

Melanie Ehler

Daniel Nikolaus Chodowiecki

»Le petit maître« als großer Illustrator



Lukas Verlag

Daniel Nikolaus Chodowiecki

Melanie Ehler

DANIEL NIKOLAUS CHODOWIECKI

»Le petit maître« als großer Illustrator

Lukas Verlag

Abbildung auf dem Umschlag:

Daniel Nikolaus Chodowiecki: Sorgfältige Grundlage zu künftiger Erziehung,
aus: 12 Blätter zum Leben eines Lüderlichen, 1772, Radierungen, je 8,6 × 4,8 cm,
E. 90Ib, aus: J.H. Bauer, 1982, S. 39

© by Lukas Verlag
Erstausgabe, 1. Auflage 2003
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte
Kollwitzstraße 57
D-10405 Berlin
<http://www.lukasverlag.com>

Satz: Heide Grundemann, Berlin
Umschlag: Verlag
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany
ISBN 3-931836-51-7

Inhalt

Einleitung	9
Die politischen und kulturellen Voraussetzungen	14
Preußen und seine Entwicklungen hin zu einem Verwaltungsstaat	14
Der Aufstieg Preußens zur Weltmacht	14
Preußen und das Hugenottentum	16
Preußen: Höfische »Frankomanie« und bürgerlicher Kunstdilettantismus	20
Friedrich II., ein Anhänger französischer Ideen	20
Die Situation der preußischen Kunstlandschaft	21
Die Geburt einer preußischen »Bürgerkunst«	23
Leben und Werk	26
Biografische Daten	26
Bürgerliche Selbstdarstellung in den Arbeiten Chodowieckis	31
Die Familie als Keimzelle eines neuen Bewußtseins	31
Die Familie im Guckkasten – Die strengen und gefälligen Familienporträts	34
Chodowieckis Beitrag zur bürgerlichen Erbauungsliteratur	45
Die Bedeutung von Kalendern und Almanachen	45
Die Frau als Stütze und Hüterin des neuen Bewußtseins	48
Ehe und Familie kontra Beruf und Karriere	49
Das Haus, die neue Domäne der Frau	52
Die »Hausmutter-Literatur«	55
<i>Chodowieckis Illustrationsfolge »Occupations des Dames«</i>	56
<i>Der Ausgleich zwischen Aktivität und Passivität</i>	62
Bürgerliche Erziehung	67
Das Beispiel des Kleinkindes	67
Die Vernachlässigung der Erziehung	71
»Der Fortgang von Tugend und Laster«	82
Intellektueller Austausch und geistige Fortbildung	90
»Die Leiden des jungen Werther« in der künstlerischen Bearbeitung	93
Chodowieckis Stellenwert für die Taschenbuch- und Unterhaltungsroman-	
Illustration	98
Der »Philanthropische« Roman	100

Ziegenhagens »Verhältnislehre«	105
Das Theater	109
<i>Das Theater als kreativer Ideengeber</i>	114
Erziehung als Mittel der Abgrenzung	118
Natur und Affektion	118
Das Scheitern der Abgrenzung	122
Die Monarchien Europas entdecken den bürgerlichen Alltag	137
Das bürgerliche Erscheinungsbild Friedrichs II.	137
Die Familienbildnisse Friedrich Wilhelms II. von Preußen und Karls IV. von Spanien im Vergleich	147
Die Gefahren des Bürgertums	158
Käufliche Liebe	158
Ungleiche Paare	163
Aberglauben	175
<i>Wider dem »Schwarzen Mann« – Der Kampf der Aufklärung gegen den Aberglauben in Preußen</i>	175
<i>Scharlatane und Wunderheiler</i>	179
Gewalt	185
<i>Die Kriegsdarstellungen</i>	193
<i>Die Leiden der Zivilbevölkerung</i>	195
Chodowieckis Leben und Werk als Ausdruck religiöser Überzeugung	202
Der Hugenottenkünstler	203
Konfession als Verbrechen – »Der Abschied des Jean Calas von seiner Familie«	203
Die Vorlagen	208
Auftragsarbeiten für die Berliner Hugenottenkolonie	218
Genredarstellungen	231
Chodowiecki und die calvinistische Prädestinationslehre	238
Chodowieckis Engagement für die Berliner Kunstakademie	239
Die Selbstbildnisse des Künstlers	245
Das Selbstporträt als Freundschaftsbild	255
Der »petit maître«.	
Bemerkungen zu einem kunsthistorischen Werturteil	260
Zusammenfassung	273
Anhang	
Literaturverzeichnis	280

Für meine Eltern,
Matthias,
Bettina und Ingmar

Einleitung

»Über Daniel Chodowiecki ist mehr geschrieben worden, als von ihm zu sagen ist.«¹ Diese Worte stellte Ludwig Kaemmerer an den Anfang seiner 1897 entstandenen Chodowiecki-Biografie, der zweiten großen Publikation nach Wolfgang von Oettingens Abhandlung über das Leben und Werk des Berliner Künstlers.² Der in der Bemerkung Kaemmerers implizierte Wunsch, die Forschung zu einem angeblich »nichtssagenden« Künstler möge einen Abschluß finden, wurde nicht erfüllt. Statt dessen erfuhr Chodowiecki besonders in den 1980er und 1990er Jahren, rund einhundert Jahre nach der Äußerung Kaemmerers, ein gesteigertes wissenschaftliches Interesse. Die Kunstgeschichte entdeckte ihn förmlich wieder und erklärte ihn zu einem lohnenden Forschungsobjekt. Hierzu mag maßgeblich der Hannoveraner Galerist und Verleger Jens Heiner Bauer beigetragen haben, der 1982 nahezu das gesamte druckgrafische Werk des Künstlers der Öffentlichkeit vorlegte.³ Dieses Interesse an einem von der Allgemeinheit längst vergessenen Künstler liegt meines Erachtens zum einem in den faszinierend kleinteiligen, von Hand exakt gearbeiteten Grafiken begründet, deren Format oftmals das eines modernen Kleinbilddiagramms nicht übersteigt – Meisterwerke in Miniaturformat, die heute fast nur noch der Computer zu schaffen vermag –, zum anderen gewähren die satirisch-erzählerischen Inhalte intime Einblicke in die bürgerlichen Wohnstuben einer längst vergangenen Epoche.

Chodowieckis Meisterschaft, miniaturhafte Bildwelten von hoher kompositorischer und erzählerischer Dichte zu schaffen, prägten jedoch gleichzeitig den Ruf des Künstlers als preußischen Biedermann. Denn nur wer bereit war, sich quasi mit der Lupe auf diese Miniaturwelt einzulassen, vermochte in Chodowieckis Stichfolgen mehr zu erkennen als unspektakulär wirkende Schwarz-Weiß-Darstellungen preußischer Bürgerlichkeit. Während noch Wolfgang von Oettingen in seiner kunsthistorischen Auseinandersetzung mit Chodowiecki das künstlerische Genie und den Menschen Chodowiecki würdigte⁴, betonte Ludwig Kaemmerer bereits 1897 die Unzulänglichkeit und Überbewertung des Berliner Künstlers.⁵ Daß diese beiden

1 L. Kaemmerer: Chodowiecki, in: Künstler-Monografien 21, H. Knackfuß (Hg.), Bielefeld und Leipzig 1897, Vorbemerkung.

2 W. v. Oettingen: Daniel Chodowiecki. Ein Berliner Künstlerleben im achtzehnten Jahrhundert, Berlin 1895.

3 J.H. Bauer: Daniel Nikolaus Chodowiecki. Das druckgrafische Werk, Hannover 1982. Das erste Werkverzeichnis aller Kupferstiche stellte W. Engelmann. (Vgl. W. Engelmann: Daniel Chodowieckis sämtliche Kupferstiche. Mit 3 Kupfertafeln: Copien der seltensten Blätter des Meisters enthaltend, Leipzig 1857.)

4 »Er [Chodowiecki] war ein Mensch, der mit Wahrhaftigkeit die Wahrheit liebte und sich dadurch trotz aller hemmenden Irrtümer ein Leben nach dem Tode errang. Denn was ihn neben wenigen Künstlern jener Zeit mit Macht beseelte, das lebt noch heute in der Kunst und wird fortleben, wie es von jeher die Auserwählten beherrschte: der Durst nach Erkenntnis und der Wille, für das Erkannte mannhaft einzustehen.« (W. v. Oettingen, 1895, S. 256.)

5 Siehe Anm. 1.

konträren Standpunkte keinen Einzelfall darstellen, sondern eine Konstante in der Chodowiecki-Forschung beschreiben, bestätigt die schwankende und ambivalente Einschätzung der Künstlerpersönlichkeit durch andere Autoren. Willi Geismeier beispielsweise, Verfasser der jüngsten und gleichsam umfassendsten Chodowiecki-Biografie⁶, wies auf das in seinen Augen eher bescheidene künstlerische Potential in Chodowieckis Arbeiten hin, wengleich er es mit Hilfe der äußeren Umstände zu rechtfertigen versuchte:

Da Bescheidenheit, Solidität und Zurückhaltung als Persönlichkeitswerte angesehen wurden, die im Spannungsfeld von Rationalität und Sentimentalität ein bürgerliches juste milieu repräsentierten, war Maßhalten auch im künstlerischen Ausdruck und in der Formensprache geboten, so daß pedantische Bravheit und schwunglose Nüchternheit geradezu gefördert wurden. Andererseits waren aber natürlich auch objektive Gründe dafür ausschlaggebend: Die Enge und Provinzialität der Lebenswirklichkeit, auf die Chodowiecki sich mit seiner Kunst bezog und aus der er schöpfte, sowie eine allgemeine Anspruchslosigkeit der bild- und formästhetischen Bedürfnisse und Erwartungen, die er mit seinen Arbeiten bediente. Einen Aspekt der daraus erwachsenden Einschränkungen künstlerischer Entfaltungs- und Entwicklungsmöglichkeiten hat Goethe bereits 1779 angemerkt: »Chodowiecki, der Künstler, den wir bewundern, äße schmale Bissen, aber Chodowiecki, der Handwerker, der die elendsten Sudeleien mit seinen Kupfern illuminiert, wird bezahlt.«⁷

Auch Peter Dehnert⁸ ist die Schwierigkeit anzumerken, sich in seinem Urteil über Chodowiecki festzulegen und nicht gar zu widersprüchlichen Aussagen zu gelangen. Würdigt er zunächst den Künstler als Urheber eines »realistischen Berliner Kunststiles« und bezeichnet ihn sogar als Vorreiter »der schwarzen Romantik und des Phantastischen in der Kunst des 19. Jahrhunderts«⁹, dämpfte er später seinen anfänglichen enthusiastischen Ton, um auf geschickte Weise Chodowieckis künstlerische »Bescheidenheit« als Neuheit bürgerlicher Kunstprovenienz anzupreisen:

Verglichen mit französischer, englischer und spanischer Grafik seiner Epoche sind Chodowieckis Radierungen und Zeichnungen bescheiden, und das nicht nur in ihrem Format. Sie enthalten nicht jene Expressivität, wie sie der schwülstigen Eleganz französischer oder der brutalen Satire englischer und spanischer Stiche innewohnte. Doch gerade in ihrer Bescheidenheit, in der »Phrasenlosigkeit der malerischen Handschrift« äußert sich das qualitativ Neue der künstlerischen Aussage Chodowieckis.¹⁰

6 W. Geismeier: Daniel Chodowiecki, Leipzig 1993.

7 W. Geismeier, 1993, S. 9. Geismeier bediente sich hier des berühmten Schriftstellers, um auf die künstlerische Reduziertheit Chodowieckis aufmerksam zu machen. Was Geismeier hier nicht betonte, ist, daß sich Goethes Bemerkung auf einen präzisen Fall bezog und daß Goethe ansonsten fast immer die Fähigkeiten Chodowieckis lobend herausstellte. (Siehe hierzu auch S. 93–98: Die Leiden des jungen Werther.)

8 P. Dehnert: Daniel Chodowiecki, Berlin 1977.

9 P. Dehnert, 1977, Einleitung.

10 P. Dehnert, 1977, S. 69f.

Das Bemühen der Autoren, Chodowiecki einen Platz innerhalb der europäischen Künstlerhierarchie einzuräumen, behinderte eine objektive und vorurteilsfreie Herangehensweise an das Werk und die Person. Um so bemerkenswerter erscheinen die Ergebnisse Sybille Badstübner-Grögers, welche fernab jeglicher Geniefrage dem Anteil Chodowieckis am Skulpturenprogramm des Französischen Doms in Berlin zu klären versuchten.¹¹ Diese wichtigen Grundlagen wurden wiederum von Timo John in seiner Dissertation neu aufgegriffen.¹² In seiner Studie gelangte John zu dem Ergebnis, daß die bislang dem Berliner Künstler Bernhard Rode zugeschriebenen Figuren ebenfalls nach den Entwürfen Chodowieckis gearbeitet wurden. Über die Arbeit von Timo John hinaus fand Chodowiecki in jüngerer Zeit in verschiedenen Aufsätzen und Katalogbeiträgen Erwähnung. Vor allem Helmut Börsch-Supan und die bereits genannte Sybille Badstübner-Gröger äußerten sich immer wieder zu Einzelaspekten im Werk Chodowieckis. Als eine der jüngsten und bemerkenswertesten Veröffentlichungen sei die Dissertation von Tamara Schumann genannt.¹³

Chodowiecki in seiner Vielseitigkeit als »Dekorateur, Maler, Illustrator, Kupferstecher, Handwerker, Unternehmer, Kunstsachverständiger« gerecht zu werden, stellte sich die Lessingakademie in einem interdisziplinären Projekt als Aufgabe.¹⁴ Die Publikation, die als Antwort auf Ludwig Kaemmerers polemische Äußerung zu Wolfgang von Oettingens vermeintlicher Überschätzung des Künstlers¹⁵ verstanden werden könnte, untersucht die Stellung des Künstlers vor dem Hintergrund der kulturtheoretischen Ansätze des 18. Jahrhunderts. Das am Ende des Vorworts ausgesprochene Anliegen des Herausgebers Ernst Hinrich, einen künstlerischen Vergleich zwischen Lessing und Chodowiecki vorzunehmen¹⁶, wird in den nachfol-

11 S. Badstübner-Gröger: Zur Ikonografie der Bauplastik am Französischen Dom in Berlin, in: Acta Historiae Artium. Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus XXIX, Budapest 1983 und S. Badstübner-Gröger: Der Anteil Daniel Chodowieckis am Bildprogramm des Französischen Domes in Berlin, in: Hans Rothe u. Andrzej Ryszkiewicz (Hg.), Köln 1986.

12 T. John: Die Entwurfszeichnungen von Daniel Nikolaus Chodowiecki zum bauplastischen Figurenschmuck am Französischen Dom in Berlin. In: Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 263, Frankfurt a.M. 1996.

13 T. Schumann: Illustrator – Auftraggeber – Sammler. Daniel Nikolaus Chodowiecki in der deutschen Kalender- und Romanillustration des 18. Jahrhunderts, Berlin 1999. – W. Kemp: Die Beredsamkeit des Leibes. Körpersprache als künstlerisches und gesellschaftliches Problem der bürgerlichen Emanzipation, Städel-Jahrbuch, Neue Folge, Bd. 5, München 1975. – W. Busch: Rückgriff und Vorgriff der Kunst. Chodowieckis Darstellung der Gefühle und der Wandel des Bildbegriffes nach der Mitte des 18. Jahrhunderts, in: Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung. – Wilfried Barner (Hg.): Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 15, München 1989 und I. Barta: Der disziplinierte Körper. In: I. Barta (Hg., u.a.): Frauen, Bilder, Männer, Mythen, Berlin 1987. Außerdem widmeten sich 1986 die 4. Internationale Konferenz des »Komitees« der BRD zur Förderung der Slawischen Studien und 1997 Band 22 der Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung (1997) ausschließlich dem Berliner Künstler.

14 E. Hinrichs und K. Zernack (Hg.): Daniel Chodowiecki (1726–1801), Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann. Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, Bd. 22, Tübingen 1997.

15 Siehe Anm. 1.

16 Chodowiecki konnte mit den Blättern zu Lessings »Minna von Barnhelm« seinen ersten großen Erfolg als Romanillustrator feiern. (Siehe dazu S. 109–114).

genden Aufsätzen leider nicht weiter verfolgt. Dies ist bedauerlich, da auf diese Weise Ernst Hinrichs Vorbehalte gegenüber der Künstlerpersönlichkeit Chodowieckis bzw. die von ihm vermuteten Unvereinbarkeit von Lessing und Chodowiecki¹⁷ einer Überprüfung hätten unterzogen werden können. Obgleich die jüngere Forschung zu Chodowiecki (W. Busch, W. Geismeyer, P. Dehnert etc. bis hin zu E. Hinrich und F. Zernak) durchaus die kulturelle Leistung des Künstlers würdigt – als detailgenauer Chronist seiner Zeit, als Handwerker in Perfektion, scheint ihm eine allgemeine Anerkennung gewiß –, bezweifelt sie um so stärker seine künstlerische Aussagekraft im Sinne eines freischaffenden Geistes, der fähig ist, Grenzen zu überschreiten, um Neues zu schöpfen.

Daß die kulturellen und künstlerischen Leistungen Chodowieckis untrennbar miteinander verbunden sind bzw. sich gegenseitig bedingen, soll Gegenstand der vorliegenden Arbeit sein. Anhand einer Auswahl von spezifischen Bildthemen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts werde ich im folgenden versuchen, die besondere künstlerische Ausdrucksweise von Chodowiecki herauszuarbeiten. In welcher Weise der Künstler der Aufklärung gegenübersteht, ihre theoretischen Konzepte und deren Umsetzung bildkünstlerisch verarbeitet bzw. die Grenzen dieses umfassenden gesellschaftspolitischen Erneuerungsprozesses aufzeigt, wird dabei zentrales Thema sein.

Die vorliegende Untersuchung geht vorrangig von drei Fragestellungen aus:

1. In welcher gesellschaftspolitischen und kulturellen Situation befindet sich Brandenburg-Preußen zur Wirkungszeit Chodowieckis?
2. In welcher Art und Weise setzt sich Chodowiecki mit dem bürgerlichen Themenrepertoire künstlerisch auseinander, und welchen Vorbildern fühlt er sich dabei verpflichtet?
3. Welchen Einfluß übt die hugenottische Glaubenszugehörigkeit auf Chodowiecki und sein Werk aus?

Die Antwort auf die erste Frage soll klären, welche politische und kulturelle Stellung Brandenburg-Preußen und insbesondere Berlin im europäischen Staatensystem einnahmen und welche Bedeutung hierfür die Ansiedlung von Hugenotten spielte. Auf diese Weise können die politischen und vor allem künstlerischen Bedingungen, denen sich Chodowiecki ausgesetzt sah, geklärt werden, was bislang in der Chodowiecki-Literatur zwar ansatzweise, nie aber ausführlich geschehen ist.

Für die Klärung der zweiten Frage stehen als Grundlage ebenfalls nur vereinzelte bildanalytische Fallbeispiele zur Verfügung, nicht aber eine zusammenhängende Werkinterpretation. Obgleich wiederholtermaßen Chodowieckis stilprägende bürgerliche Darstellungsweise betont wird, bedienen sich die Autoren zur Beweisführung aus dem an die dreitausend Blätter zählenden Werk vorrangig nur weniger Bildbeispiele. Es werden immer wieder folgende Radierungen angeführt: »Der Fortgang der Tugend und des Lasters«, »Natürliche und affectierte Handlungen des

17 E. Hinrichs, 1997, Vorwort X.

Lebens«, »Der Abschied des Jean Calas von seiner Familie« und »Die Reise nach Danzig«. Aber auch bei den genannten Bildbeispielen, die sich mit Ausnahme des Calas-Bildes aus einer Serie von Einzelblättern zusammensetzen, werden meist nur die ersten Darstellungen intensiver betrachtet, während für die übrigen eine flüchtige Beobachtung auszureichen scheint. Hiervon ist vor allem die Malerei Chodowieckis betroffen, die von den meisten Autoren als mangelhaft eingestuft und nur von Helmut Börsch-Supan eingehender besprochen wurde. Der ausführlichen Betrachtung der grafischen wie der malerischen Arbeiten, die die Etappen bürgerlicher Aufklärungsbewegung nachzeichnen und sie wiederum stilprägend beeinflussen, ist daher ein großer Teil der vorliegenden Arbeit gewidmet. Insbesondere soll der Frage nach dem Einfluß Chodowieckis auf das bürgerliche Gedankengut Beachtung geschenkt werden. Dabei ist besonders Willi Geismers Urteil zu hinterfragen, Chodowiecki habe quasi inspirationslos lediglich auf Angebot und Nachfrage des bürgerlichen Publikums reagiert.¹⁸ Folgte die geistige Elite tatsächlich einzig und allein marktorientierten Interessen, als sie Chodowiecki zum bevorzugten Illustrator ihrer Werke machte? Und fügte sich Chodowiecki seinen Auftraggebern, indem er ihre theoretischen Vorlagen vorbehaltlos umsetzte? Erkannte Chodowiecki die Grenzen des bürgerlichen Idealzustandes? Die Beachtung verschiedener kritischer Bemerkungen und zuweilen auch Anfeindungen seiner Geldgeber wird zeigen, daß die Vorstellung von Chodowiecki als eines bequemen und willfährigen Künstlers der Korrektur bedarf.

Welche Rolle verkörperte Chodowiecki tatsächlich für das bürgerliche Publikum, und welcher geistig-kultureller Vorlagen bediente er sich dabei? Dies sind Fragen, denen sich vor allem der dritte Teil der Arbeit widmen wird. Hier kommt die herausgehobene Bedeutung des hugenottischen Glaubens zum Tragen, welcher das Leben und Werk Chodowieckis in großem Maße beeinflusste und zuweilen sogar dominierte. Zu untersuchen sind dabei auch die Möglichkeiten, die Chodowiecki durch seine Mitgliedschaft in der französischen Gemeinde gewann, um auf die gesellschaftlichen Verhältnisse in Berlin einzuwirken. In diesem Zusammenhang erscheint es wichtig, das durch die religiöse Identifikation gewonnene Selbstverständnis Chodowieckis zu beachten. Es findet seinen Ausdruck nicht nur in seinem Engagement für die Berliner Kunstakademie, sondern auch in einer Reihe von Selbstbildnissen.

Zum Abschluß der vorliegenden Untersuchung möchte ich auf die in der Forschung immer wieder auftretende Diskussion über die Qualität von Chodowieckis künstlerischem Werk eingehen, um auf diese Weise zur Klärung einer Debatte beizutragen, die stets aufs neue von Zweifeln an den Fähigkeiten des Künstlers bestimmt ist.

18 W. Geisler, 1993, S. 7.

Die politischen und kulturellen Voraussetzungen

Preußen und seine Entwicklungen hin zu einem Verwaltungsstaat

Als Chodowiecki 1743 nach Berlin kam, fand er eine Stadt im Aufbruch vor. Friedrich II. (Reg. 1740–86), der seit drei Jahren den Thron innehatte, mußte sich mit den Auswirkungen der 27 Jahre währenden Regentschaft seines Vaters, Friedrich Wilhelm I. (Reg. 1713–40), auseinandersetzen. Friedrich Wilhelm I., den man auch den Soldatenkönig nannte, schätzte die Armee außerordentlich. Seit 1725 trug er die preußische Offiziersuniform und demonstrierte damit auch in der Öffentlichkeit, daß der Soldat zum herausragendsten Berufstand im Staat gehörte: »Seine Armee trug das gleiche Kleid wie der König, sie trug des Königs Rock«. ¹⁹

Friedrich Wilhelms I. Lebensphilosophie, die auf Anspruchslosigkeit, Sparsamkeit, Pünktlichkeit, unermüdliche Arbeitskraft und Verlässlichkeit zielte und von dem der Volksmund behauptete, er trüge bei der Schreibarbeit Ärmelschoner ²⁰, übertrug sich auch auf seinen Sohn. Im Gegensatz zu seinem Vater aber, der einen Sinn für künstlerische Ästhetik niemals ausgebildet hatte, entwickelte Friedrich II. ein Gespür für Kunst und Musik. Berlin, das unter Friedrich Wilhelm I. kulturell verarmt war und anstelle von Prachtgebäuden schmucklose, spartanische Zweckbauten erhielt ²¹, schöpfte mit dem jungen König neue Hoffnung auf eine wirtschaftliche und kulturelle Weiterentwicklung.

Die politischen und wirtschaftlichen Voraussetzungen, die eine solche Entwicklung des im 17. Jahrhundert kulturell völlig rückständigen Berlins und der Mark Brandenburg möglich macht, waren durch Friedrich Wilhelm, den »Großen Kurfürsten« geschaffen worden.

Der Aufstieg Preußens zur Weltmacht

Seit Mitte des 16. Jahrhunderts wurde die Mark Brandenburg von Adelsfamilien beherrscht, deren weitestgehend autarkem Verhalten lediglich die kurfürstliche Gewalt gegenüberstand. Dieses Ungleichgewicht änderte sich erst nach Ausgang des Dreißigjährigen Krieges (1648), als Kurfürst Friedrich Wilhelm (Regierungszeit 1640–88), ein stehendes Heer zur Landesverteidigung aufbaute. Der Unterhalt dieser Armee berechtigte ihn, Steuern ohne formelle Bewilligung durch den Landtag eintreiben zu lassen. Auf diese Weise machte er sich den Adel untertan, dessen

19 W. Hubatsch, 1988, S. 30. 1740, zu Beginn der Regentschaft Friedrichs II., umfaßte die Armee 32 Infanterie- und 21 Kavallerie-Regimenter.

20 W. Hubatsch, 1988, S. 27 und H. Schilling, 1994, S. 371.

21 Friedrich Wilhelm I. hatte zudem eine Aversion gegen die französische Kultur, die zu dieser Zeit den Kunst- und Geschmackssinn in Europa anführte. Neben dem zum reinen Handwerk degradierten Bauwesen duldete er allenfalls Gemälde und Kupferstiche, deren Themen allerdings auf Tier- und Menschenporträts reduziert waren. Statt dessen dilettierte er selber in Sachen Kunst. (Siehe W. v. Oettingen, 1895, S. 21ff.)