof trieb, ein berechnender Kopf, der die Dinge an sich herankommen ließ und doch schließlich seiner Leidenschaft erlag: dem unseligen Goldmachen! Wie im Leben, so war er in seiner Kunst schwankend. Seine Bauten zeigen den Einfluß der Schulen, denen er sich auf seinen Reisen näherte. Es giebt wenig Meister jener Zeit von so geringer stilistischer Individualität, aber es giebt auch wenige, die sich geschickter den Verhältnissen einordneten. Eosander ist einer der ersten Empiriker in der Baukunst, ein Hofmann, der in allen Sätteln, auch jenen der Kunst, gerecht war.

Eosander's Einfluß scheint aber nicht nur beim Entwurf des Gartens von Charlottenburg, sondern auch bei dem Erweiterungs-

bau des Schlosses selbst, welcher nun begonnen wurde, sich entscheidend geltend gemacht zu haben. Wir besitzen einen Kupferstich, in welchem Eosander seinen Vorschlag für Vergrößerung von Charlottenburg darlegt.¹⁰⁹⁾ Er ist fast ganz zur Ausführung gelangt. Aber es besteht als Gegenentwurf eine für Charlottenburg bestimmte, riesige Plananlage von dem berühmten fränkischen Architekten Paul Decker, welche unmittelbar unter Schlüter's Einfluß entstanden sein muß. Decker hat diesen Plan, dem es an Wiederholungen des Münzthurmes, an grotesken Skulpturen, an allen Prunkmitteln des deutschen Barockstiles nicht fehlt, ebenfalls in Kupfer gestochen, ohne seine Bestimmung zu nennen,¹¹⁰⁾ und nach Schlüter's Tod herausgegeben. Der alte Schloßbau wäre durch ihn völlig verdrängt und an seine Stelle ein Prunkbau getreten, ähnlich jenem, dessen Vorhof im Dresdner Zwinger uns vor Augen tritt. Entstand dieser Plan, wie jener des Eosander, um 1701 — und dies ist durchaus wahrscheinlich — so ist wohl anzunehmen, daß der damals 24jährige Decker nicht der alleinige Verfertiger des Riesenwerkes gewesen sei, daß vielmehr sein Lehrer, und der war Schlüter, die Hand im Spiele hatte.

Einen Grundriß, welcher das Schloß in seinem Zustande vom September 1704 darstellt, giebt uns wieder Pitzler's Skizzenbuch.¹¹¹⁾ Noch ist die Hof façade die alte, noch fehlt der von Eosander errichtete Kuppelthurm mit den Rundsälen in beiden Geschossen. Dagegen sind die längeren Flügel zu Seiten des Hofes und gegen den Garten zu fertig oder im Bau. Dazu sind einige Bemerkungen im *Theatrum Europaeum* noch zu erwähnen. Eosander erzählt dort,¹¹²⁾ der Bau sei klein angefangen worden und habe nur für den Aufenthalt am Tage und bei gutem Wetter dienen sollen; erst später habe die Fürstin sich entschlossen, dauernd dort Wohnung zu nehmen; der Plan des ersten Architekten habe ihr nicht mehr gefallen und Eosander den Auftrag erhalten, den »Corps de logis« mit den getrennt errichteten »Officen« zu verbinden; die Außenarchitektur habe Eosander „zierlich und dem Ansehen angenehm“ umgebildet. Es bestanden also seit 1701 Officen, Seitenbauten, die in Eosander's Architektur aufgingen.

Wieder ist es Broebes,¹¹³⁾ der uns den damaligen Bauzustand richtig darstellt, jene einstöckigen, sieben Achsen langen Anbauten und

die sich vorstreckenden Flügel rechts und links vom Hof. Dahinter mögen einzelne der Gartensäle schon damals selbstständig entstanden sein, deren hohe Gewölbe bewirkten, daß Eosander fast das ganze Obergeschoß der Flügel opferte. Er versah es mit blinden Fenstern, deren obere Theile die niederen Dienerzimmer erhellen. Man kann nicht annehmen, daß er aus freien Stücken diese Form gewählt habe.

In den älteren Schloßtheilen also wie in den Gartensälen wird man Schlüter's Hand bei der Innendekoration zu suchen haben. Ferner kann er bei der Ausschmückung der runden Säle unter der Kuppel beschäftigt gewesen sein. Die frühestens 1704 gemalten Kindergestalten auf dem Gesimse des Rittersaales im Berliner Schloß¹¹⁴⁾ halten einen Grundriß in Händen, der den heutigen Zustand des Schlosses mit diesen Sälen zuerst zur Darstellung bringt.



Die Besichtigung des Schlosses lehrt, daß dessen Ausstattung von verschiedenen Meistern stammt. Also auch von dieser muß man annehmen, daß sie nicht in einer Hand lag, sondern daß die Kurfürstin wie ihr Gemahl die Künstler für jedes Werk berief, welche ihr am geeignetsten schienen. Daher ist es auch unmöglich, deren Leistung völlig zu trennen, zumal gleiche stilistische Richtung Nahestehende zu gemeinsamem Wirken verband. Die Schule von Versailles, welche Bodt nach einigen in Dresden erhaltenen Detailblättern¹¹⁵⁾ auch hier schon vertreten zu haben scheint, tritt mit der strengeren holländisch-englischen Richtung, welche in dem Holzschnitzer King und dem Maler A. Schoonjans feinsinnige Vertreter fand, in Verbindung und der barockeren Kunstart entgegen, welche namentlich in dem Maler Coetzje und in Schlüter sichtbar wird.

Ein Epigramm auf die Einweihung des Charlottenburger Schlosses, welches die Kurfürstin ihrer Base Orléans zusendete,¹¹⁶⁾ sagt:

„Italiens kluger Geist, der hat mich ausgeführt,
Und Frankreichs art'ger Sinn, der hat mich ausgeziert,
Doch Teutschlands ist's, von dem mein großer Ruhm herfließt,
Weil dessen schönstes Aug' in mich verliebet ist!“

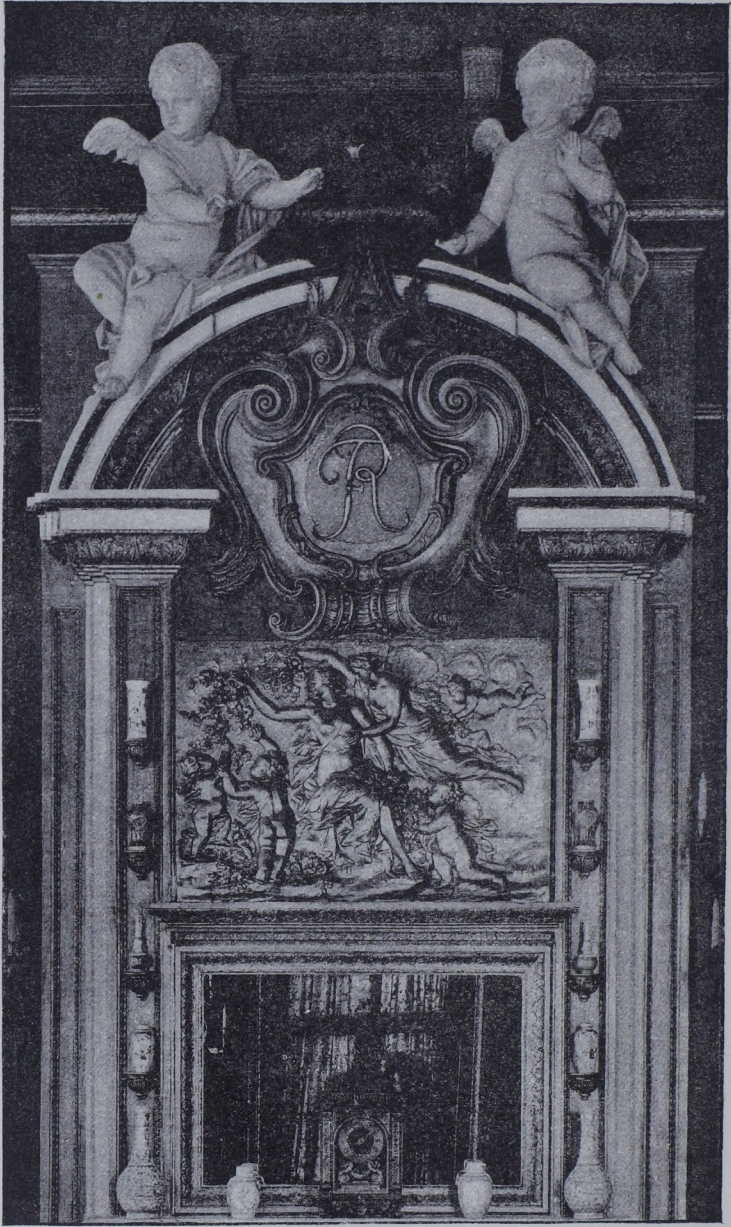


fig. 28. Schloß zu Charlottenburg, Kaminauffatz im Speisesaal.

Oder auch italienisch:

«Qui regna d'Italia il dolce riposo,
 Qui brilla di Francia la cara libertà;
 Ma, quel che di me più rend amoroso,
 E il cuore Tedesco Regnante di quà!»

Man hatte also schon damals die Anschauung, daß das Schloß im italienischen Stile, d. h. in jenen Formen, welche man für palladianisch hielt, gebaut und im französischen eingerichtet sei, war sich also des künstlerischen Eklekticismus vollkommen bewußt.



Es fragt sich nun für uns, welche Theile der inneren Ausstattung sind Schlüter's Werk? Wir haben zwei Wege, dies zu finden: Entweder folgen wir Nicolai's Angaben, die sich auf jene des Kastellan Wufe stützen; Wufe war ein bauverständiger Mann¹¹⁷) und kann wohl verlässliche Nachrichten gehabt haben; oder wir lassen uns vom Stilgeföhle und von den bisherigen Ergebnissen der kunstgeschichtlichen Untersuchung leiten.

Im alten Schloßtheil findet sich danach von Schlüter's Hand fast nur Dekoratives. Dort möchte ich ihm nur zuweisen: Ein ovales Relief am Kamin des alten Nordwestzimmers, vier große, später hierher versetzte Reliefs in den beiden Sälen unter dem Thurme, endlich die Pilaster und das Gebälk mit schönem Kinderfries, großartigen naturalistischen Blumenvasen, breit modellirten und lebhaft bewegten Zwickelfiguren im ovalen Saale des Obergeschosses. Nicolai erwähnt keine von diesen Arbeiten. Aus den zwischen 1701 und 1704 erbauten Schloßtheilen möchte ich Schlüter zuweisen: Die ganze Einrichtung der drei Zimmer im Erdgeschoß, welche an die Südostecke des alten Baues anstoßen. Die schönen, eigenartig profilirten Deckengesimse, die prächtigen, mit ovalen Reliefs geschmückten, aber etwas flüchtig ausgeführten Sopraporten sind hier sein Werk. Von dem Kamin im mittleren Raume, einem flott modellirten Schmuckstücke, weiß dies auch Nicolai. Die Decken malte Schoonjans, von dem ich aus Nicolai ersehe, daß er 1709 in Berlin war. Ferner wird als von Schlüter stammend das Relief im Speisesaal, flora und Zephyr (Fig. 28), durch Stil,

architektonische Behandlung und Nicolai's Nachricht bestätigt. Zwei Reliefs in den Arbeitszimmern Friedrich Wilhelm's III. im ersten Stock, Moses und die Schlange und die heiligen drei Könige darstellend, gehören weiter dem Stile nach unserem Meister zu. Nicht will mir dies zutreffend erscheinen mit den Deckenfiguren des Audienzimmers König Friedrich's I., welche vielleicht von ihm entworfen, sicher aber nicht so steif durchgeführt wurden. Es ist dies der einzige Punkt, in dem ich hier Nicolai zu widersprechen habe.

Die zahlreichen anderen dekorativen Arbeiten, welche das Schloß schmücken, namentlich die Holzschnitzereien eines mir unbekanntem, aber glänzenden Meisters, der im Stile von François Mansard schuf, sind meiner Ueberzeugung nach ohne Schlüter's Beihülfe entstanden, so daß wir, abgesehen von dem oberen ovalen Saal, in Charlottenburg ausschließlich von bildhauerischen Leistungen des großen Meisters sprechen können. Diese werden im Zusammenhange zu betrachten sein.



Schlüter wurde 1694 auch als Lehrer der Bildnerei an der Akademie angestellt, „damit die Jugend in dieser Kunst so viel wie möglich angeführt und perfektionieret werde“. 1695 wurde er zu einem der Direktoren der neuen Anstalt ernannt. Am 25. Juli 1696 reiste er auf kurfürstliche Kosten nach Italien,¹¹⁸⁾ um dort Gipse für seinen Unterricht zu erwerben. Vor ihm war schon 1694 der Maler S. Th. Gericke zu gleichem Zweck nach Rom gesendet worden. Man sieht, welches die stilistische Richtung der Akademie nach dem Wunsche ihrer Leiter werden sollte. Beger's Thesaurus Brandenburgicus zeigt uns den Gypssaal der Akademie (fig. 29). Es ist in diesem keine einzige der damals neuen italienischen Kunstwerke zu sehen. Der Laokon, die medicäische Venus, der farnesische Herkules, der tanzende Faun — das sind die Vorbilder, die man in Rom suchte: die Antike, aber mit Vorliebe ihre freieren späteren Werke.

Es ist nicht die Aufgabe dieses Buches, die Entwicklung der vom Maler A. Terwesten in's Leben gerufenen Akademie darzustellen. Von Schlüter's Lehrthätigkeit selbst wissen wir wenig. Im Jahre