

Sankt Michael zu Berlin

Gestalt und Schmuck eines Kirchenbaus im 19. Jahrhundert

Frank Matthias Kammel

In ihrer Sonntagsnummer vom 27. Oktober 1861 berichtete die Vossische Zeitung¹ u. a. von der am Vortag zelebrierten Weihe der neuen katholischen St. Michaelskirche auf dem Köpenicker Felde. Ausführlich wurde vom eigentlichen sakralen Akt – um sieben Uhr in der Frühe, von Heinrich Förster, dem Fürstbischof von Breslau vorgenommen – gemeldet, als auch von der offiziellen Einweihung, die am späten Vormittag folgte und der neben dem Kronprinzenpaar weitere Glieder des Herrscherhauses, zahlreiche Minister, die in Preußen akkreditierten Diplomaten katholischer Länder sowie Vertreter des evangelischen Oberkirchenrates und evangelische Geistliche, der Bürgermeister, Stadträte, Deputierte der Stadtverordnetenversammlung und andere Ehrengäste beiwohnten.

Mit dieser Feier war ein Bau seiner Bestimmung übergeben worden, dessen Errichtung ein Viertel Jahrhundert vorher die ersten Bemühungen galten, dessen Grundstein man zehn Jahre zuvor gelegt hatte, dessen langwierige Ausführung über ein Jahrzehnt mit Aufmerksamkeit verfolgt worden war und dessen Gestalt die Architekturkritik bald zu den überzeugendsten Werken der Schinkel-Nachfolge rechnen sollte.

Auch von der Architekturgeschichtsschreibung, die sich verstärkt seit den letzten Jahrzehnten den Berliner Baudenkmalen des 19. Jahrhunderts angenommen hat, erfuhr die architektonische Leistung Erwähnung und Würdigung, wurden unterschiedliche Wurzeln und die Entwicklung der Form dargelegt. Aufgrund der Behandlung des Bauwerkes innerhalb umfassender Themen standen andere Aspekte aber kaum im Blickfeld der Forschung. So blieben insbesondere der bauplastische Schmuck der Kirche und das diesbezügliche Bildprogramm bis heute völlig unberücksichtigt, die ursprüngliche künstlerische Ausstattung, im letzten Krieg nahezu ausnahmslos vernichtet und daher kaum rekonstruierbar, fand wie die originale Interieurgestaltung nie Eingang in die Überlegungen. Die Erörterung und Zusammenschau dieser Aspekte, die Beachtung des eigentümlichen sozialen und geistigen Umfelds, in dem der Bau entstand, bleiben einer monographischen Betrachtung vorbehalten, die hier versucht werden soll. Deren Anliegen, den Sakralbau aus dieser umfassenden Perspektive zu interpretieren, kann daher vielleicht neben zusammengetragenen Fakten, z. B. den Bauverlauf oder die bauplastische Ausstattung betreffend, eine neuartige Facette seiner Inter-

pretation beleuchten, die die geistige bzw. religiöse Idee, die dem Werk intendiert war und ihre Umsetzung in bauliche und bildliche Strukturen verfolgt.

Die katholische Kirche in Berlin

Im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts wuchs auf Grund der Industrialisierung und der wirtschaftlichen und kommerziellen Entwicklung Berlins die Zahl der Einwohner sprunghaft an und damit natürlich auch die der Katholiken. Aus allen Teilen Preußens wanderten Arbeitskräfte für die Industrie, besonders aber für das Dienstgewerbe ein. »Angehörige aller Provinzen, der stets zunehmende und erleichterte Verkehr, sowie die militärischen Dienstverhältnisse führen hier alljährlich zahlreiche neue Mitglieder aller Stände von dort zu«² hieß es bezüglich des Wachstums der katholischen Gemeinde. Stieg die Zahl der Stadtbevölkerung von 401 000 im Jahre 1843 auf 613 000 im Jahre 1861³, vermerkten die amtlichen Feststellungen der Polizeibehörde 15 532 Katholiken im Jahre 1849, 19 075 im Jahre 1858 und 25 121 im Jahre 1861. Kirchlicherseits allerdings wurden diese Zahlen als willentlich vermindert angesehen und das Jahrbuch der Römisch-Katholischen Kirche⁴ konstatierte für 1852 33 905 Katholiken in Berlin. Hier waren wohl die aus dem Rheinland stammenden und in der Residenz stationierten Soldaten – zeitgenössische Angaben schwanken zwischen 3 000 und 5 000 – schon einberechnet.

Verhandlungen zwischen dem Heiligen Stuhl und der preußischen Regierung mit dem Ziel der Neuordnung der kirchlichen Verhältnisse nach dem Wiener Kongreß hatten mit der Zirkumskriptionsbulle »De salute animarum« 1821 die Überwindung der eingeschränkten Religionsausübung und die Errichtung einer Delegation, die die römisch-katholischen Pfarreien von Berlin, Potsdam, Spandau, Frankfurt, Stettin und Stralsund als besonderen Jurisdiktionsbezirk dem Fürstbischof von Breslau unterstellte, zur Folge.⁵

Doch waren damit noch längst nicht alle Schwierigkeiten, denen sich die Katholiken in Brandenburg und Pommern ausgesetzt sahen, beseitigt. Erst die Aufhebung des Plazets 1840, die die Kommunikation zwischen den Bischöfen und Rom ungehindert freigab und die Errichtung einer katholischen Abteilung im preußischen Kultusministerium 1841 verbesserten die Lage, bis die

Verfassung von 1848 der Kirche das Recht selbständiger Ordnung und Verwaltung ihrer Angelegenheiten zusicherte und sich mit der allgemeinen Vereins- und Versammlungsfreiheit Möglichkeiten für ein öffentliches Wirken abzuzeichnen begannen.⁶ Dem dadurch begünstigten Erstarken des Katholizismus in Berlin, das in der Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzte, schlug aber gleichzeitig eine Welle von »Argwohn der Liberalen und der protestantischen Kreise, die besonders in Preußen den ins öffentliche Leben vorstoßenden Katholizismus zu bekämpfen suchten«⁷ entgegen. »Der amtliche und private Katholikenhaß«⁸ wurde nicht zuletzt von der Presse geschürt, wobei die protestantische Kreuz-Zeitung und die Vossische Zeitung mit ihren »Skandalosa aus Rom« an vorderster Front standen. Als Zeichen einer drohenden »Knechtung Deutschlands durch Rom« wurden z. B. das Dogmatische Dekret von der Unbefleckten Empfängnis von 1854, die Trierer Wallfahrten zum Heiligen Rock, die Tausendjahrfeier des Martyriums des heiligen Bonifatius 1855 oder das im gleichen Jahr zwischen Österreich und dem Papst geschlossene Konkordat beklagt und geschmäht. Selbst auf die Historie, wie die spätmittelalterliche Wallfahrt zum Wilsnacker Wunderblut wurde zurückgegriffen. Nicht zuletzt aus dieser Haltung entsprang die Unterstützung und Förderung des in dieser Zeit entstandenen Deutschkatholizismus.

Die katholische zeitgenössische Publizistik erblickte in der werdenden Großstadt, die zur »Mördergrube der öffentlichen Unzucht« eskalierte, die sittliche Verwahrlosung und »naturwissenschaftlichen Materialismus« nährte, die Quelle der Entchristlichung und den »Knotenpunkt des Gefährlichen in unseren Übeln«⁹. Eine Intensivierung von Seelsorge und kirchlicher Arbeit schien daher »bei den großen Nöthen der Kirche und der menschlichen Gesellschaft, bei der großen Verschwörung gegen den Frieden der kath. Kirche und gegen den heiligen Stuhl und bei der großen Häufung der Irrthümer besonders nothwendig«¹⁰. Die Hauptaufgabe der nun offiziell zugelassenen Vereinstätigkeit war es daher, der Entfremdung von der Kirche und der ihr widersprechenden Moral zugewanderter und sich assimilierender Katholiken entgegenzuwirken. Welchen Stellenwert man der Großstadtseelsorge in Berlin zumaß, verdeutlicht ein Schreiben Müllers, des Bischofs von Münster, vom 9. 4. 1849, in dem dieser Wilhelm Emanuel von Ketteler als Delegaten für Berlin zu werben versuchte: »Ich darf Ihnen nicht zuerst auseinandersetzen wie unendlich wichtig die Stelle ist, um die es sich handelt. Es genügt Ihnen zu wissen, daß auf dem ganzen europäischen Kontinent es keinen Missionsort gibt, der jetzt mehr ins Auge gefaßt zu werden verdient als Berlin.«¹¹

Im Zentrum der Seelsorge aber steht der Kultus, der Gottesdienst, und zu dessen Voraussetzungen wiederum zählen dafür bestimmte Räume. Neben der St. Hedwigskirche, die förmlich »aus allen Nähten platzte«, wurden Messen in den Krankenhäusern der katholischen Gemeinde in der Großen Hamburger und in

der Kaiserstraße gehalten; die Garnisonskirche und die des Invalidenhauses durften sonntags für je eine Messe genutzt werden¹². All das aber waren Behelfslösungen. Die dringendste Notwendigkeit bestand daher in einer zweiten katholischen Kirche für Berlin!

Aus diesem Grunde stellte Anton Brinkmann, der fürstbischöfliche Delegat 1837 ein entsprechendes Gesuch um eine Baugenehmigung an den Kronprinzen Friedrich Wilhelm. Erst 1844 wurde dieses auf wiederholte Bitte gewährt. Am 8. Juli desselben Jahres erging von dem 1840 gekrönten Friedrich Wilhelm IV. eine Kabinettsorder zum Bau einer zweiten katholischen Pfarrkirche, die zugleich als Garnisonskirche für die in Berlin stationierten »Militär-Personen« fungieren und damit dem Notstand katholischer Militärseelsorge Abhilfe schaffen sollte¹³. Die Order verfügte des weiteren, daß die Kirchenältesten von St. Hedwig eine Kommission für alle den Bau betreffenden Belange zu wählen hatten, eine Aufgabe, die rasch ausgeführt, ein sachverständiges Gremium katholischer Persönlichkeiten des Berliner öffentlichen Lebens kreierte. Unter dem Vorsitz des Mitgliedes der Berliner Stadtverordnetenversammlung, des Generalleutnants a. D. Fürst Wilhelm von Radziwill, führte es den Generaldirektor der Königl. Museen, den Geheimen Legationsrat Ignaz Maria von Olfers, den fürstbischöflichen Delegaten, Leopold Pelldram, den Geheimen Regierungsrat im Kultusministerium, Theodor Brüggemann, den Major a. D. Blesson, den Präsidenten der Akademie der Künste, Professor Peter von Cornelius, den Kammergerichtsrat Striethorst, den Geheimen Ober-Tribunalrat Ullrich, den Geheimen Ober-Justizrat im Justizministerium, von und zur Mühlen und den Oberst von Falkenstein als das von der Militärbehörde zugeordnete Mitglied zusammen.

Ihre ersten Aufgaben bestanden in der Wahl eines Namenspatrones und eines Architekten für das zu errichtende Gotteshaus. Hinsichtlich der zwei 1845 vom König zur Auswahl angebotenen Grundstücke am Alexanderplatz und auf dem Köpenicker Feld entschied man sich für letzteres, ein bis dahin als Exerzierplatz genutztes Terrain auf dem Gebiet der entstehenden Luisenstadt, ganz in der Nähe des Niederschlesischen Bahnhofes – von den Berlinern auch »katholischer Bahnhof« genannt – der das »Tor« für den Zustrom katholischer Einwanderer aus Schlesien und Posen darstellte. Das für die katholische Kirche wichtige Bauprojekt konnte somit städtebauliche Dominante eines Gebietes werden, »wo schon jetzt eine große Anzahl Katholiken wohnen und die Bildung eines neuen schönen Stadttheils bevorsteht«¹⁴.

Ebenso wie der Melchiorstraße – nach dem von ihm verehrten Breslauer Fürstbischof Melchior von Diepenbrock – hatte Friedrich Wilhelm IV. auch der Michaelstraße selbst ihren Namen verliehen, worin die Kommission eine vom König suggerierte Patronatswahl erkannte und dies dem Fürstbischof mitteilte: »Unter den verschiedenen Vorschlägen schien derjenige, welcher die



Kirche dem heiligen Michael als Schutzpatron des Kriegsheeres zu widmen, beabsichtigt, sich der Zustimmung Seiner Majestät des Königs zu erfreuen. Der König äußerte zwar keinen bestimmten Wunsch, aber die auf die Kirche zuführende Straße wurde Michaelstraße genannt und unter diesen Umständen glauben wir, bei dieser Bezeichnung und Widmung bleiben zu müssen.¹⁵ Die Entscheidung hinsichtlich des Architekten fiel zugunsten der Wahl August Sollers aus. Als Katholik und Gemeindemitglied von St. Hedwig, außerdem aber in seiner Funktion als Baubeamter der für die Entwurfsgestaltung maßgeblichen Behörde, der Ober-Baudeputation¹⁶, und schließlich als Beamter, der das Vertrauen

des Königs besaß, war er in mehrfacher Hinsicht der »rechte Mann« für diese Aufgabe.

Die Baugeschichte

Am 14. Juli 1851 nahm der fürstbischöfliche Delegat, Propst Leopold Pelldram, in Anwesenheit des Königspaars und zahlreicher Ehrengäste auf dem geschmückten Bauplatz die feierliche Grundsteinlegung der St. Michaelskirche vor. Die zu diesem Zeitpunkt bereits abgeschlossene Fundamentierung war schon im Sommer 1850 begonnen worden, nachdem im April dieses Jahres

Abb. 1 St. Michaelskirche, Gegenwärtiger Zustand

10 000 von 70 000 genehmigten Reichstalern aus dem Staatsfond gezahlt worden waren und zwei kirchliche Kollekten 110 000 Rtl. für das Projekt erbracht hatten. Der Wunsch allerdings, mit dem die anlässlich der Grundsteinlegung herausgegebene Festschrift schließt – »Mögen die Mittel nicht fehlen, um den Bau, der ein dringendes Bedürfnis ist, rasch zu fördern.«¹⁷ – und der einer finsternen Vorahnung Ausdruck zu verleihen scheint, sollte nicht in Erfüllung gehen.

Der von Soller selbst verfaßte Kommentar zur Veröffentlichung seiner Entwürfe¹⁸ teilte u. a. drei aufschlußreiche Prämissen mit, die der Architekt – zumindest die ersten beiden auf Geheiß des Königs – zu berücksichtigen hatte. Nämlich, daß die Kirche

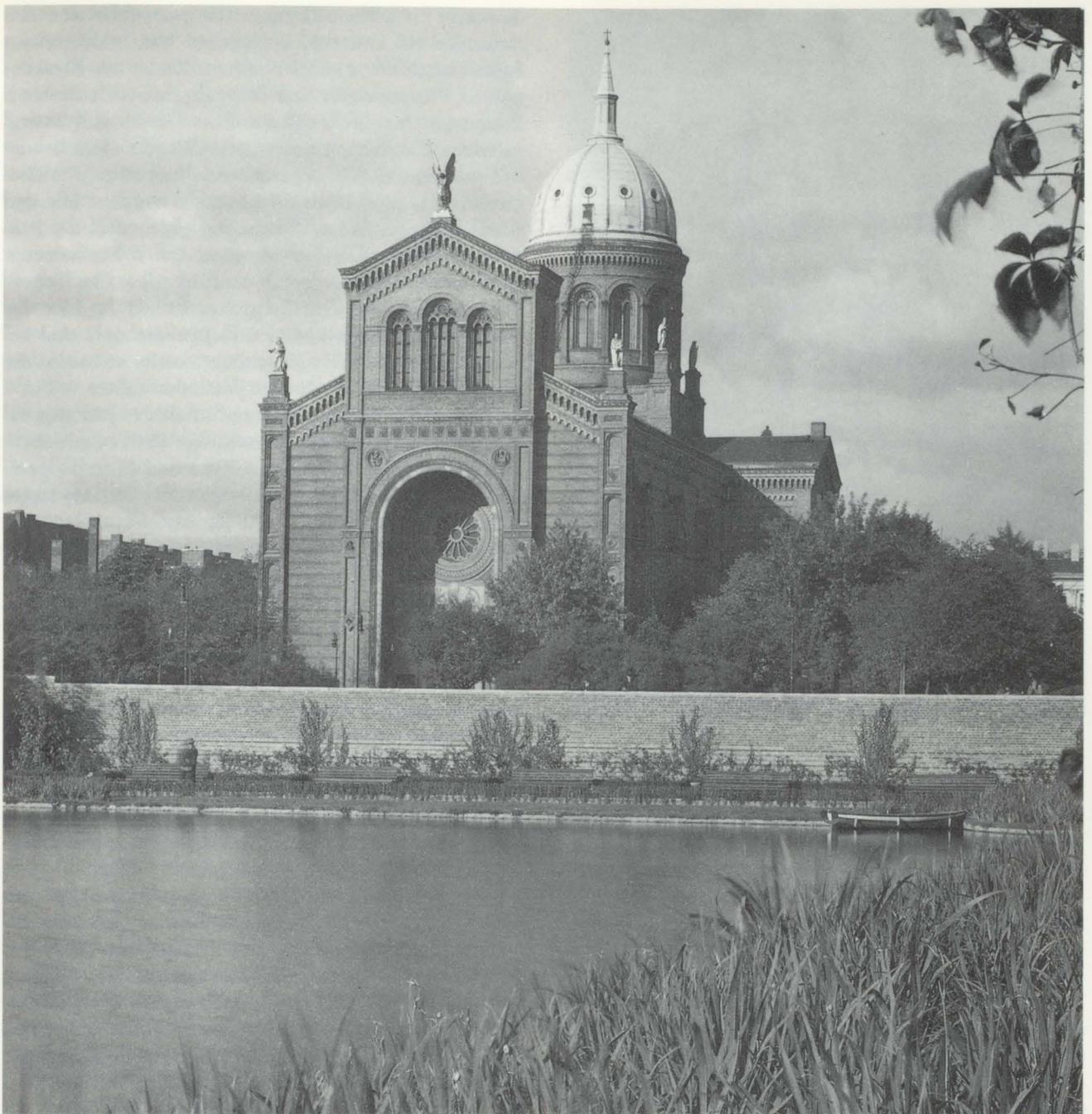
1. »mit dem Betrag von circa 100 000 Thlrn. ausführbar sei;
2. daß sie eine innere Anordnung ähnlich der St. Salvatore-Kirche in Venedig erhalte, und
3. 2500 Personen sitzend und stehend aufnehmen könne.«

Um dem ersten Punkt zu genügen, mußte daher von früheren Überlegungen, die eine Doppelturmfassade vorsahen, Abstand genommen werden, »obwohl das für die äußere Erscheinung des Bauwerkes sehr wünschenswert gewesen« wäre. Die »Anordnung eines Aufbaues über der Eingangshalle, behufs Aufnahme der Glocken« war die Alternative. Den Raum mit Flachkuppeln zu decken, entsprach dem zweiten Punkt der Anforderungen, denn »in der Kirche St. Salvatore in Venedig herrscht nämlich die Kuppel-Konstruktion entschieden vor«. An gleicher Stelle erklärte der Architekt auch Schwierigkeiten, die die Ausführung des Gebäudes mit sich brachte und die zu lösen waren: »Hinsichtlich des hohen Kuppelbaues war eine besonders sorgfältige Gründung der vier denselben stützenden, verhältnismäßig schwachen Pfeiler, nötig. Dieselbe ist, nachdem der scharfe, tragfähige Sandgrund bei 8füßiger Tiefe der Ausgrabung erreicht war, mittelst nach unten gekehrter, in hydraulischem Kalke gemauerter Bögen und verbreiterter Bankette mit Eckvorlagen bewirkt, und hierdurch eine solche Ausdehnung der bedrückten Fläche zu gewinnen gesucht worden, daß die Belastung sich nicht größer als unter den Umfassungsmauern ergibt.«

Wie alle Kirchenbauprojekte, die im 19. Jahrhundert in Preußen ausgeführt wurden, sollte auch dieses zu etwa einem Drittel aus dem Staatsfond bestritten werden, zwei Drittel der Kosten hatte die Kirche selbst aufzubringen. Diese sollten vor allem aus kirchlichen Kollekten, die in katholischen Gebieten des Königreiches zu organisieren waren, fließen, denn zum einen setzte sich die Gemeinde größtenteils aus Vertretern unvermögender Schichten zusammen, zum anderen nahm »die Ausführung dieses Kirchlichen Baues ... das Interesse sämtlicher katholischer Einwohner des Staats in hohem Grade in Anspruch.«¹⁹ Der ursprüngliche Kostenvorschlag, den Soller 1847 gegeben hatte, sprach von 240 000 Rtl. wogegen im Jahre 1848 einer neuen Planung

zu Folge 137 000 Rtl. veranschlagt worden waren, was der Forderung einer Höchstsumme von 100 000 Rtl. allerdings noch lange nicht entsprach. Die Mittel standen, jedenfalls im benötigten Umfang, nie kontinuierlich zur Verfügung, so daß der Bau durch ständiges Einstellen der Arbeiten nur sehr zögernd errichtet werden konnte. Offensichtlich muß es die ersten Stockungen im Baugeschehen schon bald nach dem Beginn der Arbeiten gegeben haben, da die »Zeitschrift für Bauwesen« in ihrer Juniausgabe von 1852 berichtete: »Der Bau ist kürzlich wieder in Angriff genommen worden, und man hofft ihn zum Herbst unter das Dach zu bringen.«²⁰ Im Dezember des gleichen Jahres heißt es dann, an der Kirche sei »seither rüstig gearbeitet worden, so daß gegenwärtig außer einigen Kuppeln sämtliche Wölbungen vollendet sind, und man in diesen Tagen das Richtfest begehen konnte.«²¹ Zur gänzlichen Einstellung des Projektes kam es dann 1855, da sämtliche Gelder aufgebraucht waren. Der »Kirchliche Anzeiger für die Katholiken« sprach sinnbildlich vom »Hungertyphus« und klagte, bezüglich der finanziellen Sorgen, es »seufzt die St. Michaelskirche unter den vielen Leiden seit ihrer Geburtsstunde.«²² »In der im Bau unterbrochenen neuen St. Michaelskirche in Berlin grasen die Schafe«, wußte die »Volkshalle« 1855 zu vermelden.²³ Eine Mitteilung in der »Praktischen Bauzeitung« von 1859 schilderte die Situation so: »Oede und wüste ist der Platz ringsumher, Schutthaufen und Holzstöße umlagern das Gotteshaus, Wind, Regen und Schnee fegen durch die bogengespannten Fenster und Hallen, seit drei Jahren unbetretene, staubbedeckte Gerüste thürmen sich in dem Innern auf, Meister und Gesellen haben mitten in der Arbeit ihr Werk verlassen als wenn plötzlich ein Krieg oder eine Wasserflut, oder ein Feuerstrom über sie hereingebrochen wäre. Doch nichts von allem Diesem hat sie verjagt und vertrieben, nur die Quelle des irdischen Heils war versiegt, der »nervus rerum gerendarum« erschöpft ... Zunächst kommt es entschieden darauf an dieses treffliche Bauwerk durchaus, also bis in die geringfügigste Ornamentik hinein ... zu vollenden und es so, z. B. durch Verglasung der Fenster, vor der Gefahr drohender Einflüsse der Witterung zu schützen, dabei aber vorläufig von allem inneren Kunstschmucke, insofern er nicht zur Architektur selbst organisch gehört, abzusehen.«²⁴

Aufgrund dieser ausgewogenen Situation schlug der Propst von St. Hedwig vor, die Kirche dem Benediktinerorden anzubieten bzw. der Stadt das Patronatsrecht einzuräumen. Der Fürstbischof von Breslau lehnte jedoch beide Alternativen streng ab und ordnete stattdessen neuerliche Sammlungen an. Deren Resultat samt finanziellen Zuwendungen Friedrich Wilhelms IV. und ebensolcher von Franz Joseph I., des Kaisers von Österreich, dem die katholische Diaspora am Herzen lag, sicherten die mehrmals unterbrochene Weiterführung und schließlich den Abschluß der Baumaßnahmen. Die »Dioksuren« hatten 1858 berichtet, daß der Bau »welcher im vergangenen Herbst eingestellt worden, ... nun bei Be-

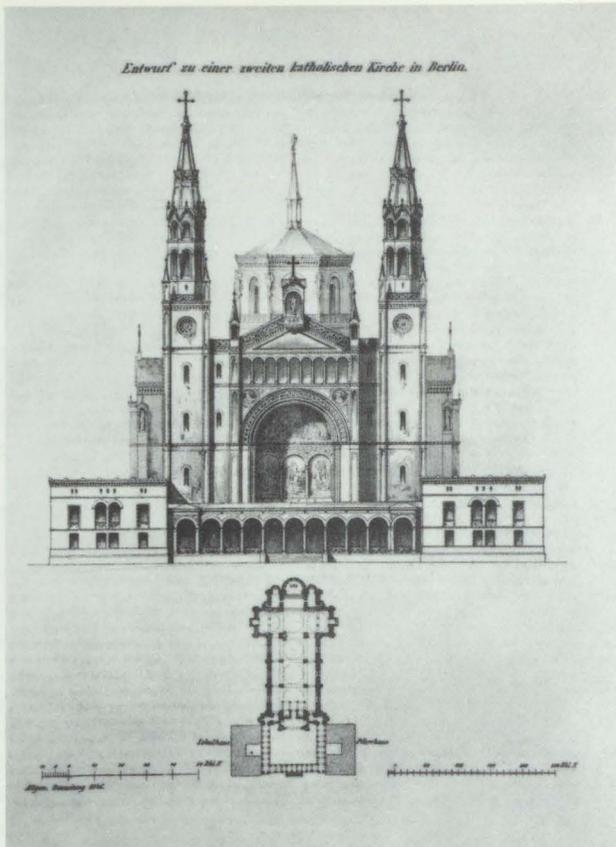


ginn der besseren Witterung wieder in Angriff genommen werden (soll). Derselbe ist in seiner äußeren Ausstattung bis auf einige kleine Ausschmückungen gegenwärtig so ziemlich als vollendet zu betrachten, und würden sich die noch auszuführenden Arbeiten namentlich auf den inneren Ausbau und die Ausschmückung der Kirche erstrecken, zu denselben aber eine Zeit von anderthalb Jahren erforderlich sein, so daß die Vollendung der Kirche erst mit dem Jahre 1860 zu erwarten sein dürfte.«²⁵

Als dann wiederum um ein Jahr verzögert das Bauprojekt mit der Weihe des Gotteshauses im Oktober 1861 endlich seinen Abschluß fand, hatte es insgesamt 438 000 Rtl. verschlungen. Lange vorher schon, im Jahre

1853, war Soller verstorben und es darf zu gewissem Teil auch der Ausdauer des leitenden Baumeisters August Simons und seines Gehilfen Gustav Emil Prüfer zugerechnet werden, den Bau angesichts der wechselnden architektonischen Aufsicht, die nach dem Tode Sollers Friedrich August Stüler, zeitweise Martin Gropius und schließlich Richard Lucae übernommen hatten, zu Ende geführt zu haben.

Abb. 2 St. Michaelskirche, Blick vom Engelbecken (um 1930)



Die Baugestalt

Nahezu allein die sorgfältig angelegte Soller-Monographie Günther Grundmanns bietet heute noch die Möglichkeit, die einzelnen Phasen bzw. Schritte der Planungsgeschichte der Kirche nachzuvollziehen. Bereits in den 30er Jahren unseres Jahrhunderts begonnen, stützt sich die Studie auf die Kenntnis der Bauzeichnungen und Skizzen, die ehemals im Berliner Architektur- und Baumuseum aufbewahrt, im zweiten Weltkrieg nahezu ausnahmslos vernichtet worden sind. Auf die ausführliche Darstellung Grundmanns²⁶ verweisend, kann diese den Erörterungen zur Bauplanung als wesentliche Grundlage dienen. Vorher aber muß noch auf eine Zeichnung aufmerksam gemacht werden, die Grundmann nicht kannte und die später von Eva Börsch-Suppan²⁷ publiziert und auf Grund der Affinität zum ausgeführten Bau der Michaelskirche Soller zugeschrieben wurde. Sie besitzt besonderes Gewicht, da sie belegt, daß das Ideenprojekt zur Baugestalt der Kirche schon lange vor deren realen Planung geboren war. Es handelt sich um eine aquarellierte Federzeichnung, die auf die Monatskonkurrenz des Architektenverbandes vom März 1837 eingesandt und preisgekrönt worden war. Unter dem Motto »Ob sich die Blüten oder nicht entfalten/In Gottes Händen liegt das Gelingen/Doch edel sey das Ringen.« beinhaltete die Aufgabenstellung, eine Kirche mit einer Kuppel, deren Durchmesser 50 F betragen sollte, zu entwerfen und dabei die unverputzte Ziegel-

bauweise zu berücksichtigen. Die perspektivische Ansicht, der ein Grundriß beigegeben war, bildete einen Sakralbau ab, der aus lateinischem Kreuz mit überkuppeltem Vierungsturm und Doppelturmfassade bestand. Formengut rheinischer Romanik in Gestalt von Zwerggalerien, Rundbogenfriesen und Wandpfeilern waren mit solchem des Klassizismus wie den breiten Rundbogenfenstern in Ädikulen verbunden worden. Mit den schon in dieser frühen Zeichnung gegebenen, die Bauhaut charakterisierenden Elementen, den Fensterrosen an den Giebelseiten der Querschiffe, den Rundbogenfriesen, dem gestreiften Ziegelmauerwerk, der Idee des von Skulpturen umstandenen Kuppeltambours sind bestimmte Gestaltmodi gedanklich bereits existent, die sich am ausgeführten Bau wiederfinden sollten.

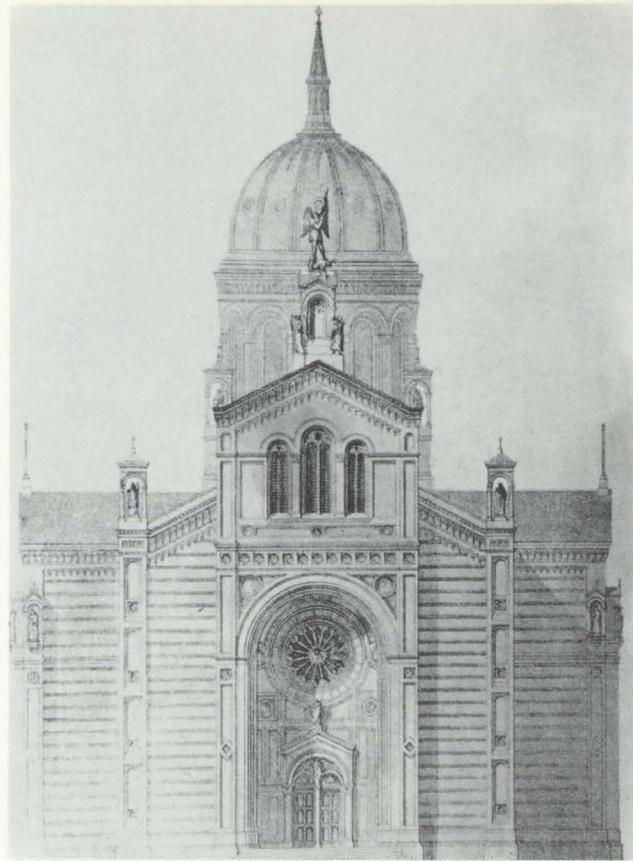
Die ersten Planungsskizzen, die in das Jahr 1845 datiert werden, sahen eine dreischiffige Basilika mit ebensolchem Querschiff, einem Atrium und einer Doppelturmfassade vor. Eine Zeichnung vom 6. II. 1845 setzte Schul- und Pfarrhäuser axial an das Atrium an und zeigte einen achteckigen Turm mit Schirmdach über der Vierung. Auch die bildwerkbestückten Strebepfeiler und andere Elemente des Bauschmuckes waren dort schon ausgebildet.

Die Reduzierung zum einfachen Querschiff zeigten später entstandene Blätter, die, die Doppelturmfassade beibehaltend, den Gedanken der triumphalen Eingangsnische fortführten und die Jochzahl von Lang- als auch Querhaus auf die späterhin ausgeführten festlegten. Auf der fünften Versammlung deutscher Architekten und Ingenieure, die im September 1846 in Gotha abgehalten wurde, fanden diese dort ausgestellten Pläne und Zeichnungen überaus großen Anklang.²⁸

1847 muß Soller trotzdem noch einmal einen von einer Kuppel beherrschten Zentralbau in Betracht gezogen haben, den er aber in Zeichnungen von 1848 nebst den Ideen von Atrium und Doppelturmfront endgültig verwarf und eine dem ausgeführten Bau im wesentlichen entsprechende Vorstellung lieferte. In der dazu gegebenen Erläuterung formulierte er, daß die Chorpattie im Grundriß »getreu nach der St. Salvator-Kirche in Venedig angeordnet« sei und statt der in dieser Kirche im Langschiff paarweise angeordneten Pfeiler und deren Bogenverbindungen ... hier jedoch nur einfache Pfeiler und Bögen angenommen (sind), um die Gesichtslinie von den Seitenschiffen nach dem Hochaltar weniger zu behindern und den Bau minder kostbar zu machen.«²⁹

Im Jahre 1849 schließlich lieferte Soller die Zeichnungen für die Ausführung des Baues. An eine dreischiffige Halle – 55 m lang, 19 m breit –, die ein einfaches Querhaus besitzt, sind ein kurzer Chor und drei Apsiden gefügt. Mittelschiff und Kreuzarme setzen sich aus quadratischen Kompartimenten zusammen, über denen sich Flachkuppeln erheben. Die diese tragenden und trennenden Gurtbögen setzen sich über die Pfeiler in den Seitenschiffen als Tonnengewölbe fort, um am Außenbau von Strebepfeilern abgefangen zu werden. An den

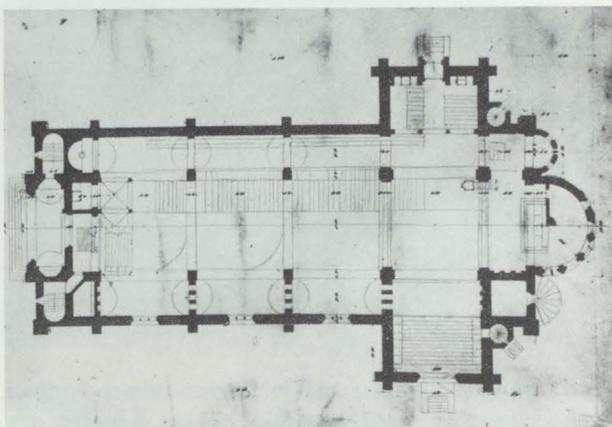
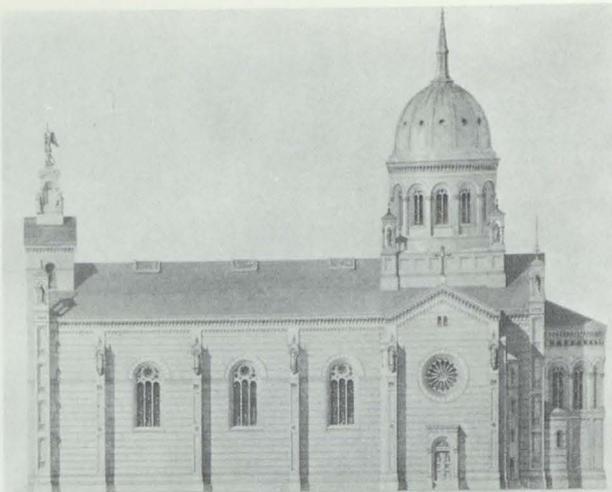
Ecken des Gebäudes bauen sich diese Pfeiler höher und mächtiger auf und verleihen ihm neben ihrer baustatischen Funktion gliedernde Würde und Eleganz. Zwischen den Pfeilern durchbrechen hochliegende, durch Stabwerk geteilte Rundbogenfenster die Wände, während die Querhausarme mittels zweier Radfenster beleuchtet werden. In den Zwickeln von Querhaus und Nebenböden liegen Treppentürmchen, die zu Räumen über den Nebenböden führen. Das Gesamtbild des Bauwerkes aber beherrscht die über der Vierung sich erhebende Kuppel (47 m), die auf einem kreisrunden, ebenfalls von großen Rundbogenfenstern durchbrochenen Tambour (9,4 m) ruht und in einer schmalen Laterne ausläuft. Am turmlosen, zweigeschossig gegliederten Westbau setzt die hohe Rundbogennische, die sich zur Eingangshalle vertieft, den dominierenden Akzent. Über dem Doppelportal öffnet sich ein großes Radfenster. Der Giebel, der die mittels drei Klangarkaden ausgezeichnete Glockenkammer birgt, suggeriert den Eindruck einer Basilika, obwohl doch alle Schiffe unter einem Dach zusammengefaßt worden sind. So stellen die giebelte Westfassade mit ihrer hohen Nische, als auch die Kuppel Hoheitsmotive dar, die den Monumentencharakter des Baues gewichtig unterstreichen. Daß sich nicht Behäbigkeit des Baukörpers bemächtigt, bleibt nicht zuletzt der durchdachten Gliederung und Gestaltung der Außenhaut geschuldet. Geprägt von der Schichtung gelber Backsteinstreifen, unterbrochen durch Reihen größerer roter Ziegelfliesen, überzieht ein überaus reicher ornamentaler Formsteinschmuck den Bau; weitab von einer gefälligen Belebung zeichnet er tektonische Linien mittels Lisenen, dekorativen Kasettenfriesen und Profilleisten nach und bestimmte Gebäudeteile aus. Wie ein konstruktives Gerippe gliedern die im Grundriß quadratischen, mit Tabernakeln bekrönten Strebepfeiler den Baukörper. Zeitgenössische Berichte und Stellungnahmen hoben nahezu ausnahmslos hervor, daß die Kirche »im italienisch-romanischen Styl in Ziegel-Rohbau ausgeführt«³⁰ wurde. Immer wieder – bis in die jüngste Architekturgeschichte hinein³¹ – betonte man im besonderen die italienischen Züge dieser Architektur. Nach Grundmann brachte Soller wesentliche Ideen für die Gestalt der Michaelskirche von seiner Italienreise mit, die er 1845 angetreten hatte, um sich fünf Monate lang »mit den Kirchlichen Bauwerken anderer Länder, namentlich Italiens bekannt zu machen«³². Von der Wahl der Kuppel, der dekorativen und gliedernden Verwendung des Backsteins, der Verwendung von Rundbogenfenstern im Tambour bis zu Grundriß und Baugestalt konstatierte er italienische Anregungen, sich vor allem auf die Reiseskizzen aus dem Soller-Nachlaß berufend. Sicherlich ist dabei Richtiges und nicht von der Hand zu Weisendes; wie z. B. der von Friedrich Wilhelm IV. geforderte Nachvollzug des Raumkonzeptes von San Salvatore zu Venedig, der berühmten Hochrenaissancekirche, die er als Prinz auf seinen Reisen in die Lagunenstadt 1828 und 1835 besucht



hatte. Dennoch entkräftet schon die von Börsch-Suppan veröffentlichte Monatskonkurrenz einige Aspekte der Grundmannschen Meinung. Außerdem verwies sie hinsichtlich der Kuppel auf die Ähnlichkeit zu der der Schinkelschen Sternwarte (1830–1836), die in der »Sammlung architectonischer Entwürfe«, Heft 25, 1836 veröffentlicht worden und 1837 also noch sehr aktuell war. Der Umriss der relativ kleinen Kuppel nämlich, den die Monatskonkurrenz zeigt, entspricht der ausgeführten. Auch die Reihung von Flachkuppeln kannte man in Berlin – der »antikische« Entwurf der Friedrichswerderschen Kirche, den Schinkel 1824 gefertigt hatte, bediente sich ihrer. Börsch-Suppan schlußfolgerte daher, daß dessen Kenntnis und das Studium oberitalienischer Plansysteme, eine Synthese aus klassizistisch gleichmäßiger Reihung und weitgespannten lichten Bögen, wie es in Berlin noch nicht üblich war, ermöglichte. Für den Giebel des Glockenhauses und das kubische Formenideal sah sie italienischen Einfluß, der wohl z. T. auf Erkenntnissen beruht, die auf der Reise gesammelt wurden, aber auch aus Tafelwerken vermittelt worden sein könnte, die in der Zeit erschienen – wie Ludwig Runges »Backstein-

Abb. 3 August Soller,
Entwurf zu einer zweiten katholischen Kirche in Berlin (1845)

Abb. 4 August Soller,
Entwurf zur St. Michaelskirche (1849/52),
Ansicht der Eingangsseite



kunst Oberitaliens« von 1846 oder dessen »Architectonische Mittheilungen über Italien« von 1846/47 – und als Vorbildsammlungen geplant waren.

»Die der deutschen Romanik entnommenen durch ihre Ausführung in Terracotta jedoch verfremdeten Rundbogenfriese, Tabernakel, Fensterrosen ect. verschmelzen mit klassizistischen Friesornamenten, gotisierenden Strebepfeilern und einer Renaissancehaltung von Kuppel, Statuen, Fenstern zu einer überragenden Einheit«³³. Eva Börsch-Suppan betont mit dieser Aussage den eher kombinatorischen, kompulatorischen Charakter dieser Architektur.

Ansätze zu dieser Erkenntnis hatte schon R. Borrmann 1909 geliefert, als er von einem »baukünstlerische(n) Programm in den fünfziger und sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts«³⁴ sprach, das mittelalterliche und klassizistische Standards zu einer Synthese gebracht hatte, was sich z. B. an der Michaelskirche manifestiert habe.

So erscheint es wirklich sinnvoll, die Elemente, die diese Synthese vereinigte und die aus verschiedenen Richtungen in das Projekt einfließen, zu benennen, als allein dem Gedanken zu folgen, der die Studien auf der Italienreise Sollers zur Grundlage der Baugestalt erhebt.

August Soller, der im März 1837 zum Assessor der

Ober-Baudeputation berufen worden, 1841 zum Oberbaurat und 1843 zum Geheimen Oberbaurat aufgestiegen war, besaß auf Grund seiner Tätigkeit einen umfassenden Einblick in das Bau- und Projektierungsgeschehen in Preußen. Schon zu Beginn seiner Karriere als Landbaumeister konnte er von der Zu- bzw. Zusammenarbeit für bzw. mit Schinkel geistig profitieren. Die Reihe von Veröffentlichungen über mittelalterliche Bauwerke, die im dritten Dezennium des 19. Jahrhunderts begonnen hatte, war in der Jahrhundertmitte zu einem beachtlichen Konvolut an Literatur zu deutschen und europäischen Denkmälern angewachsen. Periodika, vornehmlich die »Zeitschrift für praktische Baukunst«, hatten es sich zur Aufgabe gemacht, die Kenntnisnahme kunsthistorischer Literatur und von Tafelwerken zu empfehlen und druckten mitunter lange Listen von Neuerscheinungen ab. Patriotisches Geschichtsinteresse, beginnende Bemühungen um die Erfassung und Pflege der Denkmäler, aber auch die Reise- und Publikationstätigkeit und der Forscherdrang von Architekten und Historikern hatten »eine Unsumme baugeschichtlichen Wissens«³⁵ angehäuft. So bot sich schon auf diese Weise eine Fülle von Anschauungs- und Studienmaterial, die Soller mit Erfahrungen seiner Reisen, seiner dienstlichen Tätigkeit, die die gewissenhafte Verfolgung der Bautätigkeit in Preußen beinhaltete, für ein Werk, das wohl zu einem seiner Hauptanliegen gehörte, kompilieren konnte. Vor allem ist in diesem Zusammenhang wohl das tiefe Verwurzelsein in den architektonischen Traditionen Berlins hervorzuheben.

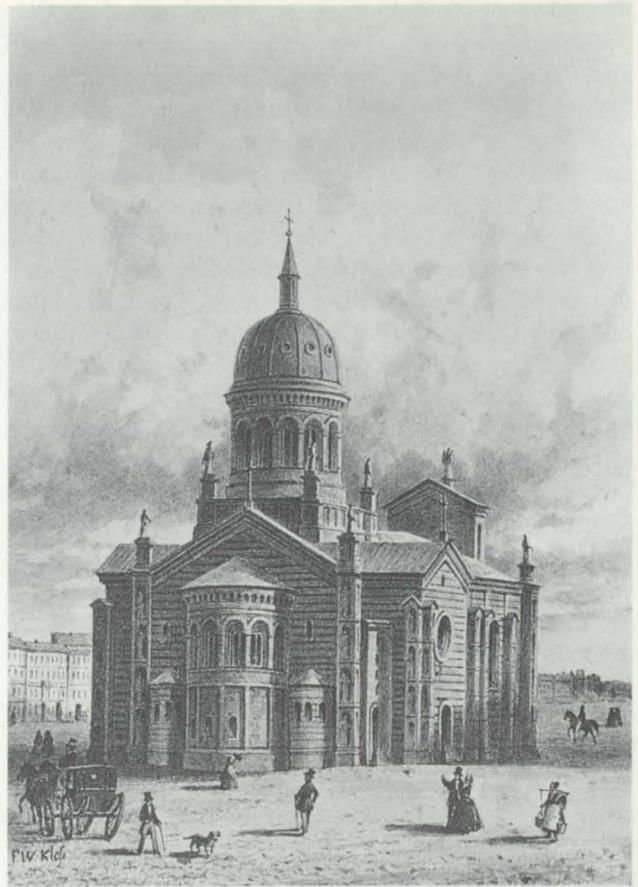
Dazu gehören Ideen Schinkels und bedeutender Architekten seiner Nachfolge, die recht rasch zu verbreitetem Allgemeingut der Berliner Schule geworden waren, dazu zählen u. a. aber auch die vielfältigen und unterschiedlichen Vorstellungen, die die verschiedensten Architekten bezüglich des Berliner Dombauprojektes³⁶ niedergelegt hatten und damit gleichsam ein Fundus geistigen Materials bereitstand. Dieses bedenkend, entdeckt man das feste Eingebundensein der Michaelskirche in architektonische Traditionen der Berliner Schule bzw. die engen Zusammenhänge zu gleichzeitig geplanten oder ausgeführten Bauwerken.

So ließ sich Soller bei der Anlage der zu den Gängen reduzierten Seitenschiffe an der Michaelskirche wohl von der Form leiten, die Schinkel schon an seinen Entwürfen zum Befreiungsdom von 1819, oder später der Werderkirche vorgeschlagen hatte. Auch den Typ einer Portalanlage als einer hohen, offenen Rundbogennische, in der sich eine Rosette entfaltet, hatte Schinkel entwickelt. Mit dem Entwurf zur Petrikerche von 1810 führte er das Problem des Kuppelbaues, explizit auf die italienische Renaissance bezugnehmend, ein. Stüler brachte Triumphbogen und Kuppel an der Schloßkapelle über dem Eosanderportal des Stadtschlusses 1845/46 miteinander in Verbindung. Am Schinkelschen »Domentwurf im Rundbogenstil« vom Beginn der 30er Jahre findet sich das von großen rundbogigen Fenstern aufgebrochene

Langhaus, wie der der Eingangsseite in Schiffbreite vorgelegte Querriegel, der als Vorhalle gedacht war. Anton Hallmann lieferte mit seinem Domentwurf »im byzantinischen Stil«, der eine Kombination aus Basilika und Zentralbau darstellte, eine Fassade, die reich ornamentiert und in farbigen Ziegeln ausgeführt werden sollte. Der Stülersche Zentralbauentwurf des Domes von 1849 in lombardisch-italienischen Mischformen weist eine Kuppel auf, die von einer Laterne mit spitzem Helm gekrönt sein sollte. Details des reichen bauplastischen Schmuckes erinnern an solche der Michaelskirche, insbesondere die mittels Ornamentbesatz gegliederten Strebepfeiler, die mit figurenbestückten Baldachinen schließen, wie sie Stüler auch für die Veränderungen an der Friedrichswerderschen Kirche vorsah. Die Gestaltung der Wandflächen mittels unverputzter, verschiedenfarbiger Backsteine – mit dem Ziel, der strengen Massenwirkung eine adäquate Oberflächenstruktur zu geben – und der Strukturierung mittels ornamentalen Terracottaschmuckes hatte Schinkel am Gebäude der Bauakademie meisterhaft eingeführt und war vorzüglich von Ludwig Persius weiterentwickelt und ausgeprägt worden. Nach der Jahrhundertmitte gehörte sie zur Gestaltungstypik im Berliner Backsteinbau: »Diese seit Schinkel sehr gepflegte und besonders für Kirchen und große öffentliche Gebäude zur Anwendung gekommene Bauart wird jetzt auch bei Privathäusern mit viel Geschmack angewandt.«³⁷ All dies bestärkt, wie tief verwurzelt Soller mit seinem Hauptwerk in der Berliner Architekturtradition der Schinkel-Nachfolge stand, wie vieles, was er in einzigartiger Weise verarbeitete, in der Mitte des 19. Jahrhunderts zum Allgemeingut der Berliner Bauschule gehörte. Dies mit italienisierenden Formen, aber auch solchen der rheinischen Architekturtradition verbindend, ließ ihn eine eigene neuartige Gestalt entwickeln, die sich deutlich von den anderen Sakralbauten Sollers als auch von den gleichzeitig errichteten protestantischen Kirchen Berlins unterscheidet. Obwohl aller Konfessionalisierung der Verwendung einzelner Bauteile schon der Boden entzogen war, repräsentierten sowohl die frühchristliche als auch die gotisch orientierte Stilrichtung innerhalb der Berliner Architektur den preußischen Protestantismus. Um so deutlicher erscheint daher die Absicht, an der Michaelskirche stilistische Vorbilder und architektonische Traditionen zweckentsprechend und zeichenhaft zu einer sich konfessionell unterscheidenden und eine anhand der italienisierenden Erscheinungsform »katholisch« assoziierende Baugestalt entwickelt zu haben.

Die zeitgenössische Bewertung

Die Aufmerksamkeit für das entstehende Bauwerk war groß und die Kritik setzte schon lange Zeit vor seiner eigentlichen Fertigstellung ein, zumal Soller Gelegenheiten wahrgenommen hatte, die Entwurfszeichnungen



auszustellen und somit der Fachöffentlichkeit bekanntzugeben. Wilhelm Lübke, der diese 1852 gesehen hatte, prophezeite, »daß die Vollendung der Michaelskirche einen Lichtpunkt in der Architekturgeschichte unserer Tage bilden wird«³⁸. Allein in der Stilverschmelzung und -fortentwicklung sah er einen Ansatz, sich von der »primitive(n) und unentwickelte(n) Gestaltung« der Romanik, wie sie in München praktiziert wird, und den »slavischen Nachbetern der mittelalterlichen Gothik« in Berlin zu entfernen. Sollers Berliner Kirche wurde unter die vornehmsten Werke der Baukunst gerechnet³⁹ und Georg Erbkam erklärte sie zur »Krone seines Lebens«⁴⁰. Schon die kurzen Meldungen, die die Architekturzeitschriften über den langsam fortschreitenden Bauverlauf brachten, steckten voller Erwartung und Lob der entstehenden Architektur. 1857 jubilierte die Zeitschrift für Praktische Baukunst: »Die katholische St. Michaelskirche ist einer der schönsten Kirchenbauten Berlins.«⁴¹ In seiner Kritik der Berliner Schule unterstrich Wilhelm

Abb. 5 August Soller,
Entwurf zur St. Michaelskirche (1849/52),
Ansicht der Längsseite und Grundriß

Abb. 6 Friedrich Wilhelm Klose,
Die Michaelskirche in Berlin (um 1860).

Aquarell, 19,8 × 14 cm.

Potsdam, Staatliche Schlösser und Gärten,
Aquarellsammlung

Weingärtner 1860⁴² den neuen architektonischen Entwicklungsansatz dieses Beispiels. Andernorts wurde sie als Indiz für den Aufschwung der Architektur unter Stüler deklariert.⁴³ Alfred Woltmann rühmte daneben das sich hier geoffenbarte Talent, »in großen Massen zu componiren«⁴⁴. Der Architektenverband sah den Hauptvorteil der Kirche »in der ebenso freien wie feinen Formbehandlung, welche über historische Stiltraditionen hinausstrebt mit Glück nach dem Ausdruck modernen Architekturbewußtseins dringt«⁴⁵. In seiner Polemik gegen die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche führte Max Osborn 1909⁴⁶ die Michaelskirche als positives Gegenbeispiel an.

Sehr bald hatten aber sogar Veröffentlichungen kunsttopographischer bzw. touristischer Art die Kirche in die Liste der Sehenswürdigkeiten aufgenommen, empfahlen den Fremden ihre Besichtigung und rühmten den »interessante(n), gelungene(n) Versuch, über die historische Stiltradition hinaus das moderne kirchliche Bewußtsein auszudrücken«⁴⁷. Bis auf den Hinweis auf die zu klein proportionierte Kuppel – so läßt sich resümieren – erfuhr das Bauwerk eine überaus positive Beurteilung aus den verschiedensten Richtungen, deren Grundtenor in der Hervorhebung der gelungenen Synthese architektonischer Elemente zu einer neuen überzeugenden Form und überzeugendem Ausdruck bestand.

Die urbane Lage

Bezeichnenderweise nehmen alle Äußerungen zur architektonischen Leistung, aber auch auf die städtebauliche Situation Bezug.

W. C. Behrend meinte, das Kirchengebäude »profitiert im übrigen von der Gunst der Situation. Es bildet den Abschluß eines schmalen Kanallaufes, der sich unmittelbar vor dem Kirchplatz zu einem breiten Hafenbecken erweitert, in dessen stiller Wasserfläche sich die zierliche Silhouette der Baugruppe widerspiegelt. Und der Reiz der Situation ist es wohl auch, der Fontane bestach, als er die Michaelskirche die bei weitem schönste Kirche Berlins nannte, eine Ansicht, der übrigens auch Böcklin zugestimmt haben soll«⁴⁸.

Nachdem schon Carl Ludwig Schmid in den Jahren nach 1825 an Bebauungsplänen für das Köpenicker Feld gearbeitet hatte, in die 1835 Schinkel begutachtend eingriff, legte Peter Josef Lenné 1840 mit seinen »Projektirte(n) Schmuck- und Grenzzüge(n) von Berlin mit nächster Umgebung« einen großen Entwicklungsplan für die Stadt vor, der die Bebauung des Köpenicker Feldes in großen rechteckigen Gebäudekarrees und formal unterschiedlich angelegten Plätzen vorsah. »Den Hauptzug in dem Gesamtplan bildet ein schiffbarer Wassergraben, der von der Spree oberhalb der Jannowitzbrücke bis zur südlichen Stadtmauer zwischen dem Kottbusser und dem Halleschen Tor geleitet ist. Sein Zweck ist sowohl auf die Entwässerung des Köpenicker Feldes gerichtet, als auch der sich immermehr erweiternden Industrie

eine bequeme Fahrstraße zu verschaffen, denn mit diesem Kanal ist es nicht zweifelhaft, daß der Gewerbefleiß auf dem Köpenicker Felde sich immer mehr ausdehnen werde, während ohne denselben nie die Hoffnung dazu vorhanden sein kann.«⁴⁹

Zwischen 1848 und 1852 wurde der Wassergraben zum schiffbaren Kanal ausgebaut und am 15. Mai 1852 freigegeben. Er erhielt die Bezeichnung Luisenstädtischer Kanal und führte vom Landwehrkanal bis an die Michaelskirche heran, schwang dort in einem Viertelbogen nach Osten aus, um schließlich nach einem nochmaligen Richtungswechsel in die Spree zu münden. Die beiden Bassins – das vor der Kirche nannte man Engelbecken – sollten als kleine Hafenanlagen dienen, doch schon nach Beendigung der Bautätigkeit auf dem Köpenicker Feld verlor der Kanal an Bedeutung und wurde schließlich zwischen 1926 und 1928 zugeschüttet⁵⁰, dem Engelbecken widerfuhr in den Jahren 1963 bis 1968 das gleiche Schicksal.

In der Plansituation aber nahm die Kirche somit einen vorzüglichen Platz ein, auf den eine freie Blickbahn aus weiter Entfernung zulief. Das malerische Fernprospekt erhob sich aus der eng bebauten Stadtlandschaft in der Ebene, die durch das monumentale Gebäude auf dem weiten Platz akzentuiert wurde.⁵¹ Die raumleitende Achse des Kanals führte zu einem raumsammelnden Platz, auf dem sich ein architektonisches Monument als Blick- und Zielpunkt erhob. Die Wirkung dessen aber war vor allem durch die Kuppel und das Motiv der Bogennische bestimmt, einem Triumphbogen, dessen Symbolkraft St. Michael als Sinnbild der triumphierenden (katholischen) Kirche assoziiert. So erscheint die Idee von Triumph und Ruhm mit Gebäude und Raumgestaltung unlösbar verknüpft.

Vor dieser Folie gliederte sich Stadtraum, wurde er bewältigt und vernünftig geordnet und ähnlich widernatürlichen, elementaren Strömen berechenbar gemacht.

Die Anlage des Engelbeckens verlieh dem Ensemble mit der reizvollen Spiegelung der Architektur in der Wasserfläche südländische Reize⁵² und vermochte zudem das »fast unlösbare Entwurfsproblem ..., das so unvorteilhafte Versinken der Kuppel bei dem Sich-Nähern«⁵³ der Vorderfront zu bewältigen. Das landschaftliche Motiv, die Bepflanzung des Platzes und die parkähnliche Anlage um die Kirche, als auch die Einbeziehung der Wasserfläche bildeten eine Ruhezone und schufen einen Ort ehrfurchtheischender Distanz um das Heiligtum, eine Idylle »geheimnisvoller Abgeschlossenheit« inmitten städtischen Getriebes, die den Rahmen für ein beherrschendes Moment im Stadtbild, eine Dominante im Bild der neuen Teilstadt abgab: das Monument der kämpfenden und siegenden Kirche. Die Bauaufgabe also beschränkte sich nicht auf die Errichtung des Gebäudes allein, sondern mit ihm war zugleich eine Wirkung in der Stadtlandschaft angestrebt, dieser nämlich eine kennzeichnende und beherrschende Baugestalt zu verleihen.



Der Bauschmuck

Nahezu alle Besprechungen des neuen Kirchenbaus schlossen neben der architektonischen Gestalt desselben auch die Bauornamentik rühmend ein. So wollte es Wilhelm Lübke nicht missen, neben seinem Lob der Formen, die die »mit zarterster Sorgfalt und Delikatesse gezeichneten Entwürfe«⁵⁴ zeigen, auch dem »feinen Formgefühl«, das in der Ornamentik walte, Hochachtung zu zollen. »Nicht minder«, hieß es 1859 in der Praktischen Bauzeitung, »ist mit besonderer Anerkennung die architektonisch-plastische Vergeistigung durch ideen- und stilgemäße Statuen, Reliefs und Ornamente, so wie durch verschiedenfarbige Lagen von Backsteinen an den Außenwänden, Strebepfeilern usw. hervorzuheben«⁵⁵. Diese Betonung gewinnt angesichts der in dieser Zeit »überhand nehmenden Verzierungen an Berliner Wohnhäusern«⁵⁶ und der inzwischen häufig praktizierten plastischen Fassadengestaltung öffentlicher Gebäude an besonderer Bedeutung.

Im Jahre 1861 meldete sich Max Schasler in den »Dioskuren« mit einem Artikel »Zur Geschichte der ornamentalen Architektur des heutigen Berlin«⁵⁷, um auf die »Eigenthümlichkeit der architektonischen Ornamentik« aufmerksam zu machen, da ihr ein »wesentlicher und eigenthümlicher Charakterzug der modernen Architektur« innewohne. Dort wird die bloß äußerliche Schmucklust beklagt, die weder konstruktive Grundsätze noch korrespondierende Materialien beachte, und schon gar nicht die Übereinstimmung von Stil des Baues und des Schmuckes. Obwohl in Schaslers Artikel nicht angesprochen, war der Bauschmuck der Michaelskirche diesen Prinzipien verpflichtet. Die Ornamente, Reliefs und Skulpturen waren in gebranntem Ton ausgeführt, einem »Material, das sich ebenso ... vortrefflich zur statuatischen Ornamentation von Ziegelrohbauten eignet, in-

Abb.7 Die Luisenstadt.
Ausschnitt aus: Grundriß von Berlin mit nächster Umgebung
(G. J. Gröschel'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1850)

dem es sich auch in der Farbe denselben harmonisch anschließt⁵⁸. Zudem benutzte Soller den Schmuck, um konstruktive Linien des Baues nachzuziehen und hervorzuheben bzw. einzelne Bauteile – wie den Triumphbogen – im Besonderen auszuzeichnen.

Eine durchgreifende ornamentale und plastische Fassadengestaltung hatte Schinkel für lange Zeit vorbildhaft am Gebäude der Bauakademie geleistet. Auch er hatte Terracotten dafür verwandt. Wurden diese noch von der Werkstatt Tobias Feilners gebrannt, machte sich um die Jahrhundertmitte vor allem die von Ernst March in Charlottenburg um Bauterracotta verdient und behauptete in deren Herstellung lange den ersten Platz. »Durch eine eigenthümliche Zubereitung des Thons hat das March'sche Institut die Aufgabe gelöst, seinem gebrannten Thon eine Härte und Widerstandsfähigkeit gegen den Einfluß der Witterung zu verleihen, daß er ebenso wenig Feuchtigkeit annimmt, als eine mit Oel getränkte Steinplatte⁵⁹ oder wie Ernst March selbst formulierte, eine Materialqualität erreicht, die »ihrer Härte und Dauer im Freien, dem Sandstein gleich zu stellen und rücksichtlich der geringen Kosten bei plastischen Ornamenten demselben vorzuziehen sei⁶⁰.

Die stürmische Entwicklung dieses Kleinbetriebes setzte ein, als nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelm IV. die Errichtung monumentaler Bauwerke befördert wurde und sich im Zusammenhang mit der Wiederbelebung des Backsteinbaues ungeahnte Möglichkeiten für die Fertigung von Bauterracotten, farbigen Ziegeln und Mosaiksteinen auftaten.⁶¹

Zog man für die Modellierung figürlichen Schmuckes bekannte Bildhauer hinzu, die die Modelle oder Modellzeichnungen fertigten, leisteten Modelleure der Firma die diesbezüglichen Arbeiten für die Ornamente. Als Hilfsmittel spielten dabei Vorbildsammlungen eine große Rolle, deren erste und für Preußen wohl bedeutendste die »Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker« waren, die 1821–1837 von der Technischen Deputation für Gewerbe unter maßgeblicher Leitung Beuths und Schinkels herausgegeben worden waren. Aus historischem Interesse und Kenntnis der Stile entstanden, bildeten sie ein »ästhetisches Regulativ« gegenüber der Verunsicherung und Gefährdung durch neue Techniken der Reproduktion und Imitation. So war es auch zu verstehen, wenn Beuth schrieb: »Der Fabrikant und Handwerker soll ... sich nicht verleiten lassen, selbst zu componiren, sondern fleißig, treu und mit Geschmack nachahmen.«⁶² Es kann nicht verwundern, daß der in Charlottenburg gebrannte Bauschmuck der Michaelskirche, wenn auch nicht mit bestimmten Vorlagen identisch ist, so doch Analogien und Ähnlichkeit zu diesen Tafeln aufweist. Anzunehmen ist, daß die Formsteine nach Wünschen Sollers gefertigt wurden. Daß auch Musterentwürfe anderer Meister umgesetzt worden sind, zeigt die Verwendung eines Blattkapitells von Lucae, dessen Entwurf in den »Architektonischen Skizzenbüchern« Heft 47 veröffentlicht worden war.

Mit einer Anzahl von Stäben, Ornamentleisten, Kassettenornamenten, Gesimsteilen, Kapitellen und Kragsteinen entwickelte man ein reiches Dekorsystem an der Fassade, das vor allem durch die variable Verbindung und Zusammenstellung des relativ kleinen Typenschatzes zustandekam. Indem die konstruktiven Linien des Baues nachgezeichnet, Fenster und Portale umrahmt bzw. der große Triumphbogen besonders ausgestattet wurden, erhielt die Fassade eine unaufdringliche, aber klare Betonung, die die Zeitgenossen von »architektonisch-plastischer Vergeistigung«⁶³ sprechen ließ.

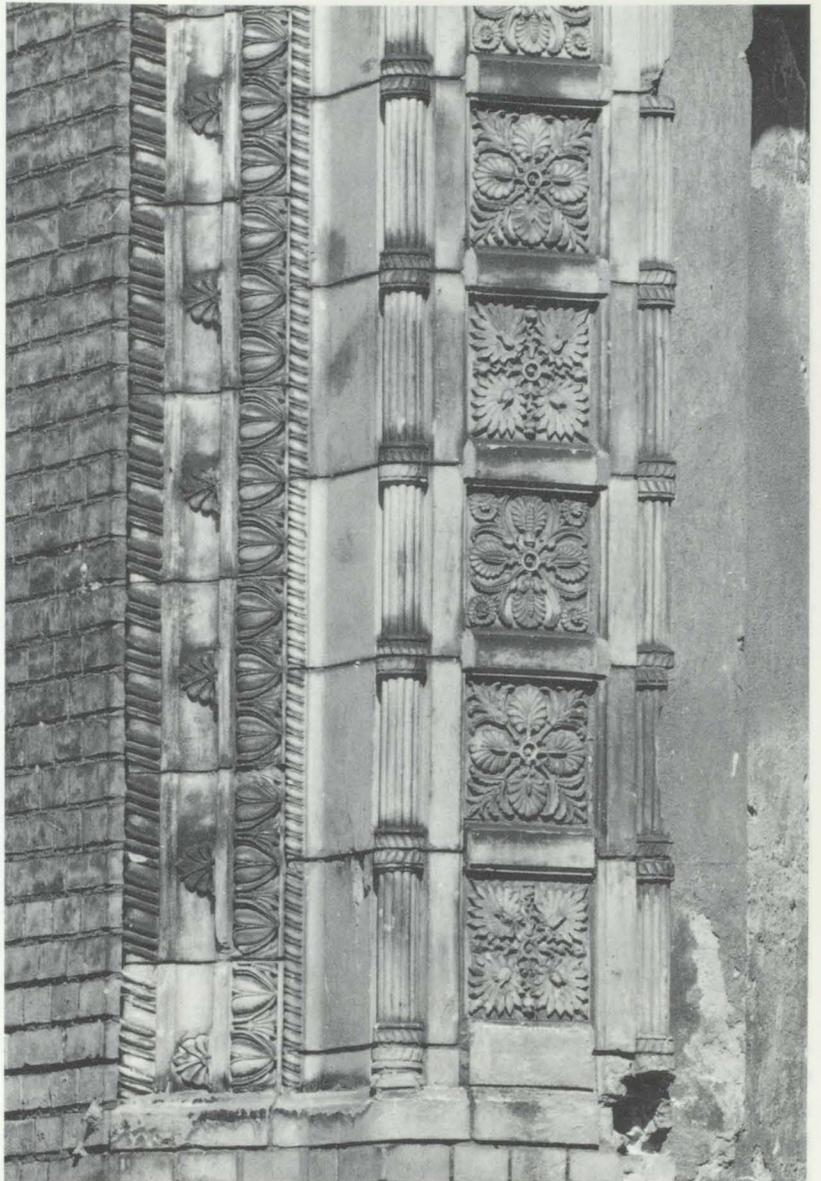
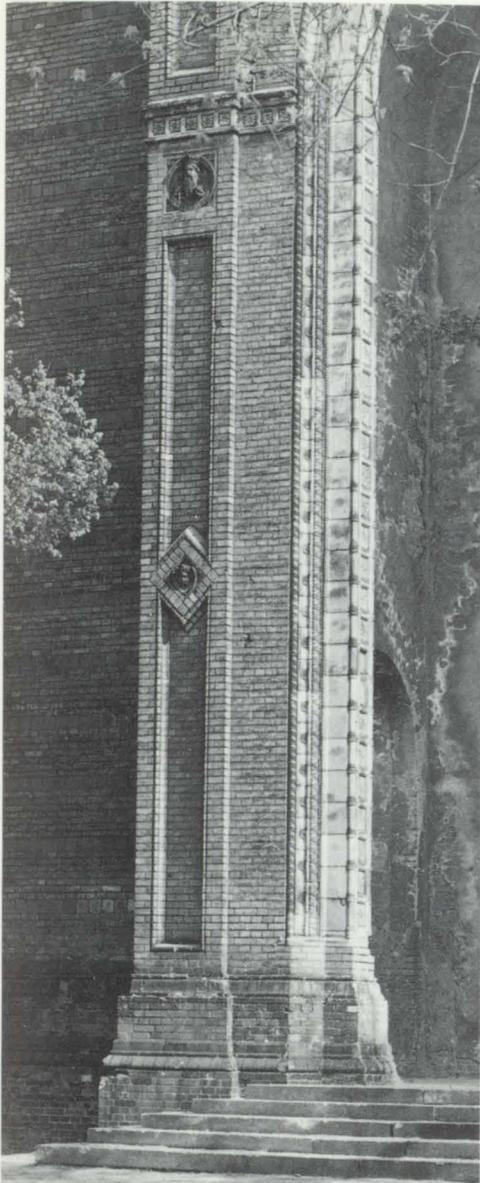
Obwohl man den »idee- und stilgemäßen Statuen, Reliefs und Ornamenten« viele lobende Worte spendete, unterblieben Aussagen zu den Darstellungsgehalten der Bauplastik, worin einzig die Darstellung des Kirchenpatrones eine Ausnahme machte und zu der hier ein kleiner Exkurs gestattet sei.

Den Glockengiebel der Kirche krönte, sich weit über die Stadtlandschaft erhebend, das Standbild des Erzengels Michael, des Drachentöters. Die überlebensgroße Figurengruppe war auf einen flachen Sockel gestellt, wiewohl sie nach Sollers Bauzeichnung der Eingangsseite⁶⁴ einem von vier Engeln umstandenen Baldachin aufgesetzt sein, sich einem anderen Entwurf des Architekten zufolge⁶⁵ unter einem solchen befinden sollte.

Nach der seit dem Mittelalter geläufigen Ikonographie rammt der himmlische Heerführer die Lanze, die als Kreuzstab endet, mit beiden Händen in den Rachen des geflügelten und krallenbewehrten Untieres. Der gräßliche Wurm krümmt sich unter den Füßen des ihn darniedertretenden Streiters und windet den schuppigen Schwanz zwischen dessen Beinen. Michael, mit gewaltigen Federschwingen ausgerüstet, trägt unter dem bewegten Umhang, den eine Agraffe am Hals zusammenhält, einen kurzen über dem Knie abschließenden Rock. Unter den Ringen der eng anliegenden Panzerung tritt die Muskulatur der Arme und Beine hervor, ein Gliederkettengürtel schmückt die Taille des Engels, während sein lockenumwalltes Haupt von einer Kappe mit Kreuzdiadem geziert wird. Auf der Brust des himmlischen Kriegers prangt der gekrönte preußische Adler, in der rechten Kralle das Zepter, in der linken den Reichsapfel!

Der Schöpfer der Plastik ist August Kiss, einer der bekanntesten Bildhauer Berlins in der Jahrhundertmitte. Die kunsthistorische bzw. kunsttopographische Literatur führt die Tatsache der Autorenschaft getreulich an und vermittelt damit den Eindruck, daß es sich um ein eigens für den Sakralbau in Auftrag gegebenes und geschaffenes Werk handelt. Dem ist nicht so! Die in der Berliner Gießerei von Moritz Geiss in Zink ausgeführte und wohl ursprünglich mit einer Marmor imitierenden Fassung bedachte, später vergoldete Figur des Kirchenpatrons⁶⁶ stellt eine Replik dar.

Mit der Arbeit an der plastischen Darstellung des Drachentöters wurde Kiss schon nach der Beendigung der Revolution von 1848/49 beauftragt. Friedrich Wil-



helm IV. hatte sie als Bekrönung des Preußen-Denkmal in Karlsruhe vorgesehen, eines in gotisierenden Formen errichteten Grabbaldachines, mit dessen Entwurf und Ausführung der badische Architekt Friedrich Eisenlohr nach den Vorstellungen des Monarchen betraut worden war. Die auf dem Friedhof an der Kapellenstraße in Karlsruhe errichtete Memorialstätte war den während der Niederschlagung des badischen Aufstandes gefallenen Preußen bestimmt.⁶⁷

Die ersten Schritte zur Verwirklichung des Vorschla- ges wurden schon 1849 eingeleitet, als die preußische Mil- itärregierung noch uneingeschränkt in Baden herrschte. Mit diesem Denkmal »sollte nicht nur der Toten gedacht werden. Diese Aufgabe übernahmen bereits die damals zahlreich errichteten, meist bescheidenen Denkmäler, die von einzelnen Regimentern auf verschiedenen Schlachtfeldern und Friedhöfen in Baden gestiftet wor- den waren. Das Monument, in dessen Planung die Vor- stellungen seines Auftraggebers, Friedrich Wilhelm IV.,

maßgeblich einfließen sollten, hatte vielmehr die Funk- tion zu erfüllen, neben der Demonstration preußischen Selbstverständnisses und Machtanspruches auch die christlich verbrämte Rechtfertigung der Okkupation zu repräsentieren.«⁶⁸

Im gleichen Jahr begann Kiss mit Überlegungen zu der Plastik. Diesbezüglich schrieb Christian Daniel Rauch am 22. Oktober 1849 aus dem Kiss'schen Atelier zurückkehrend an Ernst Rietschel nach Dresden, er »habe die dritte von Sr. Majestät gewählte Skizze gese- hen, welche sechs Fuß Proportionen hoch in Bronze aus- geführt werden soll. Sie ist der Raffaelischen ungepan- zerten ähnlicher als die früheren Entwürfe, wodurch die Aufgabe in großartiger Auffassung eine sehr wünschens- werte wird.«⁶⁹

Abb. 8 Detail der Eingangsfassade

Abb. 9 Ornamentale Schmuckelemente am Bogen der Eingangsballe

Im Februar 1852 führte der Bildhauer dann wohl die letzten Arbeiten am Modell des Erzengels aus. Sodann erfolgte ein erster Guß in Zink, den die Firma Geiss Berlin besorgte und der bronziert nach Karlsruhe gesandt wurde, wo man das Denkmal am 23. 7. 1852, drei Jahre nach der Kapitulation von Rastatt, der letzten Bastion der Revolution, einweihte. Bald darauf fertigte man einen zweiten, einen Bronzeuß in der Gießerei in Lauchhammer unter der Leitung von Karl Ludwig Friebe, der als Geschenk des Königs an seinen Bruder Wilhelm, unter dessen Führung der Sieg über die Aufständischen gelungen war, im Park des Schlosses Babelsberg als »gleichsam privates Erinnerungsmal«⁷⁰ 1853 Aufstellung fand. Auf der Voltaire-Terrasse am Abhang des Babelsberges hatte Strack eine gotisierende Wandarchitektur dafür errichtet.

Der Berliner Kunsthistoriker Wilhelm Lübke, der diese Ausführung kannte, äußerte sich noch im gleichen Jahr wenig anerkennend über die Plastik. Der Kopf der Statue zeige »wohl die momentane Verdüsterung, aber nicht die verderbenblitzende Energie eines Michael; die Richtung der Augen schießt sogar weit über das Ziel ihres Grimmes in's Leere hinaus; die beiden Hände legen sich, namentlich die rechte, nur lose um den Schaft, während doch gerade diese als stossführende ... denselben fest umfassen müsste; selbst in der Biegung des rechten Handgelenkes liegt etwas forcirt Gemachtes, zu künstlich Reflektirtes«⁷¹. Den Drachen wünschte sich Lübke etwas größer, »da ein nicht wegzuleugnendes Missverhältnis in dieser Beziehung zwischen beiden Figuren besteht«⁷².

Schon aus dem zitierten Brief Rauchs erfuhr man, daß die Zeitgenossen Assoziationen zum Raffael'schen Gemälde von 1518, das sich in Louvre befindet und St. Michael, den Teufel überwindend zeigt, hegten. Auch Bimler meldete später »Raffaels Teufelstöter schwebt ihm führend vor«⁷³. Bloch und Grzimek unterstrichen vor allem die neubarocken Tendenzen an der Plastik.⁷⁴ Ebenfalls eng an die Raffaelsche Komposition schloß sich die Gestaltung der kolossalen Bronze an, die Hubert Gerhard 1588 für die Fassade der Münchener Michaelskirche gegossen hat. Daß sie Kiss kannte – ob aus eigener Anschauung oder von Zeichnungen bzw. Stichen – möchte man fast vermuten. Ein Vergleich der beiden Standbilder offenbart augenscheinliche Affinitäten in Einzelheiten der Gestaltformung, unterstreicht aber auch die Kritik Lübkes, der dabei vielleicht die leidenschaftlich bewegte Kampfsituation in München vor Augen gehabt hat.

Anregungen aber wird Kiss auch in Berlin aufgenommen haben. Da war das über drei Meter hohe Standbild des Erzengels an der Portalfront der Friedrichswerderschen Kirche. Das in Terracotta nach dem Modell von Ludwig Wichmann ausgeführte Werk liegt in der Gestaltkomposition schon im Schinkelschen Portalentwurf der Kirche⁷⁵ vor. Ursula Merckel bezieht sich wohl darauf, meinend, daß es sich beim Michael von Kiss um die

»Umsetzung einer Schinkel'schen Idee handelte«⁷⁶. Doch ist dies bis auf die allgemeine Figuralkomposition, die wiederum einer traditionellen Bildformel entspricht, wohl weniger zutreffend. Natürlich hatte der Architekt den drachentötenden Erzengel schon 1815 innerhalb seiner Entwürfe eines Befreiungs- und Nationaldenkmals konzipiert⁷⁷, doch sind diese Vorstellungen von Kiss wohl weder formal noch von der Intention her – nämlich als einer nationalen Symbolfigur – vorbildlich gewesen.⁷⁸

Trotz der berechtigten Kritik Lübkes darf angenommen werden, daß Kiss mit seinem Werk den allgemeinen Geschmack der Zeit getroffen hatte. Zumindest spricht die Tatsache, daß die Zinkgießerei Geiss das Bildwerk des Erzengels seit 1852 mehrere Jahre lang im Modellkatalog der Firma führte, für diese Vermutung⁷⁹. Nach diesem Katalog wahrscheinlich ist auch das das Glockenhaus bekrönende Standbild für die Michaelskirche ausgewählt worden. Überliefert sind die Beweggründe für diese Entscheidung im einzelnen nicht. Bedenkt man aber den permanenten Mangel an finanziellen Mitteln, der den Bau des Gotteshauses unabweislich begleitete, forderte wohl allein schon die Sparsamkeit auf, sich einer kostengünstigen Variante zu bedienen. Auf eine solche zurückzugreifen scheint mit einem Replikat gegeben gewesen zu sein, das sich gewiß billiger erstehen ließ als ein Unikat. Denn schließlich war bekannt, daß »die Geis'sche Zinkgießerei ... solche Kunstwerke zu sehr wohlfeilen Preisen und in seltener Vollkommenheit«⁸⁰ lieferte und daß solch eine Anschaffung »auch dem weniger Bemittelten möglich (war), denn die Kosten einer solchen ... Zinkstatue betragen kaum den zehnten Teil von dem, was dieselbe in Erz gegossen kosten würde«⁸¹.

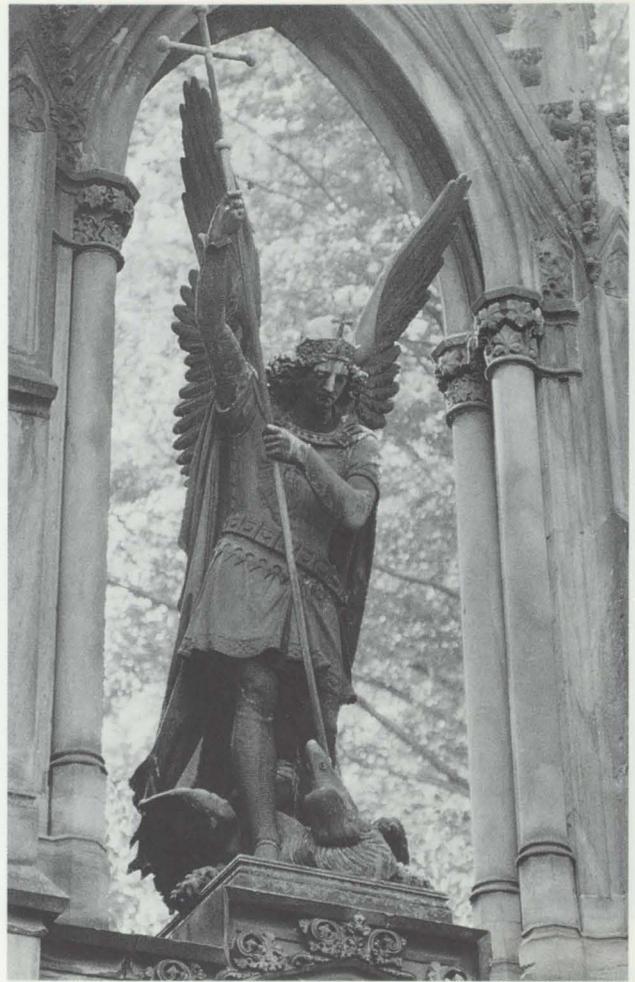
Ausführungen in Zink fanden seit den 1830er Jahren vornehmlich in Berliner Gießereien großen Anklang. Erst an der Jahrhundertwende stellte man das Verfahren wieder ein, als man erkannt hatte, daß das kostengünstige Material hinsichtlich seiner Dauerhaftigkeit den traditionellen Werkstoffen keine wirkliche Alternative zur Seite stellte. Zur Entstehungszeit des Werkes aber galt wohl noch die Meinung, die Shadow 1849 rückblickend auf das Jahr 1841 geäußert hatte. Er berichtete nämlich, »die Werkstatt für Eisenguß der Herren Geiss, Vater und Sohn, hatte sich zum Guß in Zink hingewendet und gab so gute Proben, daß Kunstfreunde diese Erzeugnisse in der Werkstatt selbst mit Vergnügen betrachteten«⁸².

Außerdem schien die Figur, wie gesagt – trotz künstlerischer Einwände – den allgemeinen ästhetischen Ansprüchen und Vorstellungen in nicht geringem Maße zu entsprechen. Die Entscheidung für diese kostensparende Variante stellt genaugenommen aber auch – ob beabsichtigt oder nicht – eine Geste diplomatischen Charakters dar. Bedenkt man, daß dem entstehenden Kirchenbau vor allem auch die Funktion zufiel, der katholischen Militärseelsorge Raum zu gewähren, ließe



sich die Wahl gerade dieses Bildwerkes für die Darstellung des Patrons mit seinem aktuell-politischen und militärischen Geistesbezug als Signalisierung und Versicherung unbedingter Treue zum und geistiger Übereinstimmung mit dem Königshaus lesen. So wurde immer wieder und wortreich bekräftigt, daß »der König das volle Vertrauen seiner katholischen Unterthanen (besitze), welches sich in dem Revolutionsjahr 1848 bewährte und viel dazu beitrug, daß die Zeit der größten Gefahr ohne wesentlichen Schaden für den Staat und die Monarchie vorüberging. Dies Vertrauensverhältnis besteht, trotz Allem, was gesagt, gethan und gedruckt worden ist, um es zu stören, noch heute. Noch heute gibt es in Preußen keine treueren Unterthanen als die Katholischen und keinen Richter im Lande, dessen Rechtssinn und Unparteilichkeit sie unbedingter vertrauen, als den König, zu dessen Throne, als den höchsten irdischen Richterstuhle, ihnen der Weg immer offen steht.«⁸³

Nicht von ungefähr hatte der König dieses Thema für das Erinnerungsmal an den glorreichen Sieg gewählt. Hatte Kurt Bimler, der die Michaelsfigur als »allgemeingültiges Siegesdenkmal«⁸⁴ bezeichnete, 1915 noch vorsichtig formuliert, Friedrich Wilhelm wollte damit »die Vorstellung des Sieges lichter Himmelsmächte über den widerlichen bösen Feind der Zwietracht und des niedri-



gen Hasses im Bilde verkörpert haben«, charakterisierte Merckel die Intention der Darstellung sehr eindeutig: »Dieses Standbild führte eine Art Urmythos vor Augen: der Kampf des Guten gegen das Böse. Eingekleidet in eine biblische Szenerie sollte dieser jedoch nicht für sich allein stehen, sondern als idealisiertes Symbol für ein Kapitel jüngster deutscher Geschichte dienen. Auf diese Weise wurde der als gerecht propagierte Kampf mit jenen Kräften, die sich gegen die gottgewollte Herrschaft aufgelehnt hatten, in religiöse Sphären entrückt. Am spezifisch preußischen Sendungsauftrag des himmlischen Rächers ließ indessen der preußische Adler auf dem Brustpanzer des Erzengels keinen Zweifel.«⁸⁵

Nun wäre einzuwenden, daß der Zinkguß des drachentötenden Kirchenpatrones weit in die Höhe gerückt, dem Betrachter den preußischen Adler kaum preisgegeben haben wird und die zitierte Interpretation

Abb. 10 Nach August Kiss, St. Michael.
Abbildung im Katalog der Fa. Moritz Geiss Berlin
Abb. 11 August Kiss, St. Michael.
Bronze, H. 380 cm.
Potsdam, Schloß Babelsberg



in diesem Fall nicht zuließe, zumal die wohlfeile Verfügbarkeit der Replik wohl den Hauptgrund der Wahl darstellt.

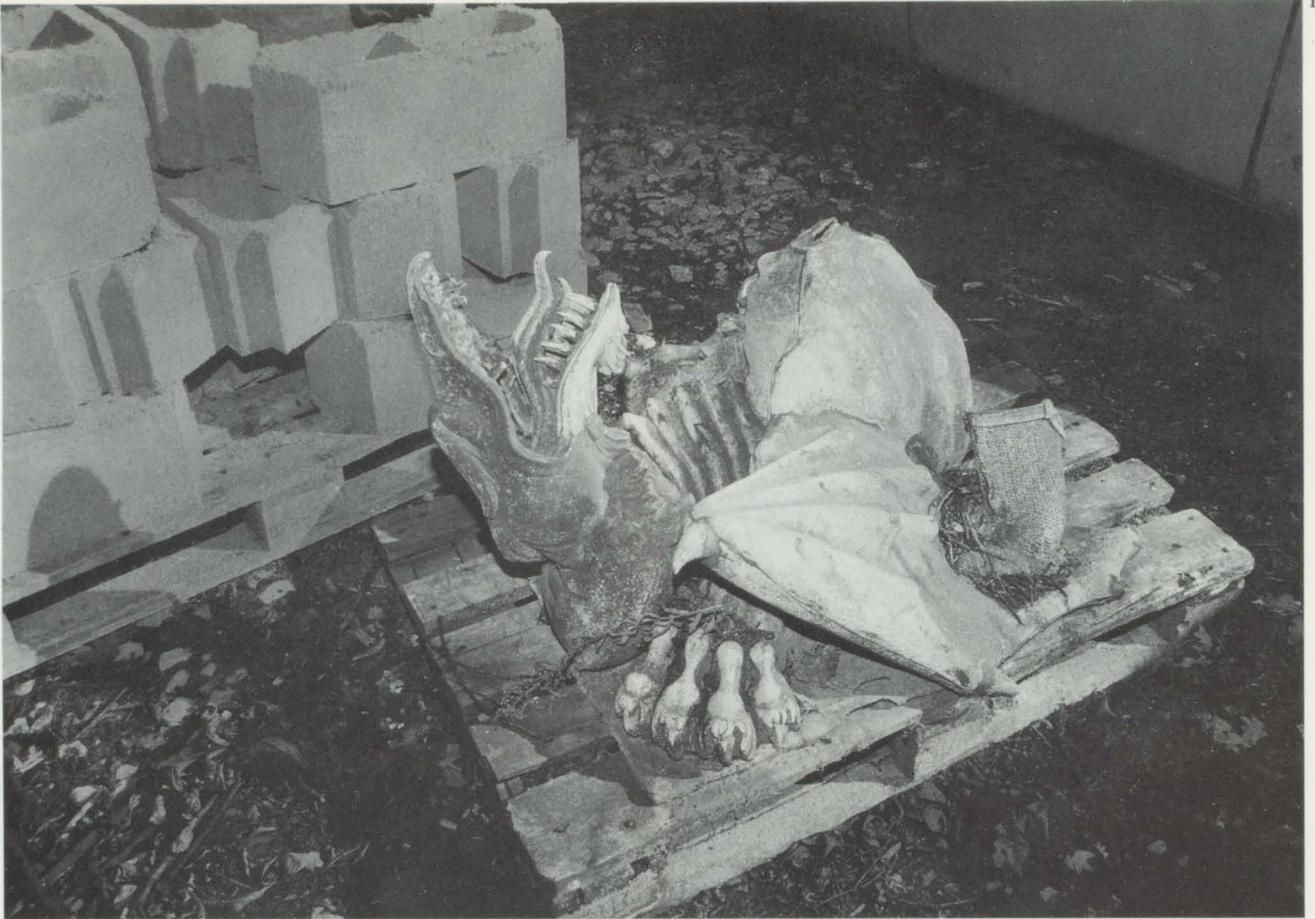
Sicherlich, den weithin sichtbaren Kampf auf dem Glockenhaus der Kirche, ausgetragen vom Beschützer der Kirche und Widerpart aller gottesfeindlichen Mächte, einer himmlischen Symbolgestalt – angetan mit Lanze und Krone, kriegerischen und herrscherlichen Insignien zugleich – als Sinnbild Friedrich Wilhelm IV., in dessen Restaurationspolitik der Kirche keine geringe Rolle zugebracht war, zu interpretieren, war nicht allen Betrachtern gegeben, zumindest aber in politisch und künstlerisch informierten Kreisen hätte er so verstanden werden können.

Bleibt die entsprechende Interpretation also dem, was Gombrich »the beholder's share« nennt, vorbehalten oder war sie schon vorher mitgedacht worden, ist hier ein Zufall aufgespürt und eine Sinngebung entdeckt, wo keine beabsichtigt war, oder wurde der intendierte Gehalt als entscheidend für die Aufstellung der Replik angesehen? Wie dem auch sei, Berlin – wo im öffentlichen Raum noch kein Denkmal für den Sieg über die Revolution errichtet werden konnte – hat auf diese Weise doch das seinige bekommen.

Alle anderen figürlichen Teile des Bauschmuckes, die in Terracotta ausgeführt waren, finden sich ebenfalls schon in den Sollerschen Plänen und bildeten ein wichti-

ges Glied der Bauidee. Aufgrund der Kriegszerstörung bietet die plastische Ausstattung dem heutigen Betrachter ein sehr lückenhaftes Bild und das Fehlen schriftlicher Zeugnisse macht die vollständige geistige Rekonstruktion des Bildprogrammes unmöglich.

So befanden sich auf den Eckpfeilern des Langhauses die Figuren der vier Evangelisten, von denen nur die des Markus den Krieg überdauerte. Obwohl 1861 von dem »in allen Theilen vollendeten Bau«⁸⁶ gesprochen worden war, fehlten diese vier Gestalten, obgleich geplant, bis 1886 noch. Im Zusammenhang mit dem 25jährigen Jubiläum der Kirchweihe wurden sie schließlich aufgestellt.⁸⁷ Die Modelle für die überlebensgroßen, sandsteinfarbenen Terracotten hatte der Berliner Bildhauer Albert Wolff schon in den Jahren 1855 bis 1858 geschaffen. Wie das »Deutsche Kunstblatt« mitteilte, arbeitete Wolff in dieser Zeit »an dem Modell zu den Kolossalstatuen der vier Evangelisten, welche in Thon gebrannt«⁸⁸ werden sollten und für die Westfassade der Neustrelitzer Schloßkirche bestimmt waren.⁸⁹ Mit dem bartlos jugendlichen Johannes, dem römischen Habitus des Markus, dem gealterten Matthäus und Lucas mit dem langen Bart gaben sie die überlieferten Typen wieder und bildeten untergeordnet auch die entsprechenden Tiersymbole ab. Jutta von Simson beschrieb ihre stilistischen Qualitäten als »eine Art Neo-Renaissance«⁹⁰. Wahrscheinlich war mit den vier Stücken eine so allgemein, d. h. überkonfes-



sionell akzeptable und gefällige Skulpturenserie entstanden, die sich in das ständige Angebot der March'schen Fabrikation aufzunehmen lohnte und in einer Zeit intensiven Kirchenneubaues guten Absatz versprach.⁹¹ Und wirklich fanden z. B. an der 1861 geweihten Lucas-Kirche die Evangelisten Lucas und Matthäus das Portal flankierend aufgestellt, und schon 1859 war vor der Matthäikirche die »kolossale Statue des Evangelisten Matthäus auf einem vom Geh. Ober-Baurath Stüler entworfenen Postament aufgestellt worden«⁹². 1886 erwarb man entsprechende Repliken für die Michaelskirche, später auch für den Turm der 1891 bis 1893 erbauten Immanuelkirche in Berlin.

Von den vier Kirchenvätern, die den Kuppeltambour umstanden und nachweislich 1861 schon aufgestellt waren, blieb ebenfalls nur einer erhalten, der den heiligen Ambrosius darstellt. Die Kenntnis der erst in den 70er Jahren verloren gegangenen Figur des heiligen Gregors zeigt überraschenderweise die formale Identität der Gestalten und läßt vermuten, daß alle vier Skulpturen aus einer Form stammten und nur Kopfbedeckung, Haar- bzw. Barttracht und das jeweilige Attribut in der Rechten individuell hinzugefügt waren. Von wem der Entwurf bzw. das Modell zu diesem variierbaren Typenfabrikat eines liturgisch gewandeten »Einheitsleibes« stammt, konnte bisher nicht ermittelt werden.

Eingestellt in die Tabernakel der Strebe Pfeiler befan-

den sich – den Bau gleichsam stützend – die Figuren der zwölf Apostel, denen die Apsiden flankierend Johannes der Täufer und die Jungfrau Maria zugeordnet waren. Obwohl mit ihren Attributen dargestellt, können die einzelnen Personen an der sie benennenden Inschrift auf den Arkadenbögen identifiziert werden. Neben Johannes Baptist und Maria haben sich heute allerdings nur fünf der Apostel – nämlich Bartholomäus, Jakobus d. J., Thomas, Petrus und Paulus – erhalten; Phillipus in äußerst fragmentarischem Zustand. Wer die Modelle bzw. Modellzeichnungen dafür schuf, ist unbekannt.⁹³ Dabei fällt auf, daß von den heute erhaltenen Stücken Thomas und Jakobus identisch sind, was möglicherweise verschiedenfach der Fall gewesen sein könnte. Da beide Apostel auf den entgegengesetzten Seiten der Kirche angebracht waren, mag das nicht sonderlich aufgefallen sein und war offensichtlich gängiges Prinzip, das noch dazu eine Kostenersparnis brachte. Die Vorlagen zu diesem wie vielen anderen Apostelzyklen bildeten die Gestalten des Nürnberger Sebaldusgrabes. Die Typen mit den stilisierten Faltenkleidern, die oftmals plastisch nachmodelliert wurden, scheinen vor

Abb. 12/13 August Kiss, St. Michael, Reste des Zinggusses von der St. Michaelskirche auf dem Lagerplatz des Caritas-Verbandes in Berlin-Friedrichsbagen, Zustand 1989



allem des an der Antike orientierten Gestalt- und Gewandbildes wegen als unübertreffliches Muster für Überzeitlichkeit und Ewigkeit angesehen worden zu sein.^{93a} Spätestens seit 1856, d. h. seit Eröffnung des Neuen Museums, konnte man auch in Berlin selbst das Meisterwerk Peter Vischers im Gipsabguß studieren. Eine weitere Umsetzung dieser Vorbild-Apostel zeigen die Figuren an der 1864–1869 von Adler in unmittelbarer Nähe der Michaelskirche errichteten protestantischen Thomaskirche am Mariannenplatz. Diese mehr handwerkliche denn künstlerische Verfahrensweise, des mehr oder weniger ausgeprägten Typenfabrikats, mag den Grund für die nur summarische Erwähnung der Skulptur als Bauschmuck, nicht aber als der Besprechung würdige Kunstwerke dargestellt haben.

An den Strebepfeilern selbst aber wird das Bildprogramm anhand einer Reihe von Reliefmedaillons weitergeführt. So befinden sich in halber Höhe Engelköpfe, deren Darstellung auch an den Kapitellen der Chorpartie auftreten, und unterhalb der Apostelfiguren Rundbilder von mit Attributen und inschriftlich bezeichneten Heiligen. Von den ursprünglich sechzehn Brustbildern

*Abb. 14 Albert Wolff, Evangelist Markus.
Terracotta, H. 210 cm*

Abb. 15 St. Ambrosius. Terracotta

Abb. 16 St. Gregor und St. Ambrosius.

*Im zerstörten Kirchenschiff von St. Michael,
(Aufnahme 1970er Jahre)*

*Abb. 17 St. Petrus und St. Maria Magdalena,
Pfeiler am östlichen Querhausarm*

*Abb. 18 St. Thomas und St. Karl Borromäus,
Pfeiler am östlichen Querhausarm*



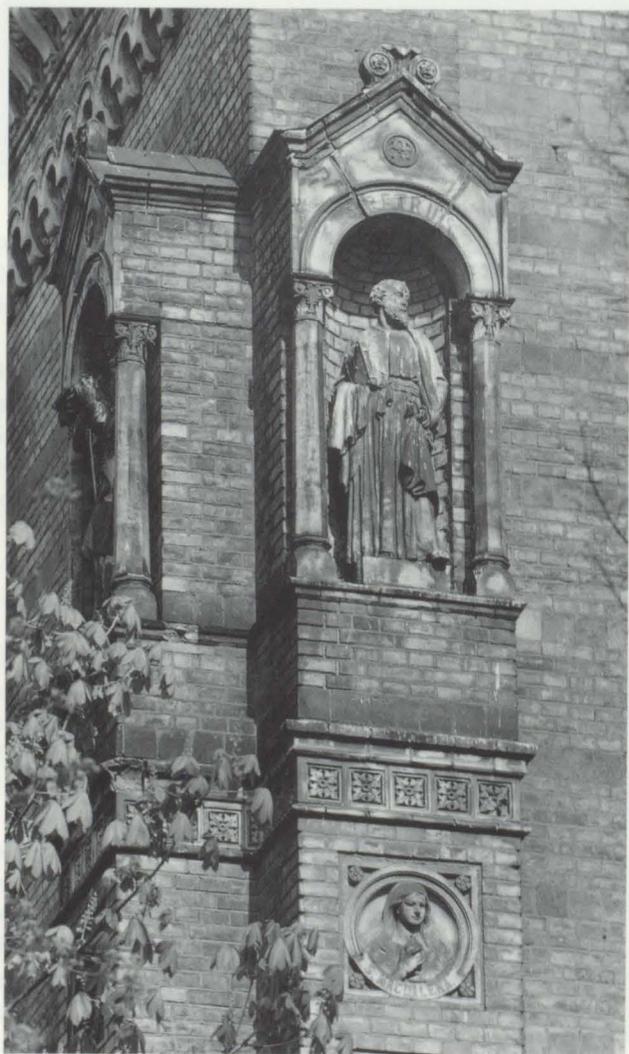
befinden sich noch elf am Bau. Diese stellen an den östlichen Strebepfeilern von Norden nach Süden Adalbert, Vinzenz von Paul, Maria Magdalena und Karl Borromäus dar. Auf der westlichen Seite werden Johannes de Deo, Aloysius, Stephanus, Agnes, Mauritius und Norbertus abgebildet. Den Triumphbogen flankierend sind Karl der Große und Ursula zu sehen. Ein heute verlorenes Medaillon mit dem Bild des heiligen Fanz Xaver befand sich noch in den 70er Jahren in der Ruine des Kirchenschiffes.

Die Beweggründe, die die Auswahl gerade dieser Gestalten veranlaßten, sind von besonderem Interesse, zum einen weil man sich dabei auf keine unmittelbaren lokalen Traditionen ikonographischer Zyklen stützen konnte, zum anderen weil hinter der Auswahl ein programmatischer Aussagegehalt vermutet werden darf.

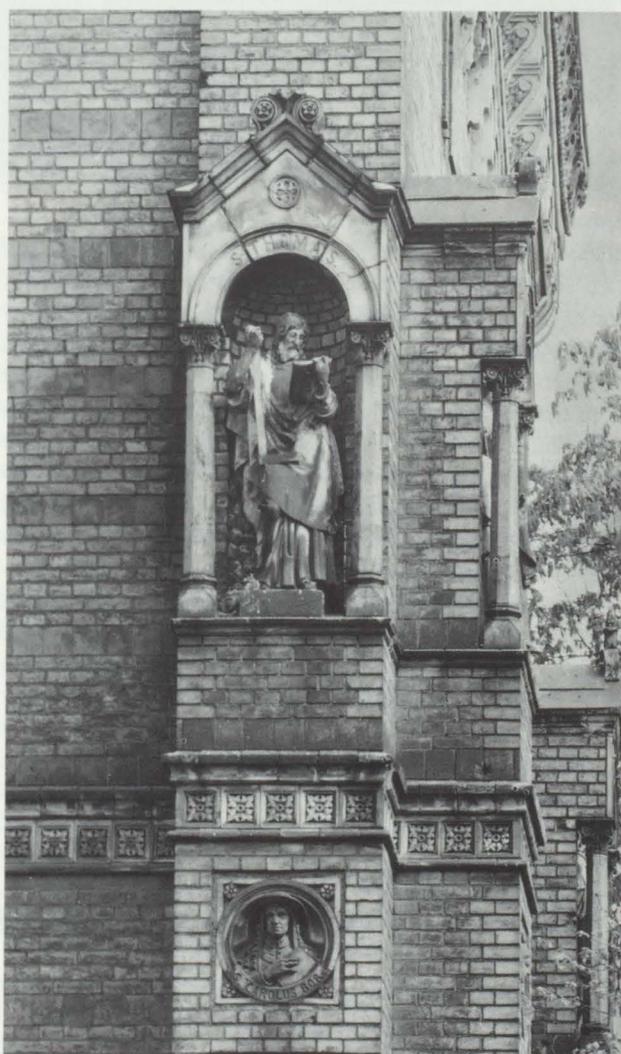
Aloysius und Karl Borromäus, beide sind Heilige der Gegenreformation, stellen die Patrone der studierenden Jugend bzw. der christlichen Laienbildung dar. Sie reflektieren damit wohl den kirchlichen Bildungsauftrag und den Anspruch auf geistige Führung der Intelligenz, stehen also sinnbildlich für die seelsorgerischen Aufgaben in der Universitätsstadt Berlin, strebte man doch zu-

dem gerade in jenen Jahren die Gründung »einer höheren katholischen Bildungsanstalt in der Delegation«⁹⁴ an. Johannes von Gott und Vinzenz von Paul nehmen dagegen Bezug auf die karitativen Aufgaben der Kirche. Als Patron der Krankenhäuser und Gründer der Kongregation der Barmherzigen Brüder, die sich der Fürsorge Alter und Siecher annahm, vergegenwärtigt Johannes wie Vinzenz, der die Waisenbetreuung förderte und dafür die Gemeinschaft der Barmherzigen Schwestern, die Vinzenterinnen, ins Leben rief, Sinnbilder des kirchlichen Dienstes, der in Anbetracht der zunehmenden Verarmung und Verelendung unterer Schichten der Großstadtbevölkerung dringlicher denn je erschien. Maria Magdalena, die reuige Sünderin, lenkt den Blick vielmehr auf das moralische Wirken der Kirche im »Sündenpfehl« der Großstadt: z. B. kümmerte sich ein Konvent von Ursulinen in Berlin um »entwurzelte Mädchen«. Die Treue zum rechten Glauben symbolisieren die Martyrer Agnes und Stephanus. Sie gleichen Maßstäben an Moral und Treue zur Kirche, die zu propagieren in einer vorwiegend protestantisch geprägten, religiös gleichgültigen und atheistischen Umwelt, aber auch angesichts des Deutschkatholizismus verständlicher werden. Den ka-

17



18



tholischen Geist nämlich vor dem Untergang im Protestantismus zu bewahren, galt als eine der vordringlichsten Aufgaben der Zeit.⁹⁵ In diesem Sinne zitierte man wohl auch den heiligen Norbert, Sinnbild des unermüden Mühens im Predigen gegen die Ketzler und in der Hebung der Sittlichkeit. Mauritius, der Anführer der Thebäischen Legion, gibt ein eindeutiges Beispiel des christlichen Soldaten und spielt neben dem Michaelspatronat auf die Militärseelsorge an. Adalbert, der Bekehrer der heidnischen Preußen, wird gleichsam als »lokaler Grundsteinleger« der römischen Kirche angeführt und kann damit natürlich auch als Symbolfigur neuerlicher Missionierung gemeint sein. Die Aufnahme des Franz Xaver, des großen Missionars des Fernen Ostens, sollte wohl ebenso diese Interpretationsebene bezeichnen, da er gleichzeitig die immerwährende Missionstätigkeit der katholischen Kirche memorierte.

Sicherlich darf der Tatsache, daß gerade die Eingangs- und Hauptfassade die Bilder Karls des Großen und der heiligen Ursula aufweisen, eine besondere Bedeutung zugesprochen werden. Mit der Kölner Stadtpatronin und dem Bilde Kaiser Karls scheint allerdings weniger eine Aufgabe des Berliner Katholizismus, als vielmehr ein Politikum angesprochen zu sein. In Karl, der Legitimationsfigur aller christlichen Herrscher in der Nachfolge des Imperium romanum, ist dem preußischen Herrscherhaus und seiner Reichsidee – obwohl solcherart Pläne seit 1849 erst einmal aller realen Chancen entkleidet waren – die Referenz erwiesen. Ursula dagegen memoriert mit Köln nicht allein den Mittelpunkt der preußischen Rheinprovinz, aus der die katholische Garnison der Hauptstadt rekrutiert wurde, sondern auch ein Zentrum der römischen Kirche in Deutschland.⁹⁶ So bleibt anzunehmen, daß hier bildhaft das bündnishaft Einvernehmen von Staat und Kirche aufgezeichnet ist, im Kampf gegen das Böse, das sich wiederum im Bild über der triumphalen Fassade abspielt. Letztlich spiegelt sich hier mittelbar die traditionalistisch-romantische Weltauffassung Friedrich Wilhelms IV., die die Hoffnung nährte, daß aus der historischen Verwurzelung von Kirche und Reich in einer neu erwachten deutschen Nation eine kraftvolle Einheit gefunden werden könne.

Mit dem giebelkrönenden Michael zusammen bilden dann die zwei in größerer Höhe befindlichen Rundbilder von Gabriel und Raphael, an Lilienzweig bzw. Pilgerstab erkenntlich, das Dreigestirn der heiligen Erengel.

Die drei über dem Triumphbogen befindlichen leeren Vorlagen für Medaillons bzw. Ornamentik waren – wie Fotografien belegen – nie ausgefüllt. Ob und welche Darstellungen geplant waren, ist nicht ermittelbar.

Überschaut man alle Teile der Ausstattung nun zusammen, stellt der skulpturale Schmuck der Außenhaut

des Baues, verglichen mit gleichzeitig errichteten protestantischen Kirchen⁹⁷, ein reiches Bildprogramm aus, welches neben dem Gehalt auch schon in der Fülle katholischen Geist ausstrahlt. Es erscheint wie die Beschwörung des Kirchgebäudes als Bedeutungsträger, wenn dieses ein symbolisches Bild der geistigen bzw. Institution Kirche liefert.

Die Engelsköpfe an den Strebepfeilern und besonders dicht an den Apsiden und am Kuppeltambour umgeben das Heiligtum, während die Apostel und die Heiligen dieses stützen. Die Evangelisten bezeichnen die Eckpfeiler und die Väter der Kirche umstehen die Kuppel mit dem Kreuz, das Zentrum des heiligen Hauses. Über der Eingangsfront wird der Kampf gegen das Böse ausgetragen, der das Bild der streitenden und triumphierenden Kirche abrundet. Der Gläubige, der die Kirche betrat, fand dieses Motiv noch einmal in einer Bronze über dem Hauptportal der Kirche. Es war die Kopie des Erzengels von der Engelsburg in Rom. Das ursprünglich nicht geplante, aber dann auch noch vor der Kirchweihe ausgeführte Mosaik der Verkündigung an Maria⁹⁸ mag eine aktuellem Anlaß entsprungene, bildhafte Bekräftigung des von nichtkatholischer Seite lange Zeit stark an-

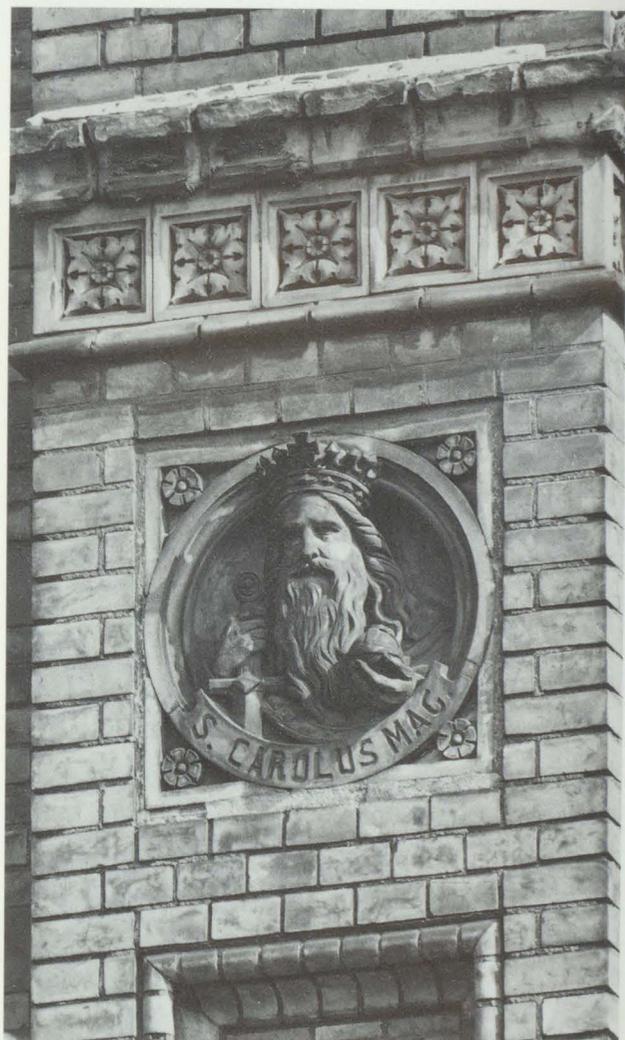


Abb. 19 Medaillon mit der Darstellung Karls des Großen

Abb. 20 Mariae Verkündigung (um 1860/61),
Glasmosaik über dem Hauptportal



gegriffenen Dekretes über die unbefleckte Empfängnis Mariae sein, das Pius IX. am 8. Dezember 1854 erlassen hatte.

So erscheint der Ewigkeitsanspruch der Kirche verknüpft mit den aktuellen Aufgaben der Großstadtseelsorge.⁹⁹ Zu einem Zyklus heiliger Bilder, zum Denkmal kirchlicher Lehre und Tradition verfestigt, wird das Sinnbild geistiger Wahrheiten programmatisch verkündet.

Zur originalen Interieurausstattung

Mit der gewaltigen Zerstörung der Kirche im Februar 1945 fiel auch nahezu die gesamte Einrichtung der Vernehmung anheim, so daß sie sich, wie auch die Ausmalung des Raumes, nur noch lückenhaft rekapitulieren läßt.

Da der Bau nur mit den äußersten finanziellen Anstrengungen zu Ende geführt werden konnte, mußte man sich bei der Ausstattung auf das Notwendigste beschränken.¹⁰⁰ In der zweiten Auflage der »Entwürfe von Kirchen, Pfarr- und Schulhäusern« erschien 1852 auch eine perspektivische Ansicht des Innenraumes, die sowohl die von Soller projektierte Wanddekoration als auch die architektonische Ornamentik zeigte. Neben

den ornamentalen Malereien sah der Plan vor, die Hauptapsis mit einer Maiestas Domini, die Pendantifs der Flachkuppeln mit Heiligen- und Evangelistenbildern in Medaillonform zu zieren. Wie aus dem Bericht vom Weiheakt der Kirche hervorgeht,¹⁰¹ nahm Eduard Steinbrück die Ausmalung der Apsiden vor. Er war seit 1841 Mitglied der Berliner Akademie und 1858 zum Katholizismus konvertiert. Die Mittelkonche trug das Bild des herrschenden Christus, von Martyrern und Heiligen umstanden, die westliche eine Darstellung der Marienkrönung, die östliche die Anbetung der Könige.¹⁰² Außerdem wußte die Vossische Zeitung zu berichten, daß der Historienmaler Wilhelm Peters die schwebenden Engel in der Hauptkuppel geschaffen habe.

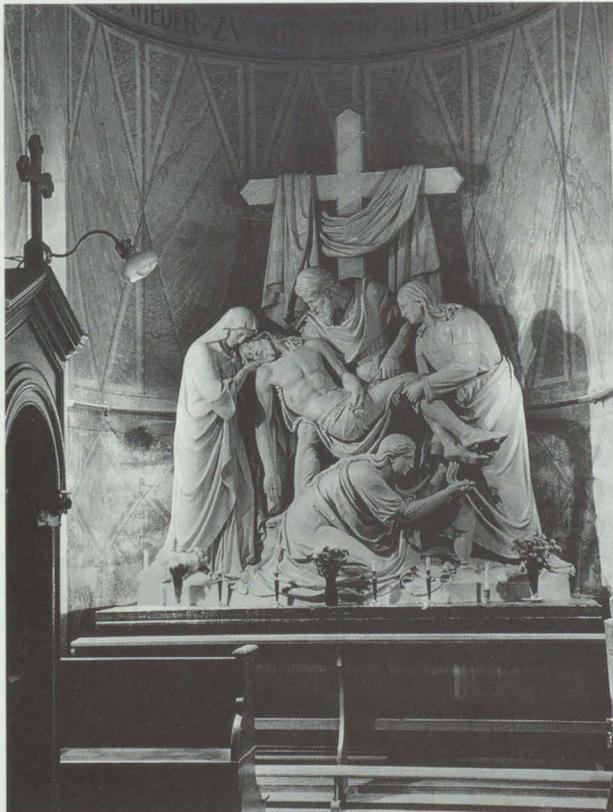
Die architektonische Ornamentik des Innenraumes, in Stuckgips ausgeführt, lieferte das Dankbergsche Institut¹⁰³. Die Formidee der Pfeilerkapitelle, Engelsbüsten in vegetabiler Umrahmung, dürfte, da schon auf Sollers Zeichnung zu sehen, wohl auch vom Architekten stammen.

Bis auf die Chorfenster, die als Geschenke Friedrich Wilhelms IV. vom Königlichen Institut für Glasmalerei »in Grisaillemanier« ausgeführt waren, besaß die Kirche nur einfache Verglasung.

Ebenso wie die Wanddekoration war auch die Form des Hochaltares von Soller vorgegeben. Dieser bildete



eine Schauwand aus gegiebeltem Mittel- und flankierenden rechteckigen Kompartimenten und vorgelagertem Tabernakel. Das Altarblatt von Franz Heinrich Commans, einem Vertreter der Düsseldorfer Malerschule, mit der Darstellung des Kampfes Michaels gegen Luzifer, wurde von den Skulpturen der beiden Apostelfürsten gerahmt. Diese stammten, wie die vier auf dem Aufbau angebrachten Engel von Johannes Janda, einem



Rauch-Schüler, dem sein Lehrer ein »artiges Talent«¹⁰⁴ bescheinigt hatte. Erst im Juni 1861 mit der Ausführung beauftragt¹⁰⁵, konnten die Leser der »Dioskuren« Ende August schon erfahren, daß der Künstler »vier lebensgroße Engel- und zwei Apostelstatuen aus Lindenholz für den Hochaltar der St.-Michaelis-Kirche hieselbst ausgeführt (habe), welche in einigen Wochen aufgestellt werden.«¹⁰⁶ Schließlich hatte Heinrich Pohlmann den Altartabernakel gearbeitet.^{106a}

Die letzte Angabe zur originalen Ausstattung betrifft die Skulpturengruppe einer Kreuzabnahme Christi von Wilhelm Achtermann, die im südlichen Seitenschiff aufgestellt war. Es handelte sich um einen Gips nach der Marmorgruppe, die der in Rom lebende und zum romantischen Nazarenertum neigende Künstler 1853/54 geschaffen hatte und die 1858 im Dom zu Münster Aufstellung fand.¹⁰⁷ Friedrich Wilhelm IV., der Achtermann auf einer Romreise besuchte und dabei die Kreuzabnahme sah, kaufte für 250 Scudi »eine vom Künstler sorgfältig überarbeitete Nachbildung des Werkes«¹⁰⁸. Der Gips traf 1860 in Berlin ein und wurde vorläufig in der Bauhütte des Neuen Museums aufgestellt. Auf Vorschlag I.M. von Olfers machte ihn der Prinzregent Wilhelm wenig später zum Einweihungsgeschenk für die St. Michaelskirche. Auf diese Weise erklärt sich das Zufällige, das dem Werk im Ambiente der Kirche anhaftet.

Sowohl der sehr spärliche Bestand an zeitgenössischen Beschreibungen und Informationen zum Inventar als auch die fehlenden zeitgenössischen Darstellungen des Innenraumes der Kirche lassen eine eigentliche gedankliche Rekonstruktion der ursprünglich geplanten wie auch tatsächlich ausgeführten Raumgestalt über das Vorangestellte nicht zu. Ob neben den Apsiden und der Kuppel andere Raumteile überhaupt eine dekorative Ausmalung erfahren hatten, kann mit Sicherheit nicht geklärt werden. Sicher ist aber, daß Soller den Bau bis zur Ausstattung und Ausmalung hin konzipiert und entworfen hatte. Die Vermutung, daß die Entwürfe zur architektonischen Ornamentik, zumindest in den bedeutendsten Teilen, und die zu den Medaillonreliefs am Außenbau von ihm stammen, gewinnt auch von daher an Plausibilität.

Obzwar mit dem thronenden Weltenherrscher, zu dessen Füßen der Kampf gegen das Böse ausgefochten wurde und den begleitenden mariologischen Darstellungen, die mit dem Mosaik der Verkündigung über dem Portal zusammen die auserwählte und verherrlichte Gottesmutter darstellen, Akzente gesetzt sind, fällt es schwer, ein durchgreifendes Bildprogramm im Innenraum zu rekonstruieren. Sicherlich hätte sich eine bes-

Abb. 21 August Soller,

Entwurf des Interieurs (1849/52)

Abb. 22 Wilhelm Achtermann,
Kreuzabnahme Christi (vor 1860).

Gips, H. 230 cm (ohne Kreuz).
Kriegsverlust

sere finanzielle Situation auch fruchtbar auf den Umfang und die Verknüpfung eines solchen wie auf eine prächtigere Ausstattung überhaupt ausgewirkt.

Wie die Tatsachenkenntnis aber heute liegt, gelangt unsere Vorstellung vom originalen Interieur über ein dunkles, unvollkommenes Bild nicht hinaus.

Schluß

Im Februar 1945 stark zerstört, konnte die Kirche in den 50er Jahren zum Teil wiederaufgebaut werden.¹⁰⁹ Chorpartie und Querschiff führte man in zum Teil vereinfachten Formen aus, wobei die Vierung mittels einer Flachkuppel geschlossen wurde. Dennoch vermittelt der heutige, äußerst fragmentarische Zustand des Baues – die Reste des einst mächtigen Schiffes eingeschlossen von der hochaufragenden Kuppel auf der einen und dem obwohl wiedererrichteten, ruinös erscheinenden Glockenhaus auf der anderen Seite – eine Vorstellung von dem einstigen Eindruck des prächtigen Monumentes.

Als »das epochemachende Werk im Kirchenbau der Schinkelschule«¹¹⁰ gewürdigt, verkörpert die Michaelskirche ein bedeutsames Stück Berliner Architekturgeschichte und reflektiert zudem, als bestimmendes Element in der urbanen Struktur konzipiert, einen Aspekt der Stadtplanung und -gestaltung in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts.

Neben seiner architektur- und kunstgeschichtlichen Bedeutung spiegelt der Bau aber auf mittelbare Weise ein Stück gestaltgewordener Geschichte der Kirche ebenso wie der Stadt und der ganzen Gesellschaft.

In einer Zeit, in der – alle konfessionellen Unterschiede diesbezüglich beiseite lassend – die Regelung der sozialen Frage über die Kirchenpolitik zu betreiben versucht wurde,¹¹¹ fand das Bestreben, der Kirche noch einmal den geistigen Mittelpunkt im Staate einzuräumen, hier eines ihrer gültigsten Bilder. In einer Zeit, in der andererseits das »Vordringen Roms in Berlin« geschmäht und zu behindern gesucht wurde, gleicht der in Gestalt und Ambiente ein Stück katholisches Italien beschwörende Bau inmitten der protestantischen Stadt einem Manifest. Sich zeichenhaft zu unterscheiden von den anderen Kirchenbauten der Zeit, war Teil des Anspruchsniveaus und gehörte zur programmatischen Semantik. Schließlich gelang es Soller, der in dem Bau seine Grabstätte finden sollte,¹¹² ein Stück katholischen Zeitgeistes zu artikulieren, Anspruch und Programm der römischen Kirche, aber auch dem erworbenen Platz des Katholizismus in der preußischen Hauptstadt bildhaften Ausdruck zu verleihen. Zudem die Michaelskirche als Inszenierung des Zusammenspiels von Raum und Masse, von Architektur und plastisch-farbiger Wandbehandlung betrachtet, atmet sie bis in den Aspekt der Stadtraumgestaltung hinein letztlich den Geist des Gesamtkunstwerkes.¹¹³

Anmerkungen

- 1 Königlich-privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen (Vossische Zeitung) vom 27. 10. 1861.
- 2 Zitiert nach: Amts – Blatt der Königlichen Regierung zu Arnberg, 5. September 1846. Bekanntmachung des Königlichen Oberpräsidenten N. 350. Katholische Kirchen- und Haus-Collecte für die katholische Gemeinde zu Berlin.
- 3 Nach: Berlin in Zahlen, Berlin 1947, S. 51.
- 4 Personalstatistik der kath. Kirche in Preußen. In: Jahrbuch der Römisch-Katholischen Kirche, Berlin 1852, S. 87.
- 5 Siehe dazu: L. Jablonski, Geschichte des fürstbischöflichen Delegaturbezirks Brandenburg und Pommern, Breslau 1929.
- 6 Neben Genugtuung über die positiven Auswirkungen gaben die katholischen Bischöfe in Preußen ihrer Unzufriedenheit über Einschränkungen kirchlicher Befugnisse im Schulwesen etc. vehementen Ausdruck. Siehe dazu: Denkschrift der katholischen Bischöfe in Preußen über die Verfassungsurkunde für den preußischen Staat vom 5. Dezember 1848, Köln 1849.
- 7 H. Bengsch, Bistum Berlin. 1000 Jahre christlicher Glaube zwischen Elbe und Oder, Berlin 1985, S. 82.
- 8 Märkisches Kirchenblatt, 1865, No. 45.
- 9 Ebenda, No. 6.
- 10 Zitiert nach: Hirtenbrief des Fürstbischofs von Breslau von 1865. In: Märkisches Kirchenblatt, 1865, No. 46.
- 11 Zitiert nach: Bengsch, wie Anm. 7, S. 82.
- 12 Siehe dazu: Kirchlicher Anzeiger für die Katholiken, 1854, No. 2. Der Versuch, die Invalidenhauskirche zu einer katholischen Pfarrei auszubauen, mißglückte 1837 ebenso wie alle anderen, die die Errichtung einer solchen im Süden oder Osten Berlins vorsahen.
- 13 Das Problem der katholischen Militärseelsorge beschäftigte den Preußischen Landtag (2. Kammer) auf permanentes Drängen der Bischöfe hin besonders 1849/50, also nach den Revolutionsereignissen. Die Motive für die Anstellung einer ausreichenden Anzahl katholischer Militärgeistlicher und damit der Schaffung einer geregelten Seelsorge wurden vor allem in drei Punkten begründet: 1. um Militärkirchenordnung und Rechte des katholischen Volkes in Einklang zu bringen, 2. nicht zwei Fünftel des gesamten Heeres, ungeachtet drohender politischer Konjunkturen, ohne beständige Seelsorge zu lassen und 3. da »die Regelung dieser Verhältnisse ... wesentlich zur Beruhigung des Landes beitragen« sollte. (Zitiert nach: Protokoll. Zweite Kammer des Preußischen Landtages vom 1. April 1849, Antrag No. 89. In: Zentrales Staatsarchiv, Dienststelle Merseburg, Rep. 169 C 36 B Nr. 2).
- 14 Wie Anm. 2.
- 15 Zitiert nach: G. Grundmann, August Soller 1805–1853. Ein Architekt im Geiste Schinkels. (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 18), München 1973, S. 154.
- 16 Infolge der revolutionären Ereignisse von 1848/49 wurde die Oberbaudeputation aufgelöst und stattdessen die Abteilung für Bauwesen im neu geschaffenen Ministerium für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeit eingerichtet. Diese Ministerialabteilung, deren Vortragendem Rat Soller ab 1851 angehörte, verwaltete nun das gesamte Staatsbauwesen, erwog Baubedürfnisse, prüfte Entwürfe und Kostenvoranschläge und überwachte schließlich die Bauausführung.
- 17 Feier der Grundsteinlegung für die Katholische Garnison und Pfarrkirche zum heiligen Michael in Berlin, am Engelufer des Schiffahrtskanals in der Luisenstadt. Geschehen am Montag den 14. Juli 1851, Berlin 1851, S. 15.
- 18 Entwürfe von Kirchen, Pfarr- und Schulhäusern, Potsdam 1852. Hier zitiert nach: Grundmann, wie Anm. 15, S. 156f.
- 19 Wie Anm. 2.
- 20 Zeitschrift für Bauwesen, 1852, Heft V/VI, Sp. 232f. Im Heft I/II des Jahres 1852, Sp. 58, kündigte die Zeitschrift unter der Rubrik »Vorträge und eingegangene Arbeiten« übrigens einen Beitrag von Simons, dem leitenden Baumeister an, der »Ueber die Moertelbereitung beim Bau der Michaeliskirche hierselbst« handelte.
- 21 Zeitschrift für Bauwesen, 1852, Heft XI/XII, Sp. 543.
- 22 Kirchlicher Anzeiger für die Katholiken, 1855, Nr. 43, S. 323.

- 23 Zitiert nach: Märkisches Kirchenblatt, 1865, Nr. 6, S. 40.
- 24 V. Z. (Vossische Zeitung), Die Michaeliskirche in Berlin. In: Praktische Bauzeitung, 1859, Sp. 307–310.
- 25 Dioskuren, 1858, Nr. 31, S. 61.
- 26 Grundmann, wie Anm. 15, S. 154f.
- 27 E. Börsch-Suppan, Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870. (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 25), München 1977, Abb. 410.
- 28 F. Stauffert, Fünfte Versammlung deutscher Architekten und Ingenieure in Gotha den 3. bis 6. September 1846. In: Allgemeine Bauzeitung, 1846, S. 337–357.
- 29 Zitiert nach Grundmann, wie Anm. 15, S. 155.
- 30 Zeitschrift für Bauwesen, 1852, Heft V/VI, Sp. 232f.
- 31 So leitet Manfred Klinkott (Die Backsteinarchitektur der Berliner Schule, Berlin 1988, insbes. S. 133–139) die Michaelskirche als synthetisches Gefüge aus den Vorbildern der Kuppelarchitektur von San Marco und dem lichten Chorraum von San Salvatore in Venedig her.
- 32 Brief des Finanzministers an die Ober-Baudeputation vom 4. 2. 1845. Zitiert nach: Grundmann, wie Anm. 15, S. 77.
- 33 Börsch-Suppan, wie Anm. 27, S. 133.
- 34 R. Borrmann, Die Bauschule von Berlin. Rede zur Feier des Geburtstages Seiner Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm II., Berlin 1909, S. 10.
- 35 A. Mann, Die Neuromanik, Köln 1966, S. 133.
- 36 Siehe dazu: K.-H. Klingenburg, Der Berliner Dom. Bauten, Ideen, Projekte, Berlin 1987.
- 37 Zeitschrift für Praktische Baukunst, 1857, Sp. 344.
- 38 W. Lübke, Bericht über die mit der Architekten-Versammlung in Braunschweig verbundene Ausstellung. In: Zeitschrift für Bauwesen, 1852, Heft VII/VIII, Sp. 338.
- 39 Die vornehmsten Baumeister mit ihren Werken. In: Praktische Bauzeitung, 1864, Sp. 246.
- 40 G. Erbkam, Nekrolog auf Soller. In: Zeitschrift für Bauwesen, 1854, S. 104–108.
- 41 Zeitschrift für Praktische Baukunst, 1857, Sp. 344.
- 42 W. Weingärtner, Studien zur Geschichte der bildenden Kunst im 19. Jahrhundert. In: Dioskuren, 1860, Nrn. 9 ff.
- 43 Zeitschrift für Praktische Baukunst, 1860, Sp. 159.
- 44 A. Woltmann, Berlin. Eine Kunstgeschichte seiner Bau-Denkmäler, Berlin o. J. (1872), S. 231.
- 45 Berlin und seine Bauten, Bd. I, Berlin 1867, S. 133f.
- 46 M. Osborn, Berlin, Leipzig 1909, S. 249f.
- 47 F. Morin, Neuester Führer durch Berlin und Potsdam, Berlin 1869, S. 36. Ähnlich auch in: M. Ring, Die deutsche Kaiserstadt Berlin und seine Umgebung, Bd. I, Berlin 1883, S. 155f.
- 48 W. C. Behrend, Berliner Kirchenbaukunst von 1840 bis 1870. In: Kunst und Künstler, 1916, S. 553f.
- 49 P. J. Lenné, Projektirte Schmuck- und Grenzzüge von Berlin mit nächster Umgebung. Zitiert nach: G. Hinz, Peter Josef Lenné und seine bedeutendsten Schöpfungen in Berlin und Potsdam, Berlin 1937, S. 178.
- 50 Siehe dazu: R. Stürmer, Erwin Barth (1880–1933) – sein Wirken für Berlins Grünanlagen. In: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte, Bd. 34, Berlin 1983, S. 82–104. – Die Verschandelung der Michaelskirche. In: Germania, Nr. 292, vom 8. 11. 1926.
- 51 Siehe dazu auch: Praktische Bauzeitung, 1859, Sp. 308. Aufgrund der so geplanten Anlage mußte auf die Ostung der Kirche verzichtet werden. Die Apsis ist nach Nordnordost ausgerichtet.
- 52 Das Zusammenspiel von Wasserfläche und Architektur könnte in der Lagunenstadt studiert worden sein, z. B. an San Giorgio Maggiore; natürlich existierten aber auch schon einheimische Vorbilder, die wiederum von Italien inspiriert waren – die Friedenskirche in Potsdam, die Kirche zu Sacrow.
- 53 Klinkott, wie Anm. 31, S. 138.
- 54 Lübke, wie Anm. 38.
- 55 Wie Anm. 24.
- 56 Zeitschrift für Praktische Baukunst, 1857, Sp. 344.
- 57 M. Schasler, Zur Geschichte der ornamentalen Architektur des heutigen Berlin. In: Dioskuren, 1861, No. 7, S. 60.
- 58 Das neue Universitätsgebäude zu Königsberg. In: Praktische Bauzeitung, 1865, Sp. 21.
- 59 Praktische Bauzeitung, 1859, Sp. 260.
- 60 Ornamente und Sculpturen nach Zeichnungen von Persius, Schinkel, Stüler, Strack und Stier und anderen berühmten Architekten wie nach antiken Modellen aus Chaussee – Staub und Terra-Cotta, gefertigt in der Fabrik von Ernst March in Charlottenburg bei Berlin, Berlin 1848, S. 1.
- 61 F. Hoffs, Die Entstehung und Entwicklung der »Deutsche Ton- und Steinzeugwerke AG«, Dissertation, Saarbrücken 1964, insbesondere S. 22 ff.
- 62 Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker, Bd. I, Berlin 1821–1830, S. VI.
- 63 Praktische Bauzeitung, 1859, Sp. 308.
- 64 Entwurf zum Bau einer zweiten katholischen Kirche in Berlin, Aufriß der Eingangsseite zum Langhaus, Technische Universität Berlin, Lehrstuhl für Baugeschichte, Sig. d. T. U. 16 428. Abb. in: Grundmann, wie Anm. 15, Abb. 112.
- 65 Entwurf zum Bau d. kath. S. Michael-Kirche in Berlin erf. v. Soller, Ansicht der Eingangsseite. In: Entwürfe von Kirchen, Pfarr- und Schulhäusern, Potsdam 2/1852, Tafel 70.
- 66 Die Vergoldung wurde wahrscheinlich 1911 vorgenommen.
- 67 Im Mai 1849, Baden war zur Republik erklärt worden, rief der inzwischen geflohene Großherzog Leopold um Hilfe und militärische Intervention nach Preußen, worauf kurzfristig zwei Armeekorps angeboten wurden, die unter dem Oberbefehl des Prinzen Wilhelm von Preußen standen. Diese besetzten, unterstützt von kleineren süddeutschen Verbänden die Pfalz, nahmen nach mehreren Gefechten in Baden die Landeshauptstadt ein und trugen den endgültigen Sieg mit der Kapitulation der Festung Rastatt am 23. Juli 1849 davon.
- 68 U. Merckel, Das Preußen-Denkmal. In: G. Brandenburger, M. Grosinsky, G. Kabierske, U. Merckel, B. Vierneisel, Denkmäler, Brunnen und Freiplastik in Karlsruhe 1714–1945, Karlsruhe 1987, S. 241–250.
- 69 K. Eggers (Hrsg.), Briefwechsel zwischen Rauch und Rietschel, Bd. 2, Berlin 1891, S. 350f.
- 70 K. Bimler, August Kiß. Ein Bildhauer aus Oberschlesien, Kattowitz 1915, S. 55.
- 71 W. Lübke, Das Standbild des Erzengels Michael von Kiss. In: Deutsches Kunstblatt, 1853, Heft 5, S. 38f.
- 72 Ebenda.
- 73 Bimler, wie Anm. 70, S. 55.
- 74 P. Bloch und W. Grzimek, Das klassische Berlin. Die Berliner Bildhauerschule im 19. Jahrhundert, Frankfurt–Berlin–Wien 1978, S. 134.
- 75 Portal der Friedrichswerderschen Kirche, Zeichnung, in: Karl Friedrich Schinkel 1781–1841, Katalog der Ausstellung, Berlin 1982, Kat. Nr. 171.
- 76 Merckel, wie Anm. 68, S. 245.
- 77 Ansicht eines Kuppeldomes, Zeichnung, in: Karl Friedrich Schinkel 1781–1841, Katalog der Ausstellung, Berlin 1982, Kat. Nr. 157. Fassade einer zweitürmigen gotischen Kathedrale. Zeichnung. Abb. in: ebenda, Kat. Nr. 99c.
So auch Schinkels Entwurf für die Rückseite, der von Berliner Bürgern 1816 dem Feldmarschall Fürst Blücher dargebrachten Medaille; Abb. in: ebenda Kat. Nr. 425. Der Teufel trägt hier die Züge Napoleons.
- 78 Im Gegenteil, tritt doch mit der erneuten Aktivierung dieser Ikonografie nach der Niederlage der Revolution von 1848/49 eine gewichtige Verschiebung in der Interpretation ein: nun ist das Volk die Schlange oder der Drache, das Untier, das den weitaus Ranghöheren zum Kampf herausfordert.
- 79 Moritz Geiss, Zinkguß – Ornamente nach Zeichnungen von Schinkel, Stüler, Persius, Schadow, Strack, Knoblauch, Stier und Anderen, so wie Statuen und Sculpturen nach antiken und modernen Modellen ausgeführt und gegossen in der Zinkgießerei für Architektur Moritz Geiss in Berlin, Fortlaufende Hefte, Berlin 1841–1863, zuerst in Heft XXI, Tafel 6 (1849).
- 80 Zeitschrift für Praktische Baukunst, 1857, Sp. 344.

- 81 Zinkguß von Geiß in Berlin. In: Zeitschrift für Praktische Baukunst, 1862, Sp. 67.
- 82 J. G. Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten, Kommentierte Neuausgabe der Veröffentlichung von 1849, hrsg. von G. Eckardt, Berlin 1987, S. 225.
- 83 Märkisches Kirchenblatt, 1855, Nr. 49.
- 84 Bimler, wie Anm. 70, S. 56.
- 85 Merckel, wie Anm. 68, S. 248.
- 86 Vossische Zeitung vom 27. 10. 1861.
- 87 Obwohl der Bericht über bauliche Maßnahmen und die Vervollständigung der Einrichtung anlässlich der 25-Jahrfeier der Kirchweihe (Jubelfeier der St. Michaelskirche in Berlin. In: Zentralblatt der Bauverwaltung, 1886, S. 442f.) keine Angaben zur Aufstellung der Evangelisten enthält, darf doch angenommen werden, das sie in diesem Zeitraum erfolgte. Fotografien aus dem Jahre 1888 zeigen die aufgesetzten Figuren bereits.
- 88 Deutsches Kunstblatt, 1856, S. 21f.
- 89 J. v. Simson, Der Bildhauer Albert Wolff 1814–1892, Berlin 1982, insbes. S. 98–104.
- 90 Ebenda, S. 102.
- 91 Siehe den Katalog der Firma March: Ernst Marchs Thonwarenfabrik in Charlottenburg bei Berlin, Berlin 1870, Tafel 85.
- 92 Zeitschrift für Praktische Baukunst, 1859, Sp. 166.
- 93 Hoffs, wie Anm. 61, erwähnt S. 34, daß Wilhelm Havakamp in dieser Zeit Apostelfiguren in neogotischen Formen für die Produktion von March geschaffen hat. Ob er als Autor unserer Skulpturen anzuspochen ist, bleibt unklar.
- 93a Zu dem Problem neuerlich: S. Badstübner-Gröger, Bemerkungen zur Ikonographie religiöser Plastik im Berlin des 19. Jahrhunderts. In: P. Bloch u. a., Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914, Beiträge, Berlin 1990, S. 235ff.
- 94 Siehe dazu: Kirchlicher Anzeiger für die Katholiken, 1856, Nr. 38, S. 297–300.
- 95 Siehe dazu z. B.: Der Katholik, eine religiöse Zeitschrift zur Belehrung und Warnung, Bd. 3038, Mainz 1855.
- 96 Köln war vor allen Dingen auch Zentrum und Sinnbild der katholischen Opposition zur preußischen Regierung und hatte dies in den sogenannten Kölner Wirren gerade kraftvoll unter Beweis gestellt. Erst mit der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. wurde der ausgeweitete Streit in der »römisch-cölnischen Angelegenheit« beigelegt und der Kirchenfrieden in Preußen schnell wiederhergestellt. Das gemeinsame Interesse von Krone, Kirche und rheinischem Bürgertum an der Vollendung des Kölner Domes ließen die divergierenden Kräfte sodann zeitweise sogar zu einem Konsens finden.
- 97 Vgl. dazu: Die Bartholomäuskirche in Berlin. In: Praktische Bauzeitung, 1858, Sp. 339–344. Der Außenbau der Kirche war lediglich mit einem Christusantlitz im Tympanon geschmückt. Das Medaillon fand beim Fassadenschmuck einer Vielzahl von Kirchen Verwendung, in Berlin z. B. über den Portalen der altlutherischen Annenkapelle, der Johanniskirche, der Erlöserkirche. Es handelt sich eigentlich um die Reproduktion des von Rauch für das Grabmal Boisserie auf dem Alten Friedhof zu Bonn ausgeführten Marmorbildwerkes, das sich großer Beliebtheit erfreute und von der Firma March in vier Terracotta-Varianten angeboten wurde; siehe dazu: E. March, wie Anm. 91.
- 98 Da das Mosaik nachweislich kurz vor Vollendung des Kirchbaues angebracht wurde, kann die Ausführung desselben durch die später in Berlin das Monopol auf Mosaikarbeiten besitzende Firma Puhl & Wagner ausgeschlossen werden, da diese erst 1890 gegründet worden ist. Daß das Königliche Institut für Glasmalerei auch Mosaiken fertigte, ist nicht belegt und auch von March lassen sich Bildmosaiken nicht nachweisen. Überlegenswert scheint die Möglichkeit der Anfertigung durch die Werkstatt von Antonio Salviati (1816–1890) auf Murano bei Venedig. Die von ihm 1860 bis 1870 geleitete Anstalt für Glasgemälde und Mosaikkunst hat offenbar mehrere Aufträge in Preußen ausgeführt, z. B. an der Siegestsäule in Berlin, im Aachener Münster, am Erfurter Dom und auf der Marienburg. Der Vorzug der Methode Salviatis war, daß das Mosaik nicht mehr am Ort ausgeführt zu werden brauchte, sondern in seinen Werkstätten in Teilen vorgefertigt, verschickt und am Bestimmungsort nur noch an der Wand befestigt werden mußte. (Siehe dazu: W. Tuckermann, Ein Besuch in der Mosaikfabrik von Salviati in Venedig. In: Deutsche Bauzeitung, 1871, S. 42. Und: K. Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, Bd. 28, Wien 1874, S. 157–159.) Die Tatsache, daß die venezianische Werkstatt Salviati bei ihren deutschen Arbeiten mit der March'schen Thonwarenfabrik kooperierte (Siehe dazu: Das Mosaikbild am Westgiebel des Domes zu Erfurt. In: Deutsche Bauzeitung, 1871, S. 74), macht unsere Vermutung der Ausführung um ein Stück wahrscheinlicher. Ungeklärt ist in diesem Zusammenhang aber außerdem noch die Autorschaft des Kartons. Meist kamen die Entwürfe für die Werke Salviatis, die für das Ausland bestimmt waren, von daselbst. Auch die Affinität der Berliner Darstellung zu solchen des italienischen Cinquecento spricht nicht gegen eine Vorlage eines deutschen Künstlers. Das Mosaik an der Michaelskirche scheint dem Geist der Düsseldorfer Malerschule sogar sehr verwandt. In Bild- und Figurenauffassung, als auch in der nazarenischen Gesinnung liegt es der Malerei Ernst Degers (1809–1885) sehr nahe und läßt sich seinem Gemälde von 1835 (Verkündigung Mariae, Leinwand, 26 × 34 cm, Kunstmuseum Düsseldorf, Inv. Nr. 4342) recht gut vergleichen. Den Hinweis auf Salviati verdanke ich Herrn Dr. J. Krüger, Karlsruhe, den auf Deger Herr Dr. C. Keisch, Berlin.
- 99 Obwohl St. Michael erst 1888 zur Pfarrei erhoben wurde, macht u. a. auch das Bildprogramm deutlich, daß der Bau entgegen anderslautenden Feststellungen von Beginn an neben seiner Funktion als Garnisons- auch als Pfarrkirche geplant war.
- 100 Ein großer Teil der Innenausstattung stammte aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert und wurde anlässlich der Weihejubiläen 1886 und 1911, bzw. im Zuge der Generalrenovierung von 1903 bis 1905 angeschafft. Dazu gehörten u. a. Kanzel und Kommunionbank, Radleuchter und Altarkandelaber von Paul Franke – einer der letzteren blieb erhalten – als auch die figürlich bemalte Farbverglasung der Fenster (– soweit nachvollziehbar: in den Fenstern der Hauptapsis die Sakramentssymbole, im linken Seitenchor die Darstellungen der Hll. Barbara, Sebastian und Aloysius, in den Tambourgaden die zwölf Apostel). Die Anbringung eines Kreuzweges ist für 1865 belegt.
- Der neu errichtete Marienaltar, von Paul Franke bezeichnenderweise in der Kirche angepaßten italienisierenden Formen entworfen, wird im Bericht zur Jubelfeier von 1886 (vgl. Anm. 87) ausführlich beschrieben: »Ueber dem Altartisch und der Leuchterbank erhebt sich eine reich ausgebildete, ebenfalls im Stile des Gotteshauses gehaltene Rückwand, die durch zierliche Pfeiler und Rundbogen nichens gliedert ist. Ueber dem prächtig ausgemalten Tabernakel ist das vom Bildhauer Pohlmann hergestellte Madonnenbild in rafaelscher Auffassung aufgestellt, rechts und links davon sind in Nischen zwei bemalte Hochreliefs aus gebranntem Thon angebracht. Ueber einem leichten Gebälk steigt dann noch ein reizvoller Aufsatz mit fein gegliederter Bekrönung auf. Der ganze Altar, mit Ausnahme des im Naturthone des Marmors belassenen Madonnenbildes, ist von dem durch die seiner Zeit im hiesigen Architektenhause ausgestellten Aufnahmen italienischer Kirchen- und Palast-Malereien bekannten Maler Grimmer reich ausgemalt. Hauptsächlich herrschen ein tiefes Blau und Braun neben reicher Vergoldung der Farben vor. Der etwas gewagte Versuch, das marmorne Madonnenbild in unmittelbare Verbindung mit der in vollem Farbglanz strahlenden Altarwand zu bringen, dürfte hier wohl hauptsächlich deshalb als gelungen bezeichnet sein, weil der Architekt das rötlich schimmernde Licht einer vor dem Altar hängenden, ebenfalls zum Jubelfest gestifteten Ampel in geschickter Weise durch einen Hohlspiegel auf das Bild geworfen und dadurch den kalten Marmor mit einer belebenden Färbung übergossen hat.« Eines der bedeutendsten Ausstattungsstücke war wohl die 1922 aufgestellte Bronzeskulptur eines Schmerzensmannes von Carl Blümel, die sich heute im Gemeindezentrum St. Michael in Westberlin befindet. Wolfgang Gottschalk gibt an, daß die Kirche außerdem ein Ölgemälde einer Kreuzabnahme von Karl Begas besessen haben soll. Siehe dazu: W. Gottschalk, Altberliner Kirchen in historischen Ansichten, Leipzig 1985, S. 186.

- 102 Im Zuge der Generalrenovierung zwischen 1903 und 1905, die aufgrund einer Gasexplosion in der Kirche notwendig geworden war, behielt man die originale Ikonographie der Apsidenbilder – obwohl von Franz Becker-Tempelburg in Mosaik umgesetzt – bei. Lediglich geringe Reste der Marienkrönung haben sich bis heute erhalten.
- 103 Siehe dazu: M. Schasler, Das Dankberg'sche Institut für architektonische Ornamentik. In: Zeitschrift für praktische Baukunst, 1867, Sp. 17–28. Bzw.: M. Schasler, Das Dankberg'sche Institut für architektonische Ornamentik in Berlin. In: Dioskuren, 1861, No. 11/12, S. 95/108.
- 104 Brief Rauch an Rietschel vom 26. II. 1856, wie Anm. 69.
- 105 In der Nr. 25 der »Dioskuren« vom 23. Juni 1861 (S. 216) wurde vermeldet: »Der Bildhauer Joh. Janda ist mit den figürlichen Arbeiten des Hochaltars der St.-Michaelis-Kirche hieselbst beauftragt.«
- 106 Dioskuren, No. 34, 1861, S. 293.
Die heute in der Michaelskirche befindliche Holzskulptur einer betenden Maria aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammt ebenfalls von der Hand Jandas. Die wahrscheinlich ursprünglich für die Kapelle des Ursulinen-Institutes (von den Ursulinen geleitetes Mädchenpensionat, Schule und Waisenhaus) in der Lindenstraße angefertigte Figur kam erst 1939 an ihren jetzigen Aufbewahrungsort.
- 106a Pohlmann schuf außerdem die Weihnachtskrippe der Kirche. Nachgewiesen bei Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd. 27, Leipzig 1933, S. 192.
- 107 Bis auf vier Köpfe, die sich in der Münsteraner Domkammer befinden, wurde das Werk im Krieg zerstört. Siehe dazu: P. Bloch, Rheinland Westfalen und die Berliner Bildhauerschule des 19. Jahrhunderts, Berlin 1984, S. 37ff.
- 108 I. M. Strunk, Wilhelm Achtermann. Ein westfälisches Künstlerleben, Vechta 1931, S. 169–471.
- 109 Siehe dazu: 100 Jahre St. Michael. Festschrift zus. gest. von B. Motter, Berlin 1961 und B. Stasiewski, Hundert Jahre St. Michael. In: Wichmann-Jahrbuch für Kirchengeschichte im Bistum Berlin, Jg. 17/18, Berlin 1963/64. – G. Eckardt (Hrsg.), Schicksale deutscher Baudenkmale im zweiten Weltkrieg, 2 Bde., Berlin 1978, Bd. 1, S. 10.
- 110 Börsch-Suppan, wie Anm. 27, S. 17.
- 111 Siehe dazu: E. Schaper, Die geistespolitischen Voraussetzungen der Kirchenpolitik Friedrich Wilhelms IV. von Preußen, Stuttgart 1938.
- 112 1856 wurde der Sarg Sollers aus der Gruft der Hedwigs- in die Michaelskirche überführt und am nordöstlichen Vierungspfeiler beigesetzt. Siehe dazu: G. Erbkam, wie Anm. 40. Das bei Grundmann, wie Anm. 15, erwähnte und abgebildete Epitaph, das dort als fragmentarisch erhalten bezeichnet wird, ist heute nicht mehr auffindbar. Seit Spätherbst 1990 weist eine neue Marmorplatte auf die Grabstelle in der Kirche hin.
- 113 Nachschrift im November 1990.
Als das Manuskript zu diesem Aufsatz im Frühsommer 1989 abgeschlossen wurde, war von den politischen Ereignissen des darauffolgenden Herbstes noch nichts zu ahnen. Öffnung und Abbruch der Berliner Mauer haben aber nicht zuletzt für das Stadtareal, in dem sich die Michaelskirche befindet, weitreichende Konsequenzen gebracht. Die planerischen Grundzüge des Gebietes der Luisenstadt treten wieder deutlicher hervor und während sich eine Bürgerinitiative um die Öffnung und Neugestaltung des Engelbeckens bemüht, entsteht an der TU Berlin eine Diplomarbeit, die als Projektstudie zur stadträumlichen und architektonischen Gestaltung des brachliegenden Territoriums an der Nahtstelle der Bezirke Mitte und Kreuzberg angelegt ist. Siehe dazu: M. Schönsee, Kommt das Engelbecken wieder? In: Petrusblatt, Nr. 27, vom 8. 7. 1990, S. 13. – Wo. Ro., Engelbecken entsteht wieder. In: Petrusblatt, Nr. 34, vom 26. 8. 1990, S. 1/24. Zudem soll die Restaurierung des vorn besprochenen Zinkgusses von A. Kiss – nach freundlicher Mitteilung von Herrn Benke, Leiter des kirchlichen Bauhofes Friedrichshagen – noch im Jahre 1990 begonnen werden. Siehe dazu auch meinen Artikel: Ein Siegesdenkmal auf dem Kirchendach. Die vergessene Geschichte einer Berliner Skulptur. In: Bildende Kunst, Nr. 11, 1990, S. 55ff.

Fotonachweis

Staatliche Museen zu Berlin 1, 4–5, 8–9, 11–15, 17–21;
 Institut für Denkmalpflege Berlin, Meßbildarchiv 2;
 Stadtbibliothek Berlin 7;
 Verfasser 3;
 Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci 6, 10;
 Pfarrarchiv St. Michael Berlin 16;
 Baudenkmalschutzbehörde Berlin 22