

dem großen Hauptwerk des Pietro da Cortona, ist diese Kunst schon zu einem System geworden, welches in den süddeutschen Barockmeistern und unter diesen auch in Pozzo seine eifrigsten Vertreter fand. Auch in Berlin kam sie namentlich durch die Maler zum Durchbruch. Sie wuchs z. B. in Charlottenburg selbst dem Eosander über den Kopf. Dort malte 1708 Peter de Cocke Bilder in Del auf den Kalk, über die Kapelle, im Porzellansaal, im Audienzzimmer, welche an Reiztheit der alle Architektur durchbrechenden Kompositionen, wenn auch nicht an Kraft der Farbe sich mit den gleichzeitigen süddeutschen Meistern messen können. Ue hnlich ist die Malerei in der von Eosander eingerichteten großen Gallerie des Berliner Schlosses. Die Decken sind architektonisch gar nicht abgetheilt, bilden vielmehr eine Bildfläche, der Stoff ragt in das Gemälde hinein, verbindet sich mit dieser zu einem Entwurf, die Decke wird zu einem nach den Gesetzen malerischen Aufbaues einheitlich gegliederten Kunstwerke.

Diese Art der Dekoration konnte die Billigung der Klassicisten jener Zeit nicht finden: „Bei der Ornirung von Plafonds,“ sagt Sturm im XVII. Theil des *Theatrum Europaeum* 1718, „muß man allemal dahin sehen, daß das Auge eine Ruhe finde in Anschauung derselben, wozu ein solides Urtheil und ein guter Gusto gehört.“ Ein Bildhauer werde gewöhnlich die Gebäude „mit Bildhauerei aus- und inwendig anfüllen, ein Maler wiederum alle Wände vollschmieren“; Beide begreifen nicht, „daß inwendig die Bildhauerei und Malerei mit der Architektur durch große Moderation müsse untermenget und mit einander vereinigt werden“. Diesen gewiß berechtigten Anschauungen entsprach das Schloß selbst keineswegs, wenigstens nicht in den nach Art des Pietro da Cortona eingerichteten Räumen, welche zwischen dem Schweizeraal und der alten Kapelle sich hinziehen: in der „Rothen Sammtkammer“, der „Schwarzen Adlerkammer“, der „Rothen Adlerkammer“ und dem absichtlich bescheidener gehaltenen „Königszimmer“. Diese Säle möchte ich im Entwurfe Schlüter nicht zuweisen, weil er nachweisbar noch an der letzten von ihm geschaffenen Dekoration, der des Kameke'schen Gartenhauses, diese stilistische Eigenart nicht hat. Schlüter verleugnet auch in dieser nicht den Schüler der Vlamen. Abgesehen von dem, was die neuere Zeit einfügte, sowohl Helle-

nistisches als Nachbildungen des Barock, haben unverkennbar auch andere Meister gleichzeitiger Schule als Schlüter mitgewirkt. Es möge z. B. auf Permoser, der im Palazzo Pitti selbst thätig war, und auf Friedrich Gottfried Herfort hingewiesen sein, der 1702 nach Däbeler's Tod Hofbildhauer wurde, in Rom gebildet war und 1708 starb. In den Profilen der Steingewände zeigt sich oft ein süddeutscher Ueberfluß an Kurven, an den in Holz geschnitzten eine Strenge, zwischen welchen Schlüter in seinen eigensten Werken mitten inne steht. Vieles Figürliche, namentlich unter den Kindergestalten, steht um ein Erhebliches unter dem, was wir Schlüter zutrauen dürfen. An einzelnen Theilen, namentlich an den kleinen Reliefs, welche hier und da auftreten, sieht man eine fast unmittelbare Anlehnung an Bellori's Kupferwerk, eine Stilmäßigkeit, welche zu dem acht Schlüter'schen Naturalismus in der Wiedergabe der Pflanzen nicht recht sich schicken will.

Sehr Vieles auch in diesen Sälen trägt freilich völlig den Stempel Schlüter'scher Kunst. So die reichen Vasen mit ihrem naturalistischen Pflanzenwerk, über den Thüren die Reliefs, sowohl die Figurenreihen als die prächtig in den Raum geschaffenen Füllgruppen, die Kamin-Nischen mit ihrer theils zarten, theils schweren Architektur, die Sockelvertäfelungen, die Fachornamente in den eigentlichen Baugliedern. Aber diese letzteren selbst sind anders gestaltet, zeigen einen mehr architektonischen Aufbau, die Profile sind italienisch, das Detail, fast genau entlehnt vom Palazzo Pitti in Florenz, ist wuchtiger, einheitlicher, pomphafter. Nur eine ganz genaue Vergleichung der Motive wird völlige Klarheit darüber geben können, wie sich die Arbeit in diesen Räumen getheilt haben mag zwischen Schlüter als dem Bauleitenden und den ausführenden Kräften, deren Zahl sehr groß war und unter welchen dem Meister wenig nachstehende Kräfte sich befanden.



Zur Kennzeichnung der Kunstart des Meisters ist der schon erwähnte Bau der „alten Post“ von besonderer Wichtigkeit. Die Fassade (fig. 30) ist von überaus eigenartigem Entwurf. Ueber dem leicht gequaderten Erdgeschoß erheben sich schlanke, mit fünf