

und Psychiater Ottokar Domnik erwarb. In Sindelfingen ist seit 2010 in ehemaligen Fabrikhallen das „Schauwerk“ zugänglich. Der Unternehmer Peter Schaufler trug seit 1980 rund 3000 Werke der Minimal Art, Konkreten Kunst und Fotografie zusammen.

Die Freundesgabe an Gerd-Helge Vogel verdient, von allen gelesen zu werden, die sich für aktuelle Fragestellungen und Vorgehensweisen der Kunstwissenschaft interessieren.

PETER H. FEIST  
Berlin

\* \* \*

*Kevin E. Kandt: Andreas Schlüter and the Survival of Netherlandish Baroque Classicism. Sources and Influences for Sculpture in the Service of Politics in Late 17<sup>th</sup> and Early 18<sup>th</sup> Century Berlin (S. 325–374).*

Andreas Schlüters Hauptwerk, das Berliner Schloss, ist von Gründung des Königsreichs Preußen bis zum Ende des Preußen-Deutschen Kaiserreichs politisch höchst prominent gewesen. Schlüter hat in der Kunstgeschichte die entsprechende Bearbeitung gefunden. Noch im Niedergang Preußens und endlich Preußen-Deutschlands blieb er bedeutendes Forschungsthema, wenn auch z.B. Ladendorf schon nicht mehr Polen bereisen konnte, wo Schlüter zum reifen berühmten Künstler aufgestiegen ist, auch nicht Russland, wo Schlüter sein letztes höchst produktives Lebensjahr verbracht hat. Der Zusammenbruch Preußen-Deutschlands, seine territorialen Verluste und vor allem seine Teilung haben dann Interesse, Möglichkeit und Mittel der Forschung versiegen lassen. Erst seit dem Ende der Teilung sind die Archive, soweit erhalten und in Deutschland verblieben, wieder benutzbar geworden. Schlüter und das Berliner Schloss sind wieder normale, ihrer Bedeutung entsprechende Gegenstände der Kunstgeschichte. Zwar Tradition und Kontinuität der Forschung sind abgerissen; eine neue Generation sucht aber den Faden wieder aufzugreifen und die Lücke von zwei Generationen zu schließen. Kevin Kandt hat als Amerikaner schon vor den deutschen Kollegen Schlüters Anfänge und Aufstieg in Polen bearbeiten können und, obgleich ohne institutionelle Unterstützung, Aufsatz um Aufsatz darüber publiziert. Seit einigen Jahren in Berlin ansässig, nimmt er sich nun der hiesigen Werke Schlüters, auch der zerstörten, an. Dabei kommt ihm der fremde Blick zugute.

Schlüter gilt als der bedeutendste Bildhauer seiner Zeit in Deutschland. Dem großen Mann seine Vorbilder nachzuweisen ist ein schweres Unterfangen angesichts von dessen weit gespannten vielseitigen Interessen und Kenntnissen. Schon Kugler hat auf Artus Quellinus, Bernini, Puget, Girardon, Coysevox verwiesen. Da ist es klug, das Thema eng einzugrenzen.

In seinem Aufsatz über den niederländischen Barock-Klassizismus in Berlin versieht Kandt schon die Überschrift mit der Anmerkung, er werde die kunstgeschichtliche Terminologie nicht diskutieren, sondern sich deren allgemeinem Gebrauch anschließen: angelsächsischer Pragmatismus.

Das Motto von Blake spottet über das Original-Verdikt gegen Kopieren. Ich entsinne mich, dass die bedeutende Kunsthistorikerin Margarete Kühn die Borussia

(oder das Königtum) vor dem großen Rampen/Treppenhaus im Berliner Schloss nicht als Schlüters Werk gelten lassen wollte, weil diese Figur eine Kopie der Mathilde auf der Engelsbrücke in Rom ist. Hoffentlich wissen die heutigen Kunsthistoriker, dass unser Originalitätsbegriff von Aufklärung und Romantik erfunden worden ist. Kandt jedenfalls ist besorgt wegen des Plagiats-Vorwurfs, und zitiert aus der Barockzeit Bellori: *selezione, imitazione und invenzione* machten die Schönheit.

Der Kurfürst/König war von mütterlicher Seite Oranier. Schon deswegen war niederländischer Einfluß auf die Hofkunst selbstverständlich. Der französische Einfluss auf die Hofkunst in Berlin werde überschätzt, zeige sich erst ab 1700, sagt Kandt schon anfangs. Schlüter seinerseits war in Danzig aufgewachsen, das im 17. Jahrhundert unter niederländischem Einfluss stand.

Kandts erstes Beispiel sind die sechs erzählenden Reliefs mit Fürstentugenden, die wahrscheinlich für den Alabastersaal des Großen Kurfürsten bestimmt gewesen sind. Gute Abbildungen der Reliefs finden sich bei Geyer I Tafeln 133 – 138. Gurlitt hat sie Schlüter zuteilen wollen; sie werden aber allgemein als Werke von Bartholomäus Eggers angesehen. Kandt erneuert Gurlitts Meinung. Der Rezensent, Architekt, will sich nicht anmaßen, Plastik-Spezialist zu sein, kann allenfalls beanspruchen, zum verständigen Publikum gezählt zu werden. Der klassizistisch-barocke Stil der Figuren ist wirklich derjenige Schlüters, nicht aber die Komposition der Reliefs. Die Figuren sind zu gleichwertig, und gerade das abgebildete Relief nicht gut komponiert: der Bildhauer, nicht der Fürst zieht den Blick auf sich. Schlüters Komposition ist großzügiger, übersichtlicher. Die Reliefs wirken sozusagen literarisch; Schlüter erreicht das Symbolische.

Kandts nächstes Beispiel ist das Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten. Kandt referiert die neuerdings vielfältige Literatur über die politische Bedeutung des Werks und betrachtet mit Skepsis die vielen Übertreibungen, wie: die Sklaven am Denkmal verbildlichten Fürstentugenden? oder Untertanen? Sie stellen ganz einfach niedergeworfene Feinde dar, die ein Barockmeister zugleich zu einem Zyklus der Lebensalter oder Temperamente oder am besten beider ausbilden wird. Oder: man habe gegen Paris oder gegen Wien konkurrieren wollen. Kandt verweist auf die schlichten Macht- und Größenverhältnisse. Es ging darum, unter die Könige Europas überhaupt erst einmal aufgenommen zu werden.

Dass das Reiterdenkmal nicht von Berninis hochtrabender Expressivität ist, aber auch nicht von der höfischen Eleganz der Franzosen, ist unmittelbar evident. Die Derbheit und Porträtähnlichkeit zeigt niederländischen Realismus. Klassizistisch ist schon der thematische Bezug auf den Marc Aurel, der ja nicht nur formales Vorbild war.

Dasselbe trifft auf das Standbild Friedrichs als Kurfürst zu. Der mehr höfische Auftritt der Figur ist kein stilistischer Unterschied sondern liegt in der Person des Porträtierten. Statt auf Herrschergewalt - wie Grupello - hat Schlüter den Ton auf Vornehmheit gelegt. Zum Vergleich mit Coysevox lehnt Kandt wieder Überinterpretation ab der Art, Schlüter habe sich französischen Vorbildern angenähert, um Hulot und Eosander paroli zu bieten. Freilich bevorzugte Kurfürstin/Königin Sophie Char-

lotte den französischen Geschmack, freilich verstand der Hofmann Eosander sich ihr anzudienen. Das war aber ganz normale Künstlerkonkurrenz, keine Machination. Die Königin gewann damit einen eigenen Hofarchitekten und einen Kavalier mehr an ihrem Hofe. Und Hulot stand dem Hugenotten de Bodt von Hause aus näher. Schlüter schielte nicht auf seine Konkurrenten, benutzte was seiner Aufgabe jeweils entsprach. Eher hat Eosander gelegentlich Schlüter nachgeahmt, um den Geschmack des Königs zu treffen. Das hatte Bedeutung nur innerhalb des Hofes.

Die politische Konkurrenz verwendet für gewöhnlich dieselben Muster auch in der Kunst, aber im groben: Schloss gegen Schloss, Bildersammlung gegen Bildersammlung. Es ist wenig wahrscheinlich, dass stilistische Richtungen bei Hofe politisch wahrgenommen wurden. Immerhin hat der kaiserliche Geschäftsträger aus Berlin berichtet, der Kurfürst baue sein Schloss zu einem italienischen Palast aus – so Margarete Kühn, die die Gesandtschaftsberichte in den Wiener Archiven hatte lesen lassen. Gleichwohl scheint es, daß die neueren Forscher, so auch Kandt, dem Bauherrn und dem Hof im ganzen etwas zuviel politische Absicht und Feingefühl im Blick auf stilistische Unterschiede zutrauen.

Die Häupter am Zeughaus, auf die die Statue Friedrichs blicken sollte, sind stilistisch vielfältig angeregt, Kandt nennt hellenistische und bernineske Einflüsse, zitiert aber dann Hinweise von Redslob und Jonker auf Geraert Lambertsz. Schlüter hatte keinen Anlass, sich auf eine Bildhauerschule festzulegen; am Ende aber bleibt wieder ein niederländisches Vorbild sein Ausgangspunkt.

Stärke und Gerechtigkeit, die Lünetten von Schlüters Gartenportal, nennt Kandt niederländisch im Stil und klassisierend in der Wirkung und findet den weiblichen Typus in der Susanna Fiammingos wie in der Verschwiegenheit von Verhulst vorgebildet. Denselben Charakter findet er auch in der Sanften Lenkung und der Friedfertigen Stärke, Reliefs von der Hofseite desselben Portals, deren Gipsmodelle erhalten sind.

Im Innern des Schlosses hat Schlüter bis zur Krönung, Anfang 1701, die neuen Staatszimmer architektonisch mehr in französischem Stil gehalten, ab 1701 mehr in unmittelbar italienischem. Kandt sieht darin einen Wechsel im Prunkbedürfnis des Bauherrn und des Hofes. Ich denke eher an Höhenlagen in Schlüters stilistischem Repertoire. Schlüters Plastik in diesen architektonischen Rahmungen aber bleibt in ihrer Art niederländisch – eine schöne Erkenntnis, die allein schon den Artikel lohnt. Kandt ruft die berühmten Weltteile Schlüters (die Supraporten im Rittersaal) und die Darstellungen desselben Themas 10 Jahre später in demselben Schloss, in der Voute von Eosanders Bildergalerie, von Charles Claude Dubut auf, um den Unterschied von niederländischem und französischem Barock-Klassizismus zu charakterisieren.

Endlich kommt Kandt auf das letzte Herrschaftszeremoniell, das des Todes. Schlüters Sarkophagen der königlichen Familie erkennt er hervorragende Europäische Bedeutung zu. Von den Figuren beim Sarkophag der Königin rühmt er besonders die Allegorie des Schlafes, eine eingeschlummerte Wappenhalterin. Auf dem Bild des Prinzensarkophags, das er bringt, erkennt man nicht, was der Kleine in der Hand hat: es ist der Stern des Schwarzen Adlers, der jedem aus der königlichen Fami-

lie von Geburt her schon zustand. So wird die schmerzliche Gebärde, Trauer und Verzicht, verständlich. Bleibt Kandt hier bei stilistischen Vorbildern, so kann er für den seifenblasenden Putto vom Sarkophag des Königs das unmittelbare Vorbild zeigen, einen Stich nach Hendrik Goltzius.

Alles in allem zeigt Kandt in dem Aufsatz überzeugend, dass Schlüters Kunstsprache von Hause aus der niederländische Barock-Klassizismus gewesen ist, wohl-gemerkt auch der flämische, nicht allein der speziell holländische. Die Schlüter vermutlich unbewusste Ähnlichkeit seines Friedrich III. mit Rubens' Henry IV. (Kandt Abb.3a/3b) sagt alles. Kandt urteilt von einer distanzierten Position aus wie etwa einst Gurlitt. Vielleicht nimmt er in seiner Literaturarbeit hin und wieder panegyrische oder nationalistische Redensarten zu ernst. Er lässt sich aber von seinem Thema nicht abbringen. Mir war als würden mir die Augen geöffnet.

\* \* \*

*Kevin E. Kandt: Le bon goût. Andreas Schlüter and the Use of French Ornament Prints for the Interiors at the Berlin Royal Palace (1698–1706), (S. 375–598).*

Kevin E.Kandt gibt in angelsächsischer Weise mit der Einleitung schon die Ergebnisse. Diese will ich erst am Schluss besprechen.

Sachliche Einzelheiten hat Kandt als Gang durch das Schloss geordnet. Die topografische Gliederung macht seine Arbeit unabhängig von alter und neuer Literatur, u.a. auch von Fragen der Autorschaft. Selbstverständlich haben auch Schlüters Konkurrenten Ornamentstiche verwendet. – Ich folge von Raum zu Raum. Er beginnt mit:

A/B 1. Großes Treppen- und Rampenhaus, dem zeremoniellen Zugang vom inneren Hof zu den Paradekammern. Gleich für den Gigantensturz, den der Besucher zuerst sah, kann Kandt überzeugende Vorbilder der Minerva beibringen, Jean le Pautre nach Pietro da Cortona. Ein gutes Beispiel für die französische Ornamentstecherei überhaupt: alles kommt aus Italien, alles wird von den Franzosen durchgearbeitet und verbreitet. Zum Jupiter zeigt Kandt einen Decken-Entwurf von Augustin Terwesten d.Ä., nicht Schlüters Vorbild, aber Beleg für Konkurrenz und Zusammenwirken der Hofkünstler am großen Projekt des Königsschlusses.

Folgen die Atlanten der Eingangsgalerie, angeregt durch Hermen Le Pautres, der ganze Musterkarten von Hermen oder Atlanten veröffentlicht hat. Das Motiv kannte Schlüter schon vom Krasinski-Palast in Warschau, hatte die Hermen dort womöglich selbst modelliert. Die Hermen außen an Portal IV und V des Berliner Schlosses waren von Eosander disponiert und sind von Permoser ausgeführt. Selbstverständlich haben auch Eosander und Permoser in den LePautre geguckt.

Das Kapitell der Schau-Architektur der Rückwand, Jean le Pautre nach Adam Philippon nach Michelangelo – der Weg der Motive wie eben schon gesagt.

Die schöne Decke über dem ersten Podest wird gezeigt, die Akanthusweibchen bei LePautre nachgewiesen, bemerkt, dass Schlüters Akanthusweibchen meistens Flügel haben, diejenigen LePautres fast nie. Man kann jeweils bei den Ornamentste-

chern viel mehr Beispiele finden als abgebildet, genauso bei Schlüter. So verweist Kandt auch auf die Akanthusweibchen im Fries des Spiegelsaales in Charlottenburg.

A/B 2. Schweizersaal. Kandt referiert überall, so auch hier, überblicksweise die gesamte Literatur. Da kann er natürlich nicht jede Angabe überprüfen. Z.B. heißt es bei Seidel, sechs Bildteppiche seien für den Saal vorgesehen gewesen, der indessen - wenn überhaupt - Platz für acht Teppiche bot. D.h. Seidel irrt sich wie auch sonst manchmal wegen des Raumes, oder die Angabe bezieht sich auf eine ältere Fassung dieses Raumes. Dies nur als Beispiel für die Probleme, die sich aus dem bloßen Umfang des Gegenstandes ergeben. – Für die Pilasterstellung bedürfte es keiner Anregungen aus Ornamentstichen, die war ebenso wie das Michelangelo-Kapitell aus den Architektur-Traktaten zu ersehen.

Schlüter hat diesen Raum in einer ersten Fassung 1703 publiziert, mit anderen Kaminen als 1704 f. ausgeführt gewesen. Die ausgeführten Kamine sehen wegen der schlaffen Friesfüllung nicht nach Schlüter aus. Die große Bronzemuschel im gesprengten Gesims (Kandt Abb.24d) ist diejenige in den Türstürzen der Paradekammern; vor der kleineren Muschel innen aber sitzen dort Kronen, hier Reliefs mit Faunen, und aus ihrem Schloss wächst und hängt nicht wie dort eine schmale Muschel, sondern eine breite Blattmaske. Deren Laub deckt nicht einmal die Unterlage richtig ab – so etwas hätte Schlüter nicht geduldet. Der Kamin muss unter Eosanders Direktion fallen, der den Saal erst vollendet hat.

A 4. Rotes Zimmer der Kurfürstin/Königin Sophie Charlotte. Kandts genauer Blick sieht kompositionelle Anregung des ganzen durch Ducerceau. Zu dieser Decke hat sich im Nachlass Reetz Schlüters Entwurf gefunden. Allerdings wird das Blatt Terwesten zugeschrieben, ohne den Schatten einer Begründung. Die Zeichnung muss von Schlüter selbst sein. Gezeichnet ist nämlich allein was stuckiert war, von den figürlichen Szenen diejenige mit der Pansherme, und diese wiederum nicht ganz so wie ausgeführt gewesen; auch das Gesimsprofil ist im Entwurf klassizistischer. Wenn man weiß wie mit Zeichnungen gearbeitet wurde und wird, müsste aus der Zuschreibung der Zeichnung die Autorschaft Terwestens für die ganze Decke folgen – der hatte aber keine Stuckwerkstatt. Im Berliner Schloss hat Terwesten nur Malerei ausgeführt. Kandt distanziert sich denn auch von der Zuschreibung an Terwesten. – Die Reigen tanzenden Putten aus Stuck findet Kandt vorgebildet bei Le Pautre nach Claudine Bouzonnet Stella nach Jacques Stella. Man sieht hier Schlüter mit dem Vorbild schalten. Kandt erläutert, dass der weiße Stuck Vereinfachung erforderte. Die Putten der hinteren Hälfte des Ringelreihens hätten das Bild verwirrt – ein Maler oder Zeichner kann durch Schattierung vorn und hinten trennen. Also hat Schlüter die hintere Reihe Putten weggelassen.

A 5. Blaubartzimmer. Die Decke lässt sich auf denselben Entwurf wie vor von Ducerceau zurückführen, d.h. es handelt sich nur um eine sehr allgemeine Anregung.

A 6. Elisabethsaal. Die Atlanten geben Kandt Gelegenheit, ganz praktisch zu bemerken, dass Schlüter auf seiner Romreise nicht alles wird haben skizzieren können, was er brauchen wollte; daß er selbstverständlich soviel möglich Drucke beschafft haben wird, auch schon zur Erinnerung an das was er gesehn hatte. Das galt,

wie Kandt wohl weiß, vor allem für Antiken, aber eben auch für italienische Muster, von denen die meisten über französische Bearbeitungen verfügbar waren. Kandt führt Atlanten, Sklaven, Gefesselte die Menge von Jean Le Pautre, aber auch einige von Jean Marot auf. Im ganzen hängt der Raum von der Galleria Farnese ab.

A 7. Vorkammer des Kronprinzen. Die Decke der Vorkammer, die kühnste Komposition unter Schlüters Vouten, hat er nicht mehr selbst vollendet, und sie ist gegen 1900 stark verändert worden. Kandt sieht ihren italienischen Stil überlagert von französischem Detail. Das könnte von der Vollendung vermutlich durch Eosander kommen.

A 8. Schlafzimmer des Kronprinzen. Den Plafond des Schlafzimmers findet Kandt ähnlich komponiert wie die Vestibüldecken in Stadt- und Gartenportal. Hier sehe ich das tertium comparationis nicht. – Die Gefangenen auf dem Gesims haben wieder ihre allgemeinen Vorbilder bei LePautre, Cotelte d.Ä.; ein Reiterschild in den Eckkartuschen ist einmal genau übernommen von einem Muster Le Pautres nach Philippon.

B 2. Vom Lustgartenflügel beginnt Kandt mit der großen Supraporte über dem Eingang zu den Polnischen Kammern, einem glänzenden Beispiel für Belloris Dreiheit *selezione, imitazione und invenzione*. Für jedes Detail findet Kandt Anregung bei Le Pautre und Cotelte d.Ä.. Anregungen von solcher Allgemeinheit gibt es überall. Schlüter hat daraus den eindrucksvollen seit jeher berühmten Blickfang komponiert.

B 3. Erste Parade-Vorkammer. Über den Ecken Sphingen nach Le Pautre.

B 4. Zweite Parade-Vorkammer. Herumfliegende Putten nach LePautre. Die Vasen in den Supraporten veranlassen den Autor zu einem Überblick über Vasen bei Jean Le Pautre, Jean Marot, Gilles-Marie Oppenordt und Antoine Pierrez d.J..

B 5. Königszimmer. Kandt lässt sich einen Seitenblick auf ein Paar Gueridons von Permoser nicht entgehen, auch diese nach Le Pautre.

B.6. Drap d'Or-Kammer. Deren Deckensystem ist geradezu eine Variante eines gemalt gedachten Himmels von Daniel Marot (Kandt Fig.118), die Einzelheiten wie wir nun schon wissen aus verschiedenen Ornamentstichen. In diesem Zimmer stand einer der seltenen unveränderten Kaminrahmen Schlüters (mehrere waren klassizistisch ‚korrigiert‘). Kandt übergeht den Entwurf von Eltester, der seinerseits Laurent Francard fast kopiert. Schlüter hatte Eltesters Entwurf offenbar übernehmen sollen, ein wenig nach LePautre überarbeitet, und mit einer geradezu überwältigend italienischen Supra-Cheminee bekrönt. Vor der riesigen Kartusche hielten zwei Allegorien Königswappen und Krone. Diese Frauen, der Tradition nach Alabaster (was ich nicht glaube), werden seit langem Permoser zugeschrieben und auf ca.1708 datiert. Sie sind aber ganz offensichtlich von Schlüter entworfen, und ich frage mich, ob sie von Permoser ausgeführt sein können. Diejenige, die die Krone bringt, scheint eine Schwester der Allegorien Kurfürstentum und Königtum vom Sarkophag des Königs (1713), die Wappenhalterin eine Schwester z.B. der Schlafenden von Sarkophag der Königin (1705). Da Schlüters Plastik mithilfe von vielen Modelleuren ausgeführt ist, möchte man hoffen, dass Skulptur-Spezialisten sich der Scheidung der Hände annehmen. Dann würde sich womöglich auch ein Anteil Permosers ermitteln lassen. Schlüter hat

offensichtlich verstanden, die Mitarbeiter nach ihren Fähigkeiten einzusetzen, hat sie mehr oder weniger selbständig arbeiten lassen. - Für die Kaminkrönung in der Drap d'Or-Kammer kommt das Datum 1708 keinesfalls infrage, die ist von Winter 1700/1701. Ich sagte schon, daß Kandt nicht jede der vielen Fragen, die sich da stellen, bearbeiten kann. Er gibt ja selbst für das Thema seines Aufsatzes nur Beispiele, wie er selbst gelegentlich bemerkt.

B 7. Brandenburgische Kammer. Hier weist Kandt (unter mehreren) das genaue Vorbild der Supraporte mit Vase auf Truhe auf, die Schlüter hier und in der Schwarzen-Adler-Kammer in zusammen acht Exemplaren angeordnet hat (Kandt Fig.84). In der Alten Post hat Schlüter, wieder in zwei Räumen, ein etwas allgemeineres Vorbild von Jean Marot, ohne die Truhe, benutzt (Kandt Fig.85), in der Zweiten Parade-Vorkammer eine wohl ganz eigene Komposition mit einem Bandelwerks-Postament unter der Vase.

B 8. Rittersaal. So geht es fort, die Entsprechungen bei allgemeinen Motiven sind ohne Zahl, genaue Übereinstimmung von der Art, daß man den Stich angeben könnte, von dem Schlüter ausgegangen ist, selten. Kandt bringt z.B. zwei frontal gesehene Akanthus-Putten, von einem Blaker und von einem Weihwasserbecken, beide Jean Le Pautre, von denen aber keiner ganz mit denjenigen in der Rittersaaltür übereinstimmt. Es mag sich wirklich um das verwendete Vorbild handeln, die frontale Stellung von Akanthusfiguren ist ungewöhnlich. Kandt spricht von „inventive adaption“ als Schlüters typischer Verfahrensweise. - Beim Rittersaal vergisst Kandt die Beschränkung auf die Franzosen und bildet einen der Stiche von Cortonas Deckenecken im Salone des Palazzo Barberini ab. Erwähnungen der italienischen Ursprünge der Formen findet man notwendigerweise immer wieder.

B ): Schwarze Adler-Kammer. Da kann man fliegende Putten, die Initialen und Krone bringen, von Jean Le Pautre mit solchen Schlüters vergleichen und wird die Schlüterschen von besserer Maßstäblichkeit und gout finden.

B 10. Rote Samtkammer. Dieses Wunderwerk von einer Decke hat Schlüter aus so vielen Anregungen geschöpft – man sollte darüber ein ganzes Buch schreiben. Kandt kommt auf die Supraporte, die ich zuerst für Zopfstil gehalten habe. Die innere Rahmung der Supraporte entspricht einer Titelrahmung Jean Le Pautres (Kandt Fig.108a), um Kandts Verfahren aufzugreifen; das spricht aber noch nicht für Schlüter. Die eckigen Postamentchen unter den Väschen an den Seiten sind ganz Eosanders Handschrift, die manchmal stilistisch nach Zopf schmeckt. Man kennt diese Handschrift von der Charlottenburger Orangeriesalon-Decke, die Eosander selber publiziert hat. Die große kaum als solche erkennbare Kartusche und – nachdem ich das entsprechende Stück des Schweizersaal-Kamins betrachtet habe (s.o.) – auch die am unteren Rand der Komposition angebrachte grobe Laubmasken-ähnliche Figur weisen auf Eosander.

B 11. „Bettkammer“. Diesen Namen hat Kandt missverstanden. Es muss heißen Betkammer. Das war die Kammer für das Gebet, bei dem der Fürst jeden Morgen ganz allein sich besann, eine Stunde lang, wie überliefert ist, ehe er den Hof vor sich ließ. Zeremoniell praktizierte der König damit seine unmittelbare, nicht von

der Kirche abhängige ursprüngliche Beziehung zu Gott. Denn der Feudalstaat hatte anfangs die Kirche beherrscht (und ausgestattet). Vermöge des Hauskaplans hat auch der katholische Adel an dieser von der Kirche unabhängigen Stellung festgehalten; ich entsinne mich einer Betkammer in einem barocken Palast im katholischen Cremona. Die vier Tabourets, die 1793, als längst dort kein König mehr betete, in der Betkammer inventarisiert sind, haben wohl vorher im Schlafzimmer gestanden. In die Betkammer gehörte entweder ein einzelner Armstuhl, womöglich gar eine Kniebank oder Betpult.

B 12. Münzkabinett aus der Reihe der Sammlungsräume, die insgesamt Kunst-kammer hießen. Die Kunst-kammer gibt Gelegenheit zu einigen Bemerkungen über die originale Möblierung, die schon vor der Zerstörung des Schlosses bis auf wenige Einzelstücke verbraucht gewesen ist. Die Staatszimmer sind 200 Jahre, bis 1918 benutzt worden.

B 13. Alte Kapelle. Deren Komposition ist deutlich von Daniel Marot angeregt. Die Drap d'or-Kammer und die Betkammer haben ähnliche Plafonds. Marots Blätter stehen Schlüters Decken dem Datum nach so nahe, dass man versucht ist, die Erfindungen für parallel zu nehmen, die Logik der allgemeinen Entwicklung darin zu sehen. Mindestens hat man in Berlin das allerneueste an Unterlagen angeschafft, war auf dem laufenden.

In einem Exkurs über die Alte Post (das Palais des Premiers) nimmt Kandt Gelegenheit, ganz allgemein von Schlüters Vermischung unmittelbar italienischer und französischer (will sagen: mittelbar italienischer) Motive zu sprechen.

In einem weiteren Kapitel über Schlüters Entwürfe zu Bildteppichen kommt Kandt von den Pilasterbekleidungen aus der Schwarzen und Roten Adler-Kammer auf den Dekor von Fensterleibungen und Innenläden, so auch auf ein Einzelstück ehemals im Kunstgewerbemuseum (Kandt Fig.133a). Ich hatte erwogen (Kandt Anm.333), dass das Stück bei einer Neudekoration von 1888 angefallen sei. Dann sollte aber mindestens das Gegenstück ausgebaut worden sein. Weil aber dies Stück einzeln und weil es beschädigt gewesen ist, könnte es besser nach dem Brand der Privatzimmer Sophie Charlottes 1719 übrig geblieben sein. Es sieht mir nämlich nach Eosanders Entwurf aus, insbesondere das Gesims über dem Mädchenkopf in seiner Schwachbrüstigkeit. Der bärtige darunter mit den Schnörkeln beiderseits ist unverstanden einem Reiterschild nachgeahmt, was Schlüter nicht unterlaufen konnte. Die beiden Akanthus-Pegasus unten mögen auf das hannöversche Wappen-Pferd angespielt haben.

Kandt beendet den Aufsatz mit Schlüters Nachwirkung, für die er füglich Paul Decker d.Ä. heranzieht. Dies ist verständlich, handelt es sich doch wieder um Ornamentstiche. Der Blick verengt sich aber damit, genau genommen, auf Schlüters Nachwirkung in der Ornamentstecherei. Schlüters Nachwirkung in Skulptur und Architektur wären große Themen, für deren Bearbeitung die Grundlagen noch fehlen – Kandts Aufsatz gibt immerhin ein weiteres Stück dazu.

Jetzt sollte ich versuchen, die Ergebnisse von Kandts Aufsatz über den bon gout anzusprechen. Ich bleibe zunächst bei dem Sachteil, aus dem ich eben referiert



habe. Obwohl Kandt den Aufsatz thematisch auf die Verwendung französischer Ornamentstiche beschränkt, wird im Vorbeigehen klar, dass damals, nach dem 30-jährigen Krieg, die meisten italienischen Motive über Frankreich und die Niederlande nach Deutschland gekommen sind, speziell die architektonisch-dekorativen, weniger die großfigurlichen. Man muss sich die Leichtigkeit, den Überschwang der Stecher, das billigere – und geduldige- Papier im Verhältnis zu der umständlicheren Arbeit der Bildhauer und Modelleure, der Bildschnitzer und Tischler, der Freskanten auf dem Bau gegenwärtig halten. Die Stiche sind dichter, voller von Motiven. So gut wie jedes architektonisch-dekorative Motiv, das an dem Bau von 1700 in Berlin Verwendung fand, ist in französischen Ornamentstichen enthalten und diesen entnommen. Kandt gibt ja nur Beispiele, und schon diese sind überwältigend evident. In Fußnoten gibt er hunderte weitere Beispiele. Er bemerkt, daß die Muster meistens schon eine Generation alt waren. Jean Le Pautre hat den größten Einfluss. Kandt spricht zwar aus, dass Schlüter die Vorlagen gewöhnlich bearbeitet hat. Es wäre aber angebracht gewesen, darauf hinzuweisen, dass die Vorlagen bei der Bearbeitung modernisiert wurden. Schlüter nimmt die Proportionen schlanker, seine Komposition ist eleganter, weniger formstrotzend als die Stiche. Eosander verfuhr nicht anders. Der Zeitstil verlangte das. Was Schlüter für den König machte, war dabei noch immer gravitätisch; Kandt sieht darin den politischen Wunsch des Bauherrn. Für die Königin, für den Premier hielt Schlüter die Formen leichter. Soweit wir wissen, hat er aber keine Decke nach Berain gestaltet im Unterschied zu Eosander in den Logements in Charlottenburg oder zu Böhme(?) im Kabinett der Königin Sophie Dorothea im Berliner Schloss.

Diese allgemeine Verwendung von Vorlagen lässt, Kandt sagt es, den damaligen Kunstbetrieb genauer verstehen. Der Meister hat die Vorlagenhefte – italienische, französische, niederländische, deutsche - in Händen und skizziert heraus, was er gerade braucht, indem er mehr oder weniger ändert, und wenn es nur wäre, um die Maße anzupassen. Die kostbaren, empfindlichen Stiche kann er jedenfalls den Stuckateuren nicht auf die nasse Baustelle geben. Er wird je nach Fähigkeit seiner Leute seine Skizzen hingeben oder im Büro nach den Vorlagen Zeichnungen machen lassen. Die Skizzen sind so vollständig verloren, dass man annehmen muß, sie sind auf dem Bau verbraucht worden. Das einzige Blatt mit der Deckenrahmung des Roten Zimmers ist vermutlich erhalten, weil es im Büro kopiert worden ist – vermutlich von Henry Reetz, der eine Zeit bei Schlüter gearbeitet haben dürfte. Der musste nur eine Kopie mehr machen als für den Bau benötigt (eine für die Stuckateure, eine vielleicht für den Maler, der die vom Stuck gerahmten Felder sollte schon komponieren können), und konnte das Original für seine Sammlung abzweigen. Die beiden Zeichnungen aus dem Nachlass Krüger Kandt Fig.4, 5, offensichtlich von der Voute im Saal des Potsdamer Stadtschlusses ausgehend, mögen für irgendeines der Adelspalais bestimmt gewesen sein und von einem ehemaligen Mitarbeiter in Schlüters Büro stammen. Sie sind, wie auch die Zeichnung von Gericke Kandt Fig.8, keiner Stelle im Schloss zuzuordnen. Den Entwurf eines Orgelprospektes Kandt Fig.9 aus dem Nachlaß Reetz möchte man sich in einem Raum ähnlich der Charlottenburger Schlosska-

pelle vorstellen, aber was derart kann in Schlüters Büro gezeichnet worden sein? Von den Schlosskapellen in Potsdam, Oranienburg und anderer königlicher Schlösser weiß man allerdings nichts.

Der Nachweis der Vorbilder oder von Vorbildern für Bau und Innenausstattung des Berliner Schlosses ergibt eine gute Vorstellung von der Planungsweise damals. Über die Autorschaft der jeweiligen Räume besagt der Nachweis aber noch nichts. Wohlweislich ist in der Überschrift das Berliner Schloss genannt. Der Nachweis der Vorbilder bleibt, wie gesagt, gültig ganz unabhängig von Autorschaft, Datum, alter und neuer Literatur, kommt der Kenntnis der Interieurs jedenfalls zugute.

Mit der Decke des Roten Zimmers hat man nun wenigstens eine der vielen Bauzeichnungen von Schlüters Hand für den Innenausbau, von denen wir aus seinen Eingaben wissen. Figurenskizzen oder -zeichnungen fehlen ganz. Ersatzweise bringt Kandt aus dem Museum in Danzig eine Allegorie der Astronomie, unterschrieben „Andreas Schlüter manu sua fecit“ (Kandt Fig.6). Ich möchte hier bemerken, dass man alten Bildunterschriften zunächst einmal zu trauen hat, und dass für die Ablehnung einer Unterschrift, Signatur usw. die Beweislast beim Ablehnenden liegt. Mit andern Worten: Kandt's Fragezeichen hinter der Angabe des Zeichners, ohne Begründung des Zweifels, mag zwar den gegenwärtigen kritischen Gewohnheiten entsprechen, aber ich finde diese Sitte ungehörig. Ich halte die Skizze übrigens für echt, und ich kann auch von Figurenzeichnungen Schlüters Beispiele auführen. Nämlich die Figuren auf den originalen Bauentwürfen sind fast immer von Schlüters selbst eingetragen. Als da wären das Dresdner Blatt mit dem zweiten Münzturmentwurf, Ladendorf 1935 Tafel 18, der sogenannte dritte Münzturmentwurf aus den Akten, Ladendorf 1935 Tafel.19, der Entwurf für den Turmaufsatz der Parochialkirche, Ladendorf 1935 Tafel 22 (allerdings nur mit einem Adler und Vase), der verlorene Entwurf für Schloss Lietzenburg (Charlottenburg), Kühn 1955 Abbildung 6. Zu diesen lange bekannten Blättern hat Guido Hinterkeuser noch die Gartenfassade der Villa Kamecke, voller Figuren- und Relief-Entwürfe, aus dem Nachlass Krüger veröffentlicht, Aspekte der Kunst und Architektur in Berlin um 1700 Seiten 105 und 107. Die Allegorie der Astronomie, der Putto, der die Himmelskugel trägt, ist wie die Unterschrift erkennen läßt, ein Sammlerstück. Schlüter muss schon berühmt gewesen sein.

Wie immer, wenn man einen Schritt weitergekommen ist, eröffnen sich neue Fragen und Möglichkeiten. Kandt's Aufsatz gibt eine großartige Grundlage für die Betrachtung dessen, wie die am Schloss beteiligten Meister die Vorlagen bearbeitet haben. Man wird Temperament, Intelligenz, Geschmack und künstlerische Kraft genauer unterscheiden können. Man wünscht sich, Kandt möchte bald eine entsprechende Untersuchung über die italienischen Vorbilder vorlegen, und ich bin so unbescheiden, mir noch eine dritte über die in Kupferstich verbreiteten antiken Muster zu wünschen.

GOERD PESCHKEN  
*Berlin*