

Wenig hat Berlin im Sommer 1993 mehr beschäftigt, als die mit der handgemalten Schloßkulisse suggestiv gestellte Frage, wie die Mitte dieser Stadt zukünftig aussehen soll. Wie diese Mitte einst wirklich ausgesehen hat, zeigt mit höchster Detailgenauigkeit Eduard Gaertners 1855 entstandenes Gemälde »Ansicht der Berliner Schloßfreiheit«. Aus Berliner Privatbesitz bei Christie's in London zur Auktion eingeliefert, wurde das Bild im Juni 1993 vom Verein der Freunde der Nationalgalerie gegen süddeutsche Konkurrenz für 2,4 Millionen DM ersteigert.

Die Topographie der Mitte

Eduard Gaertners Gemälde mit dem ausführlichen Titel »Ansicht der Rückfront der Häuser an der Schloßfreiheit« ist inzwischen in der Alten Nationalgalerie auf der Museumsinsel ausgestellt, wo das Bild in der demnächst wiedereingerichteten Sammlung zur Kunst des 19. Jahrhunderts seinen ständigen Platz haben wird. Mit der Breite von 96 cm und einer Höhe von 56 cm handelt es sich um ein ungewöhnlich großes Bild des ursprünglich als perspektivisch versierter Feinmaler bei der Berliner Porzellanmanufaktur ausgebildeten Gaertner. Dargestellt ist die sogenannte »Schloßfreiheit«, jene Häuserzeile zwischen Schloßbrücke links und Stechbahn rechts, die unmittelbar an der Längsseite des Schlosses gelegen und seit 1678 ausdrücklich nicht der Gerichtsbarkeit des Magistrats von Friedrichswerder unterstand. Auf ihrer dem Schloß zugewandten Vorderseite enthielten die Häuser einst elegante Geschäfte. So charakterisiert Leopold Freiherr von Zedlitz 1834 die »Schloßfreiheit« mit der Bemerkung, »so nennt man den Theil des Schloßplatzes, der [...] durch die Reihe hoher und schöner Häuser gebildet wird, in denen sich mehrere prachtvoll assortierte Gold- und Silberläden und andere Waarenmagazine der verschiedensten Art befinden.«²

Erstaunlich nun, daß Gaertner diese elegante Geschäftslage von ihrer pittoresken Rückseite mit Blick über den Schleusenkanal der Spree zeigt. Der Vergleich mit einer um 1853 datierten Daguerreotypie belegt, wie minutiös Gaertner die Vielfalt der architektonischen Details, die Balkone, Vorsprünge, Erkerbauten, Treppen, Terrassen und Anlegeplätze, in sein Gemälde übernommen hat. Zugleich lehrt der Vergleich mit der frühen Photographie, wie aus dem grauen Wust photographischer Wirklichkeitsabbildung bei Gaertner ein überaus künstlerisch organisiertes Ganzes von höchster koloristischer Delikatesse wird. Die Photographie liefert die gewiß unbezweifelbaren Fakten über die Mitte Berlins und doch gibt erst Gaertners Gemälde ihr eine geistige Physiognomie.

Gaertners entscheidender Kunstgriff hierfür ist die auffällige Dehnung der Ansicht durch die zwei Fluchtpunkte. Der eine liegt links außerhalb des Bildes. Er wird in der merkwürdigen Hintereinanderschichtung der von 1851 bis 1855 aufgestellten Brückenfiguren auf Schinkels 1821 errichteter Schloßbrücke anschaulich als Sog einer beschleunigten Perspektive. Zugleich wirkt dieser Fluchtpunkt spannungsvoll unzugänglich, weil außerhalb des Bildes. Der zweite Fluchtpunkt liegt dagegen ganz rechts im Bild in der Achse der Unterwasserstraße, die gegenüber den Häusern der »Schloßfreiheit« an der Spree entlang läuft. Das einzig sichtbare Gebäude an der Unterwasserstra-

ße ist in einiger Entfernung, beschnitten vom rechten Bildrand, der rote Ziegelbau der 1836 fertiggestellten Bauakademie von Schinkel. Als weitere neueste architektonische Errungenschaft ist die 1845/49 über dem Eosanderportal errichtete Schloßkuppel von Stüler verzeichnet. Hoch über die Dächer der »Schloßfreiheit« hinausragend, markiert sie hinter den Häusern sichtbar die machtvolle Existenz des Schlosses. Ein weiterer Neubau ist ferner im Hintergrund rechts der Turm der erst 1852 im gotischen Stil errichteten Petri-Kirche. Sie fehlt noch auf Friedrich Wilhelm Kloses Ansicht der Bauakademie aus dem Jahr 1836, die links ebenfalls die Rückseite der Schloßfreiheit zeigt.

Lob der Malerei

Im Vergleich mit Kloses schlichter Ansicht erweist sich Gaertners bemerkenswerte Kompositionskunst. Sein ausgedehntes Panorama der Stadtmitte gibt eine höchst bemerkenswerte Mischung aus Alt und Neu. Gaertner veranschaulicht damit die Veränderung des überkommenen Stadtbildes durch den gestalterischen Zugriff der Gegenwart, insbesondere durch Schinkel und seine Schüler. So darf Gaertners Rahmung seines Bildes mit zwei Hauptwerken Schinkels, der Schloßbrücke links und der Bauakademie rechts, gewiß als eine Huldigung an den großen Architekten und Stadtplaner aufgefaßt werden. Wie einst Schinkel, mit dem Gaertner sich gemeinsam als Passant in der Klosterstraße porträtiert hat, – sie sehen in der Bildmitte Gaertner, wie er mit gezogenem Zylinder seinen Malerkollegen Krüger zu Pferd begrüßt und rechts Schinkel neben Beuth vor dem von Schinkel soeben in der Klosterstraße errichteten Gewerbeinstitut –, wie einst Schinkel war auch Gaertner im Anschluß an seine Ausbildung als Porzellanmaler seit 1821 im Atelier des Hoftheatermalers Carl Gropius tätig. Nicht die Akademie, sondern diese beiden Institutionen, die Berliner Porzellanmanufaktur hier links und das Atelier von Gropius rechts, beides von Gaertner erstaunlich früh porträtierte Industriebauten, sind die eigentlichen Entstehungsorte der Berliner Architekturmalerei des 19. Jahrhunderts. Die Andenken-Ansichten auf Porzellan und die Prospektmalerei für den Hoftheaterdekorateur Gropius bildeten auch die Grundlagen der Kunst Gaertners. Nach seiner Tätigkeit bei Gropius ging Gaertner, hier sein Selbstbildnis im Alter von 28 Jahren –, von 1823 bis 1829 nach Paris, wo er unter Anleitung des Landschaftsmalers Jean Victor Bertin, des Lehrers von Corot, arbeitete. Verdankt Gaertner seiner Berliner Ausbildung die stupende, ja geradezu theatralische Beherrschung architektonischer Perspektive sowie den genauen Blick für die Realien, so ist Gaertners Malkultur ganz entscheidend am Wohlklang und der Noblesse gleichzeitiger französischer Malerei orientiert.

Diese Malkultur zeigt auch Gaertners »Ansicht der Schloßfreiheit« in den zwischen Braun, Gelb und Ocker modulierten Farbtönen der Häuserzeile. Mit gutem Grund hat Gaertner deshalb, seit 1838 zum ordentlichen Mitglied der Berliner Akademie der Künste gewählt, den außerordentlichen Rang seiner Malerei höchst selbstbewußt in seiner »Ansicht der Schloßfreiheit« vermerkt. Denn kaum zufällig ist seine Signatur »E. Gaertner fec. 1855« links unten auf dem Trottoir vor Schinkels Schloßbrücke und ihrem Figureschmuck angebracht. Angezeigt ist damit eine neue Variante des alten Wettstreites zwischen Skulptur, Architektur und Malerei, welche die vornehmste dieser drei schönen Künste sei. Indem Gaertner die Architektur wie die Skulptur im Medium seiner Malerei gleichsam lebendig werden läßt, indem er selbst die Monochromie der weißen Marmorstatuen höchst virtuos durch Licht und Schatten zum Leben er-

weckt und durch koloristische Nuancierung auch der Architektur im wechselnden Schein der Sonne atmosphärische Wirklichkeit verleiht, indem er zudem die Tiefe seiner Architekturlandschaften nachföhlbar mit Luft und Glast anzuföllen weiÖ, angesichts dieser malerischen Wunder ist Gaertners pointierte Signatur am FuÖ von Schinkels Bröcke und ihrer Statuen das selbstbewußte Bekenntnis zum herausragenden Rang der Malerei im Kreis der Schwesterkünste. Mögen Architektur und Skulptur auch das reale Stadtbild dominieren, die Verlebendigung seiner geistigen Physiognomie, so jedenfalls muß es Gaertner empfunden haben, gelingt allein der Malerei.

Denkmal und Alltag

Wie weit Gaertner mit diesem Anspruch die Grenzen konventioneller Architekturmalerei überschreitet, belegt ein weiteres Detail. Seine links vorne dargestellte Bröckenskulptur, in der Literatur bisher einhellig mit Ludwig Wichmanns Marmorgruppe »Nike richtet den verwundeten Krieger auf« identifiziert³, zeigt tatsächlich, wie von Helmut Börsch-Supan gesprächsweise sogleich erkannt, Emil Wolffs Marmorstatue »Nike lehrt den Knaben Heldensagen«, deutlich an der hinter dem Knaben am Boden abgelegten Rüstung. Mit dieser 1847 geschaffenen und 1853 aufgestellten Statue von Emil Wolff beginnt, wie auch bei Gaertner korrekt wiedergegeben, das gesamte Skulpturenprogramm der Schloßbröcke. Thematisiert ist dort zur Erinnerung an den 1814 errungenen Sieg der Befreiungskriege die Entwicklung des Knaben zum Verteidiger des Vaterlandes, eine Entwicklung, die in Abfolge der acht Skulpturengruppen schließlich mit der Apotheose des gefallenen Kriegers endet.⁴

Mit seiner Konzentration des Blickes auf die erste Skulptur dieses vaterländischen Erziehungsprogrammes hebt Gaertner höchst absichtsvoll die für Schinkels Spree-Athen ganz wesentliche Frage nach der Vorbildlichkeit der Antike für den preußischen Alltag ins Bild. Wolffs Skulptur verweist auf dieses Problem geradezu programmatisch durch die Namen »Alexander Caesar Friedrich«, die Nike auf ihrem Schild dem Knaben zu lesen aufgibt. Der Bogen der verpflichtenden Heldenmuster reicht so von der Antike bis in die unmittelbare preußische Geschichte. Fontane fand diesen Zeitsprung in einer Rezension von 1863 an den Skulpturen der Schloßbröcke höchst problematisch: »Was ›berlinisch‹ aussieht«, und damit meinte Fontane die überaus zeitgenössisch wirkenden nackten Frauengestalten der Skulpturengruppen und insbesondere Wichmanns »Nike, die den verwundeten Krieger aufrichtet«, – »was ›berlinisch‹ aussieht«, so Fontane, »ist unverwendbar für den Marmor und das große historische Bild.« Und Fontane wird sogleich noch grundsätzlicher: »Das Moderne steht dem Klassischen gegenüber; das Allermodernste aber, das Unklassischste, was wir kennen, ist das Berlinische. Deshalb sind viele unserer ›höheren Kunstwerke‹ so völlig ungenießbar, weil die betreffenden Künstler diese tiefe, durch Nichts auszuföllende Kluft vergaßen und ihre Idealgestalten, lokalpatriotisch, aus einem Kreis nahmen, aus dem sie schlechterdings nicht genommen werden durften.«⁵

Fontanes Diktum, geradezu eine Ästhetik des Realismus in nuce, wird von Gaertners »Ansicht der Schloßfreiheit« präzise vorweggenommen und zugleich subtil ironisiert. Denn nur allzu offensichtlich ist, wie Gaertner dem klassischen Muster in der Marmorskulptur links ein höchst modernes und prosaisches, mithin unverkennbar berlinisches Gegenbild in der Rollwagenszene auf der rechten Seite gegenüberstellt. So wie links Nike das Kind in seine künftige Rolle einweist, so sind es rechts zwei Fuhrleute, de-

nen ebenfalls ein Kind zugeordnet ist, das auf einer Karre sitzend, gleichsam spielerisch den künftigen Berufsernst probt. Was links Poesie ist, wird rechts alltägliche Prosa. Und wie um die Gleichwertigkeit beider Bereiche zu betonen, hat Gaertner auch dort auf dem Pflaster vor Pferden und Wagen eine weitere Signatur angebracht, die dann wohl übermalt, inzwischen durch die oberste Malschicht hindurchgewachsen und gut lesbar ist.

Aber nicht nur mit den Fuhrknechten und dem spielenden Kind, sondern deutlicher noch in der Bildmitte ist in Gestalt der auf dem Bürgersteig sitzenden Frau mit zwei Kindern das Erziehungsmotiv der klassischen Marmorskulptur ins Alltagsleben übergetreten. Solche kaum zufälligen Korrespondenzen machen offenkundig, wie sehr Gaertners Bildregie den Bereich bloßer Architekturmalerei bedeutsam überschreitet. Tatsächlich geben seine Stadtlandschaften Ansichten von Lebensräumen, in denen uns Menschen unterschiedlichen Alters und unterschiedlichen Standes bei offensichtlich alltäglichen Beschäftigungen begegnen. Niemand, wie schon Hugo von Tschudi vermerkte⁶, hat vor Menzel in der deutschen Kunst wie Gaertner diese Nahsicht auf Alltägliches, auf Baustellen und Fabriken, auf das Bettenklopfen in Hinterhäusern und die öffentliche Betriebsamkeit in den Straßen und Gassen der Stadt so präzise festgehalten. Und doch geben Gaertners Architekturbilder mit Figurenstaffage mehr als nur das liebevoll nüchterne Inventar einer Stadt, ihrer Bauten und Bewohner. Seine Stadtansichten sind vielmehr geistige Landschaften, in denen sowohl die detaillierte Beobachtung wie die koloristische Nuancierung durch Gaertners subtile Bildregie auf die Menschen zurückverweisen, die diesen Stadtraum nicht nur beleben, sondern auch erleben. Gaertner hat seine Architekturbilder so zu Erlebnisräumen menschlicher Erfahrung ausgestaltet, die in allem wieder auf den Menschen, auf menschliche Zustände in sinnbildhafter Allgemeinheit, mithin auf die *conditio humana* zurückverweisen. In den zahlreichen Kindern, die unter der Obhut von Erwachsenen oder auch allein diesen Stadtraum erfahren, wird das Gleichnishafte der Architekturbilder Gaertners als Lebensallegorien besonders deutlich.

Dabei geben Gaertners zahlreiche Darstellungen von Alltagsszenen am Fuße von Denkmälern oder skulpturgeschmückter Architektur ein besonders einprägsam gewähltes Bildmuster für Sozialisation. Die erzieherische Intention idealer Kunst und das Wahrheits- und Kunstbedürfnis des zeitgenössischen Realismus, also jene von Fontane als so unangenehm empfundene Kluft, kommt mithin bei Gaertner zu einem überraschenden Ausgleich. Unter Vermeidung der Historienmalerei und ihres idealen Pathos, das in Berlin ohnehin nur durch Münchner Importkünstler wie Cornelius und Kaulbach zu etablieren war, wird deren pädagogischer Eros, die Erziehung zur Humanität oder zur vaterländischen Tugend, durch die gemalte Skulptur auf Gaertners Stadtveduten in die Dimension einer realistischen Alltagsdarstellung überführt.

Die von Gaertner festgehaltenen Verkehrsformen einer modernen Gesellschaft zu Füßen antiker oder historischer Statuen können geradezu als gemalter Denkmalkommentar gelten. Man betrachtet die Denkmäler, man liest ihre Inschriften, man lebt – wie auf der »Ansicht der Schloßfreiheit« in der Mutter/Kind-Gruppe – die der Antike entlehnten Muster nach, man beherzigt sie im alltäglichen Umgang durch Pflicht und Neigung, durch Höflichkeit und Fleiß, durch Stand, Amt und Beruf. Zuweilen aber, auch dies zeigt Gaertner, scheinen die Passanten achtlos an den Denkmälern vorbeizugehen, wie die drei Studenten rechts vom Standbild von Bülow vor der Neuen Wache. Aber selbst wenn nur die Kinder im Rücken der Denkmäler spielen, ist die Bedeutsam-

keit ihrer Präsenz im Bild bei Gaertner ebensowenig zu verkennen wie die des Schlosses, der Kirchen und der Bildungsbauten. So wiederholt Gaertner auf seiner Ansicht der Neuen Wache die ermahrende Handhaltung des Scharnhorst-Denkmal in der entsprechenden Gestik beim Anführer des Kinderspieles, der mit ebenso ausgestrecktem Zeigefinger wie der Denkmal-General seine Kameraden in den Regeln ihres Spieles unterweist. Daß dieses in unmittelbarer Nähe zum Denkmal und zu den Soldaten der Neuen Wache stattfindet, gibt dem Betrachter Anlaß zu allerlei Mutmaßungen über die Zukunft solcher Kinderspiele, zumal wenn man Scharnhorsts Maxime in Rechnung stellt, daß »alle Bewohner des Staates geborene Verteidiger desselben sind.«

Mithin gibt Gaertner weit weniger biedermeierliche Stadtveduten und Alltagszenen, sondern weit mehr als in der Literatur bisher vermerkt, sind seine Gemälde durch pointiert angeordnete Bauten und Bildwerke urbane Bildungslandschaften, in denen ganz im Sinne Schinkels durch öffentliche Architektur und Kunstwerke die zivilen Umgangsformen einer bürgerlichen Gesellschaft, ihre Rechte und Pflichten, eingeübt und auch ausgeübt werden. Der auf Gaertners »Schloßfreiheit« von Schinkels Schloßbrücke abzweigende Bürgersteig entlang der Uferstraße ist gleichsam ein Laufsteg solch bürgerlicher Zivilität und ihrer Einübung.

Hütte und Palast

Gaertners Architekturbilder veranschaulichen aber nicht nur ein Terrain bürgerlicher Tugenden. Vielmehr sind sie als Berliner Ansichten zugleich und zuerst auch »politische Landschaften«. Dieser Terminus, dem jüngst Martin Warnke eine unterhaltsame Studie gewidmet hat, begegnet in der deutschen Kunstkritik erstmals 1849 zur Kennzeichnung von Landschaftsmalerei mit politischem Hintersinn.⁷ Als »politische Landschaft« ist Gaertners »Ansicht der Schloßfreiheit« unschwer durch die preußische Fahne gekennzeichnet, die am Mast des Schiffes im Spreekanal hoch in den Himmel ragt. Auf gleicher Höhe antwortet der preußischen Fahne auf der anderen Seite des Kanals die neu errichtete Schloßkuppel. Vom Schloß selbst als dem Zentrum der politischen Macht in Preußen sieht man freilich wenig, da ihm die Häuser der Schloßfreiheit vorgeklammert sind. Ihre pittoresken Rückseiten entfalten im vollen Sonnenschein unter Markisen und auf Terrassen mit Topfpflanzen und aufgehängter Wäsche Idyllen bürgerlicher Behaglichkeit. Man sieht dort Personen beim Fischen, beim Genuß der Aussicht oder auch am Wasser bei alltäglichen Verrichtungen. Wie sehr hier eine Welt der Zufriedenheit und auch eines gewissen Wohlstandes dargestellt ist, lehrt der Vergleich mit Gaertners 1834 gemaltem Panorama vom Dach der Friedrichswerderschen Kirche. Sie sehen hier die Häuser der Schloßfreiheit auf der Vorstudie und hier, erkenntlich an der Dachbrüstung, das ausgeführte Panorama mit dem Blick auf die Schloßfreiheit vom Dach der Friedrichswerderschen Kirche aus. Wieder ist durch die schwarz-weiße Fahne am Mast eines Spreekanal-Schiffes auf Preußen als Ort des Geschehens verwiesen. Auf beiden Fassungen des Panoramas von 1834 machen jedoch die Häuser der »Schloßfreiheit« noch einen weit ärmlischeren Eindruck. Klein- und vielteilig in ihrer architektonischen Erscheinung verweisen auf unserem Gemälde von 1855 die nun weit mehr herausgeputzten Häuser der »Schloßfreiheit« zur Spreeseite hin im verklärenden Licht der Sonne auf ein je individuelles Glück ihrer Bewohner, die es sich in ihren Behausungen wohlergehen lassen.

Solches Wohlergehen vieler bürgerlicher Individuen in unmittelbarer Nähe zu

dem an der Dachbalustrade erkennbar mächtigen Schloßkomplex ist angesichts der preußischen Fahne gewiß als politische Aussage zu verstehen. Es scheint so, als habe Gaertner hier den alten Topos der Gegenüberstellung von Hütte und Palast aufgenommen, wie er auf einer 1781 datierten Zeichnung von Caspar Wolf in der Konfrontation des Schlosses Bensberg mit einem Bauernhaus paradigmatisch deutlich wird.⁸ Während die Devise der französischen Revolution »Krieg den Palästen und Friede den Hütten« verhiess, erscheint Gaertners Botschaft versöhnlicher und differenzierter zugleich. In den sonnenbeschiedenen Häusern zeigt Gaertner das Glück der Hütten im Schatten der Paläste und gibt damit ein Dokument des selbstbewußten Bürgertums Berlins. Zugleich enthält diese Disposition den mahnenden Umkehrschluß, nur wo die Bürger ihr individuelles Glück finden, kann das Staatswesen gedeihen. Denn das Wohlergehen des Staates, das zeigt ja die unübersehbare Erinnerung an die Befreiungskriege im Skulpturenprogramm der Schloßbrücke, ist auf die Unterstützung seiner Bürger ganz entscheidend angewiesen. Gaertners Darstellung der Mitte Berlins im Bild sonnenbeschiedener Bürgerhäuser der »Schloßfreiheit« ist somit als politische Landschaft zugleich die Darstellung der geistigen Mitte Berlins.

Aufgefaßt als politisches Programmbild eines selbstbewußten Bürgertums ist Gaertners »Ansicht der Schloßfreiheit« selbstverständlich auch eine höchst bewußt ins Idyllische verklärte Utopie. Geboren als Sohn eines erwerbslosen Stuhlmachers, in der Jugend einzig durch die Arbeit der Mutter leidlich abgesichert, wußte Gaertner als Vater von zwölf Kindern sehr wohl aus eigener Erfahrung, was bürgerliches Wohlergehen und seine Gefährdungen und Risiken ausmacht.

Mit dem kunsthistorischen Euphemismus eines Biedermeier-Malers ins Niedliche verkleinert, hat Gaertner nach seiner künstlerischen Ausbildung nicht an der Akademie, sondern recht eigentlich in der Industrie, den Berliner Horizont wie kaum ein anderer durch seine Aufenthalte in Paris und später in Moskau und St. Petersburg entschieden überschritten.

Gaertner wußte, wie es jenseits von Berlin in wirklichen Weltstädten zugeht. Als die bürgerliche Revolution 1848 auch Berlin erreichte, war Gaertner einer ihrer kompromißlosesten Chronisten, wie seine Darstellung einer »Barrikade in der Breiten Straße« zeigt. Gaertner bezeichnet die von der deutschen Fahne bekrönte Barrikade inschriftlich als Relikt der »Schreckensnacht vom 18. auf den 19. Juni 1848«. Der in dem Barrikadenbau anschauliche Unfriede, sein Zerstörungspotential, haben Gaertner offensichtlich zutiefst beunruhigt.

Als hellstichtiger Beobachter moderner Großstadt-Öffentlichkeit und ihrer verstörenden Massenphänomene erweist sich Gaertner auch noch 1860/61 in seiner »Ansicht der Schloßbrücke«. Die links aufgezogenen Flaggen, der englische Union Jack und die »Hurra Preussen«-Fahne verweisen auf einen Staatsakt, der im Gewoge der Menge auf der Schloßbrücke völlig zur undeutlichen Nebensache geworden ist. Die Menge selbst bestimmt sich, bei näherem Zusehen, als Addition von Einzelnen, die angesichts der vollständig in den Hintergrund getretenen Staatsmacht ihren ganz verschiedenen Interessen nachgehen. Dieses unberechenbar Freizügige der Menge, in der die Außenseiter unterzutauchen vermögen wie etwa die abenteuerliche Gestalt des Hausierers im Vordergrund, diese Sensibilität für die genau beobachteten Nebensachen gegenüber den kaum mehr wahrzunehmenden Haupt- und Staatsaktionen, all dies sind Belegstücke einer modernen Wahrnehmung, die sich gleichzeitig mit Gaertner einzig noch bei Menzel findet. Dessen »Aufbruch Wilhelms I. ins Feld« von 1871 zeigt eine gleiche Sensibilität

für das Heterogene der Menge durch eine vergleichbare Bedeutungsvertauschung von Haupt- und Nebenszenen. Wenn also Gaertner in seiner »Ansicht der Schloßfreiheit« die Vielfalt bürgerlicher Individualität im Motiv der pittoresken sonnenbeschiene- nen Häuserzeile gleichsam zu einem idyllischen Ganzen verklärt, so ist damit im Architekturbild als einer »allégorie réelle« die von ihm sehr wohl gewußte und auch sonst bei ihm im Bild festgehaltene Sprengkraft vieler großstädtischer Individuen auf den Wunschzustand des friedvollen Ausgleiches absichtsvoll harmonisiert.

Collage als bürgerliches Prinzip

Angesichts dieser politischen Botschaft von Gaertners »Schloßfreiheit« als Wunsch- und Bekenntnisbild eines staatstragend bürgerlichen Selbstbewußtseins und seines Wohlergehens, angesichts dieser Botschaft erstaunt es nicht, daß ein weiser Regent wie Wilhelm I. sich 1879 zutiefst betrübt zeigte, als ihm von der Stadt Berlin der Wunsch erreichte, die Häuser der »Schloßfreiheit« abzurechen. Der Oberhofmeisterin am Schweriner Hofe, Paula von Bülow, erzählte Wilhelm I.: »Die Väter der Stadt waren heute bei mir, um meine Zustimmung zu erlangen zur Niederlegung einer Häusergruppe längs dem Spreekanal gegenüber dem Königlichen Schloß; dasselbe solle dadurch an Ansehen gewinnen und besser zur Geltung kommen. Schon mein Bruder hat die Ausführung dieses Projektes verweigert. Nun taucht diese Sache von neuem auf, zum dritten Male, und noch dazu, um meine Goldene Hochzeit zu feiern. Selbstverständlich habe ich auch diesmal meine Zustimmung nicht gegeben.« Als Paula von Bülow erwiderte, daß die Niederlegung des Häuserblockes für das Schloß doch günstig sein würde, erwiderte der Kaiser: »Wie kann ich, noch dazu, um mich feiern zu lassen, so viele Menschen betrüben? Dort wohnen manche länger als vierzig Jahre; sie müßten ausziehen, ein neues Heim suchen – das ist nicht leicht für alte Leute.«⁹

Dergleichen Rücksichten hat Kaiser Wilhelm II. nicht mehr genommen. Er ließ die Häuser der »Schloßfreiheit« 1892-1895 abreißen, um dort das Nationaldenkmal von Reinhold Begas für seinen Großvater, Wilhelm I., aufzustellen. An der Stelle eines architektonischen Wechselspieles zwischen bürgerlicher Welt und staatlicher Repräsentation hatte letztere obsiegt. Man entschloß sich, so eine zeitgenössische Stimme, zur »Beseitigung dieses unwürdigen Häusergerümpels im Mittelpunkt der Stadt«, um das Nationaldenkmal »von der Schloßbrücke aus, wo der große Verkehr vorüberwogt, ... frei vor Augen zu haben.«¹⁰ Das freigestellte Schloß, die architektonische Monokultur, hatte das architektonische Unzusammenhängende und Parataktische der Mitte Berlins, schon für Gaertner Ausdruck ihrer geistigen Vielfalt, durch die Staatsmacht bereinigt.

Was Gaertners »Ansicht der Schloßfreiheit« in ihrer Verbindung von Alt und Neu wie in ihrer optischen Gleichsetzung des Disparaten zum Ideal erhebt, ist nichts anderes als die Etablierung des Prinzips Collage zum Ausdruck bürgerlicher Liberalität und ihrer Geistigkeit. Kaum verwunderlich, daß dieses Prinzip Collage als eine bürgerliche aufgeklärte Lebensform sich früh in England findet. So hat John Soane sein Haus in London 1818 mit den Zeugnissen verschiedenster Kulturen von den Ägyptern über die Antike bis zur Gegenwart völlig nach diesem Collageprinzip eingerichtet. Als eine »Bildungscollage« hat man auch Schinkels Gemälde »Blick in Griechenlands Blüte« von 1828 bezeichnet.

Schinkels Bild, eine Architekturallégorie auf den von ihm geplanten Aufbau Berlins, kompiliert die unterschiedlichsten Bauten der Antike in einen fiktiven Stadtzusam-

menhang. Auch hier ist die collageartige Verbindung des Heterogenen Ausdruck einer bildungsbürgerlichen Liberalität, die nichts normativ ausschließt.

Behält man die Wilhelminische Verödung des Schloßbereiches durch das pompöse Nationaldenkmal im Sinn, so lautet das Memento von Gaertners »Ansicht der Schloßfreiheit« sowohl für die Befürworter wie die Gegner des Schloßwiederaufbaues, daß jegliche architektonische Monokultur als Verlust bürgerlicher Liberalität und Geistigkeit gelten muß. Soll die Mitte Berlins nicht nur Ausdruck staatlicher Repräsentation sondern auch geistige Mitte sein, hat sie die heterogenen Elemente der Vielfalt und Dispartheit, die allemal die Geistigkeit Berlins ausmachten, architektonisch wieder zur Anschauung zu bringen. Bezeichnenderweise antwortete Axel Schultes, erklärter Gegner eines Wiederaufbaues des Schlosses und Verfechter einer an San Marco orientierten Platzgestaltung, auf die Frage, wie er sich die Architektursprache seines platzumgreifenden und im Modell so nivellierend homogen wirkendes Gebäudes vorstelle: »Irgendwie wie eine Collage«. ¹¹ »Irgendwie wie eine Collage«, mit dem Blick zurück auf Gaertners »Ansicht der Schloßfreiheit« wäre damit die zukünftige Mitte Berlins als seine hoffentlich auch wieder geistige Mitte gewiß zureichend beschrieben.

Anmerkungen:

- 1 Dieser Beitrag gibt einen gekürzten Vortragstext des Verfassers wieder. Der Vortrag wurde unter dem Titel: »Gaertner und die geistige Mitte Berlins – Zu einer Neuerwerbung für die Nationalgalerie« am 5. Oktober 1993 vor der »Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin« gehalten. Ein Vorabdruck ist erschienen im Museumsjournal Nr. IV, 7. Jg., Oktober 1993. Der vollständige Text erscheint im Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 1993, Bd. XXX.
- 2 Sybille Gramlich im Kat. Ausst. Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin Museum 1987, S. 156.
- 3 Vgl. Irmgard Wirth, Eduard Gaertner. Der Berliner Architekturmaler, Berlin 1979, S. 51, ebenso Gramlich (Anm. 2), Edit Trost, Eduard Gaertner, Berlin 1991, Text zu Abb. 78, und Auktions-Katalog Christie's, 19th Century Continental Pictures, Watercolours and Drawings, London, Friday, 18 June 1993, S. 50.
- 4 Vgl. Peter Springer, Schinkels Schloßbrücke in Berlin. Zweckbau und Monument, Berlin 1981, besonders S. 52ff.
- 5 Theodor Fontane, Die diesjährige Kunstausstellung (1863), in: Fontane, Aufsätze zur Bildenden Kunst, München 1970, Bd. 1, S. 245. Diese Äußerung Fontanes zur Schloßbrücke fehlt erstaunlicherweise bei Springer (Anm. 4).
- 6 Hugo von Tschudi, Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 bis 1875 in der Königlichen Nationalgalerie, Berlin 1906, S. XXIV. Vgl. auch Ursula Cosmann, Eduard Gaertner 1801-1877, Sonderausstellung des Märkischen Museums anlässlich des 100. Todestages von Eduard Gaertner, Berlin 1977, S. 14f.
- 7 Martin Warnke, Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München 1992, S. 9.
- 8 Vgl. Warnke (Anm. 7), S. 146, und Rainer Schoch, Palast und Hütte. Zum Bedeutungswandel eines künstlerischen Motivs zwischen Aufklärung und Romantik, in: Kritische Berichte, Jg. 1984, H. 4, S. 42-59, und Kat. Ausst. »Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit«, Nürnberg 1989, S. 240-46.
- 9 Zitiert nach Albert Geyer, Geschichte des Schlosses zu Berlin, Berlin 1991, Bd. 2, S. 91. Auf diese Stelle hat mich freundlicherweise Dr. Eva Börsch-Supan hingewiesen.
- 10 G. Voss 1989, zitiert nach Springer (Anm. 4), S. 286.
- 11 So gesprächsweise am 10. August 1993 bei einem Abendessen bei Beate Schomaker von Morsbach. Der Entwurf von Axel Schultes ist abgebildet im Ausst. Kat. Das Schloß?, Berlin 1993, S. 127.