



Bitte weitergeben!
Nicht wegwerfen!

BERLINER EXTRABLATT

Neueste und gründliche Informationen zum Bau des Humboldt Forums in der Gestalt des Berliner Schlosses

Nr. 100 · Oktober 2023



© Förderverein Berliner Schloss / Extrablatt



Leidenschaft ist der Schlüssel zum Erfolg!



Richard Schröder

Als Wilhelm von Boddien das „Berliner Extrablatt“ 1998 gründete, dessen hundertste Ausgabe heute vor Ihnen liegt, hat er über unsere Zeitung die Aufgabe der ausschließlich privaten Spendensammlung für die historischen Fassaden präzisiert und weiterentwickelt, nämlich nicht nur als Geldbeschaffung, sondern, weit wichtiger, aus Leidenschaft. Die Aufgabe ergab sich aus dem Bundestagsbeschluss zum Wiederaufbau des Berliner Schlosses. Die Leidenschaft aber kam von ihm und seinen vielen Schlossfreunden und Helfern.

Spenden zu sammeln heißt heute Fundraising. Vielfach wird es kommerziell betrieben, mit ausgefeilten Methoden, häufig auch professionell-unpersönlich und ohne wirkliche Leidenschaft. Aber gerade Leidenschaft für die Menschen

wird für eine erfolgreiche Spendensammlung verlangt. Dazu gehören das Durch- und Bestehen einer Herausforderung, an der man auch krachend scheitern kann, und keine Angst vor persönlichen Risiken.

Wilhelm von Boddien hat einfach seine Begeisterung für den Wiederaufbau immer und immer wieder auf Freunde, Besucher der verschiedenen Schlossausstellungen und vor allem in den nun 100 Ausgaben des Berliner Extrablatts, auf Hunderttausende von Lesern versucht zu übertragen und sie zu multiplizieren. Auch das immer stärker werdende Internet wurde dazu mit steigender Präsenz für die Schlossbotschaften genutzt. So wurde aus verschiedensten kleinen Schneebällen, die er vom Berggipfel herunterlaufen ließ, am Ende eine gewaltige Spendenlawine.

Der Kern seiner Botschaft: er nahm an, dass die Spender sich daran freuen, wenn in Berlin wieder das Barockschloss entsteht, um das herum die historische Mitte der Stadt organisiert war und das ohne Not 1950 von der SED gesprengt worden ist. Und er hat angenommen, dass die Leser Interesse am Fortgang des Projekts haben und sich für Fragen des Wiederaufbaus des Schlosses und für die gegenwärtigen Diskussionen darüber interessieren. Nur auf diese Menschen konzentrierten sich seine Bemühungen, er gewann viele und schließlich wurden aus ihnen immer mehr Spender. Dafür ist das

Berliner Extrablatt da. Damit ist es durchaus parteilich, wenn man so will, einseitig. Es vertritt ja die Partei derjenigen, die das Berliner Schloss schön finden und seine Wiederrichtung schon begrüßen oder auch noch sollen. Boddien stellte aus Meinungsumfragen fest, dass die medienunterstützte Phalanx der Schlossgegner anfangs nicht größer war als die Gruppe der Schlossfreunde, beide lagen anfangs bei nur je 5%! Der weit überwiegende Teil der Bevölkerung aber interessierte sich zunächst überhaupt nicht für das Schloss, er hatte andere, für diese Mehrheit wichtigere Sorgen.

Boddien's Interesse galt hauptsächlich dieser unentschlossenen Gruppe, je mehr Menschen wir von ihr für den Wiederaufbau gewannen, umso eher konnte das Vorhaben gelingen. Die Schlossgegner lieferten ihm wichtigste Hilfe (ohne Ironie!) mit ihrer ständigen Mäkelei am Wiederaufbau, zur kommenden angeblich schlechten Qualität des Gebäudes und dessen Herabsetzung als Disneyland. Vielleicht wäre der Wiederaufbau nie so perfekt gelungen, ohne diese oft auch gehässige Kritik. Für einen billigen Abklatsch spendet niemand auch nur einen Euro. Wir wussten, wenn auch nur einmal ein begründeter Verdacht auf Willkür bei der Rekonstruktion aufgetaucht wäre, wäre die Spendensammlung sofort zusammengebrochen. Zugleich bewirkte die Kritik,

dass sich viele Spender enger um uns scharten und gerade die schwierigsten Zeiten erbrachten einen überdurchschnittlichen Anstieg der Spenden.

Als alles nichts half, als das Schloss schon fast fertig war, wurden manche Schlossgegner auch noch persönlich. Über fast alle deutschen Medien wurden Mutmaßungen über rechtslastige Spender verbreitet, die angeblich auf die Gestaltung des Schlosses, namentlich der Kuppel, politisch Einfluss genommen hätten. Das ist zwar alles widerlegt. Aber viele Medien leben nun mal von Skandalen und manche lassen sie sich nicht gern widerlegen. Manche nennen nun den Förderverein „umstritten“.

Aus bürgerlichem Engagement auf eigene Initiative hat ein rein privater Verein 110 Millionen Euro gesammelt. Darauf ist man in Deutschlands Medienwelt bis auf wichtige Ausnahmen nicht etwa stolz, sondern macht das madig. Sei es drum! Wir machen einfach weiter und die hunderterste Ausgabe kommt bestimmt.

Prof. Dr. Dr. h.c. Richard Schröder ist 1. Vorsitzender des Fördervereins Berliner Schloss e.V. Er war 1990 Fraktionsvorsitzender der SPD in der frei gewählten Volkskammer der DDR, Mitglied des Deutschen Ethikrats, Mitglied des Verfassungsgerichts im Land Brandenburg und Vorstandsvorsitzender der Deutschen Nationalstiftung.

INHALTSVERZEICHNIS

GRUSSWORTE ZUR 100. AUSGABE	Seiten 2–5	SCHMERZ UND SCHÖNHEIT, DIE VERLORENEN INNENRÄUME DES ALTEN SCHLOSSES	Seiten 20–51	STÄDTEBAULICHER FUROR IN HAMBURG	Seiten 62–64
STREIT UMS KUPPELKREUZ – EIN BERLINER KULTURKAMPF	Seiten 5–9	DAS VESTIBÜL VON PORTAL IV IST FERTIG	Seite 52–55	BRONZESTATUE DES BERLINER SCHLOSSES IN LONDON	Seiten 64–65
AURA UND REKONSTRUKTION	Seiten 10–13	GROSSANSTRENGUNG – PORTAL V BRAUCHT WEITERE SPENDEN!	Seiten 56–59	EHRUNGEN UND BESUCHER	Seiten 66–67
GIOVANNI SIMONETTI, UNBEKANNTE HAUPTFIGUR NEBEN ANDREAS SCHLÜTER	Seiten 14–18	DIE REKONSTRUKTION DER BALUSTRADENFIGUREN HAT BEGONNEN!	Seite 60	EIN KATAMARAN GEHT AUF WELTUMSEGELUNG	Seiten 68–69
LORD FREDERIC HAMILTON ZUM SCHLOSS	Seite 19			NEUGIER UND VERSTÄNDNIS MACHEN DEN MEISTER	Seite 71
				ANFRAGEN, SPENDEN UND BESTELLUNGEN	Seite 72

Eberhard Diepgen

Grußwort zur 100. Ausgabe



Eberhard Diepgen

100 Ausgaben des Berliner Extrablattes spiegeln einen bemerkenswerten Streit um die Gestaltung der Mitte Berlins und den Wiederaufbau des Berliner Schlosses wider. Es ist die Geschichte großer Beharrlichkeit und anfänglicher Penetranz, mit der eine zunächst kleine Gruppe von Idealisten und Experten um Wilhelm von Boddien einen städtebaulichen Traum nach der Wiedervereinigung Berlins erfüllen wollten. Eigentlich waren andere Aufgaben in der deutschen Hauptstadt wichtiger, als von Boddien mit dem Kunsthistoriker Prof. von Simson mir 1992 im Roten Rathaus die Idee einer Schlosssimulation antrugen. Mir war schon klar, dass beide nicht nur an ein Stadt-happening dachten – das hätte der Persönlichkeit des mir gut bekannten von Simson zu deutlich widersprochen. Zunächst ging es aber darum, auf die alte Mitte und ihre städtebauliche Bedeutung aufmerksam zu machen. Die Schlosssimulation war ein Riesenerfolg.

Auch für die Idee des Wiederaufbaus des Schlosses und insbesondere für die städtebauliche Notwendigkeit, die Kubatur des alten Schlosses und damit seiner Sichtachsen bis hin zum Brandenburger Tor, bei künftigen Entscheidungen zu beachten, war es ein Meilenstein. Damit war zur Architektur

aber noch nichts entschieden. Zur Konkurrenz standen neue Architektur und der Erhalt des Palastes der Republik. Schon in den 90er Jahren war klar, dass wegen der Asbestbelastungen der DDR Prestigebau bis auf die Grundmauern abgerissen und neu aufgebaut werden müsste. Die DDR hatte einst stolz bei der Verwendung von dem gefährlichen Spritzasbest das Soll übererfüllt. Der Abriß des Palastes der Republik war also trotz aller DDR Nostalgie – und des Rufes nach Denkmalspflege nur eine Frage der Zeit und alle Zwischennutzungen des schon bald total entkernten Gebäudes nur als Zwischennutzungen vertretbar.

Es war selbstverständlich, dass moderne Architektur bei der Planung für die Berliner Stadtmitte um ihre Chance kämpfte. Ich gestehe den Schlossfreunden, dass im politischen Berlin eine moderne, neuzeitliche Architektur in der Kubatur des alten Schlosses nicht ausgeschlossen werden konnte. Aber es bot sich kein Pei an. Ich sah im „Neuen Berlin“ keine Architektur, die noch in 200 Jahren Bestand hätte. Gegen die Schlosssimulation kam keine an. Und so danke ich dem Freundeskreis und auch dem Extrablatt für die Beharrlichkeit.

Doch es brauchte seine Zeit. Über die Einigung zwischen Berlin und dem Bund, dass Grund und Boden des Palastes der Republik wegen der finanziellen Lasten zum Eigentum des Bundes geschlagen wurden, war ich nicht nur glücklich. Damit war der Einfluß der in der Tendenz antipreußischen Rheinbundrepublik doch vergrößert. Aber es geschahen Zeichen und Wunder. Der Deutsche Bundestag beschloss 2002 das Berliner Schloss als ein im Kern modernes Gebäude mit historischen Barockfassaden als Humboldtforum wiederaufzubauen. Eine volle Rekonstruktion hätte die Republik finanziell und politisch überfordert und die Rekonstruktion der Fassaden

wurde an die Einwerbung von Spenden gebunden. Als Humboldtforum sollte das Schloss wieder entstehen. Ich habe das immer als fast genialen Schachzug angesehen, mit dem antipreußische Ressentiments abgemildert wurden. Die frustrierenden Erfahrungen aus der Hauptstadtdiskussion habe ich bis heute nicht vollkommen überwunden.

Heute ist das Schloss mit seiner historischen Fassade ein fester Bestandteil der Mitte Berlins. Auch die Ausstellungen im Humboldtforum, so umstritten sie in ihren Inhalten auch sein mögen.

Der Freundeskreis hat einen beispiellosen Spendenbetrag eingesammelt und alles erst möglich gemacht. Der Zeitgeist – Widerstände innerhalb des Humboldtforums empfinde ich als besonders ärgerlich – hat die Arbeit oft erschwert. Ich denke beispielweise an die Diskussion um die Inschrift an der Kuppel, politisches Mißtrauen gegen großzügige Spenden und Vorwürfe gegen die kulturhistorischen Sammlungen preußischer Museen. Der Freundeskreis hat sich nicht entmutigen lassen. Er sammelt weiter und gibt das Geld an die Stiftung Humboldtforum im Berliner Schloss ab.

Alle Erfahrung lehrt: Die Ausstellungen im Humboldtforum werden sich in den nächsten Jahrzehnten ändern. Sie werden die dann zeitorientierten Überlegungen aufnehmen. So wie Geschichte immer wieder unterschiedlich interpretiert wird. Das Schloss in der Mitte Berlins wird in seinen wesentlichen Strukturen – und sicher wird die Fassade dazu gehören – Bestand haben. (Vielleicht mit Ausnahme der Ostfassade) Das kann alle Förderer über gegenwärtigen Ärger hinweg helfen und sollte weiter motivieren

Wilhelm von Boddien hat in seinen „Erinnerungen eines Idealisten“ die wechselvolle Geschichte des Wiederaufbaus beschrieben.

Mit dem Optimismus hatte er Recht behalten. In der letzten Ausgabe des Extrablattes wirbt er für den weiteren Ausbau des Schlossumfeldes. Wie er hoffe ich dabei auf den gleichzeitigen Blick auf den Platz zwischen Marienkirche und Fernsehturm. Ich werbe auch für den alten Standort des Neptunbrunnens und den Wiederaufbau von Schinkels Bauakademie.

In den nächsten 100 Ausgaben des Extrablattes wird es also viel zu diskutieren geben. Und die Stadt braucht ein kämpferisches Blatt der historischen und städtebaulichen Vernunft.

Eberhard Diepgen war Regierender Bürgermeister von Berlin in den Jahren 1984–1989 und von 1991 bis 2001. Ohne ihn, der uns den Aufmarschplatz für die Simulation des Schlosses vor dem Palast der Republik 1993 zur Verfügung stellte, hätte es den späteren Wiederaufbau des Schlosses wohl kaum gegeben. Die Überzeugungskraft der Simulation erst brachte uns den Durchbruch!



Zur 100. Ausgabe des „Extrablatts“ des Fördervereins Berliner Schloss

von Rainer Haubrich



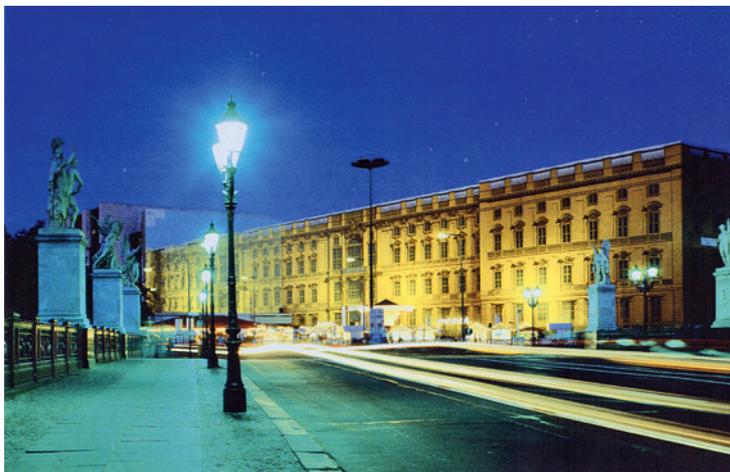
Rainer Haubrich

Der große Schweizer Kunsthistoriker Jacob Burckhardt (1818-1897) hat sich selbst als „Erzdilettant“ be-

zeichnet. Von ihm ist ein wunderbares Lob des Dilettantentums überliefert: „Bleiben Sie dilettantisch! Glauben Sie, dass das, was gut schmeckt, auch gut ist. Wenn man selber Freude an einem Gegenstand hat, so kann man auch Freude bei anderen erregen, und das ist mehr wert als das sogenannte freudlose wissenschaftliche Arbeiten, das in hübschem Materialsammeln jedes Gefühl abstumpft und von diesem unglücklichen Standpunkt aus allen Genuss für dilettantisch erklärt.“

Das Zitat von Jacob Burckhardt klingt, als habe er über Wilhelm von Boddien gesprochen – und ihm all jene Kunsthistoriker gegenübergestellt, die der Öffentlichkeit seit den Anfängen der Debatte über den Wiederaufbau des Berliner Schlosses erklärt hatten, dass dieser unmöglich sei. Der Hamburger von Boddien, der schon als Abiturient von der Rekonstruktion des gesprengten Berliner Schlosses träumte und später Landmaschinenhändler wurde, war der „Erzdilettant“ in Sachen Wiederaufbau, dem es mit seiner unbändigen „Freude am Gegenstand“ trotz aller Widerstände der „freudlosen“ Wissenschaftler, Fachleute und Politiker gelang, die Rekonstruktion der ehemaligen Hohenzollernresidenz Wirklichkeit werden zu lassen.

Und die Kraft dieses Dilettantentums im Burckhardtschen Sinne besaß auch das von Boddien herausgegebene „Extrablatt“, die Hauszeitung seines Fördervereins Berliner Schloss, das zum ersten Mal 1998 erschien und das er mit sei-



Von der Nacht...

nem kleinen Team staunenswerte 25 Jahre lang immer wieder aktualisierte und ausbaute. Inzwischen sind es stolze 100 Ausgaben mit einer Gesamtauflage von über 4,7 Millionen. In zahlreichen Beiträgen wurde in der Zeitung auch die Zeit zwischen 1991 und 1998 integriert.

Hätte Boddien das „Extrablatt“ von einer teuren Marketing-Agentur produzieren lassen, hätte er nicht nur viel Spendengeld bezahlen müssen, es wäre wohl auch eine austauschbare, seelenlose Hochglanz-Broschüre dabei herausgekommen. Aber mit ihm als Herausgeber, Chefredakteur, Kolumnist, Grafiker und Produktionsleiter in einer Person entstand eine von Kennerchaft und großer Leidenschaft geprägte Zeitung, bei der jede Seite auf fast altmodische Weise bis auf den letzten Quadratzentimeter befüllt war – ein unverwechselbares, ein authentisches Produkt.

Typisch für Boddien kluge und praxisorientierte Kommunikation war schon der Hinweis, den er jedes Mal oben rechts schräg auf die Titelseite setzte: „Bitte weitergeben! Nicht wegwerfen!“ Das „Extrablatt“ wurde zu einem seiner wichtigsten Instrumente beim Geldsammeln. Wie er beobachten konnte, flossen nach jeder Auslieferung einer neu-

en Ausgabe die Spenden besonders reichlich.

Wer das „Extrablatt“ in die Hand bekam, war immer auf dem allerneuesten Stand in Sachen Wiederaufbau des Berliner Schlosses. Es gab eine Fülle von Fotografien, historische und ganz aktuelle, die bis ins kleinste Detail von der einstigen Pracht des Schlosses und vom aktuellen Baufortschritt kündeten. Im „Extrablatt“ wurde auch über die Arbeit der vielen Freundeskreise berichtet, die sich in deutschen Großstädten gegründet hatten und die Spenden sammelten für ganz bestimmte Bauteile des Schlosses, die nun für immer mit dem jeweiligen Freundeskreis verbunden sind.

Einige der besten Kenner der Materie schrieben Gastbeiträge, die über bestimmte Aspekte des historischen Bauwerks und des Humboldt-Forums aufklärten. Während der jahrzehntelangen Debatten – von der Nutzung des Bauwerks bis zum jüngsten Streit um die Inschrift der Kuppel – war das „Extrablatt“ eine wichtige Stimme und konnte immer wieder mit Positionen aufwarten, die in vielen Feuilleton-Beiträgen zu kurz kamen.

Und es gab echte Enthüllungen, etwa die Geschichte des Berliner Arztes Joachim Müller, der im Januar 1987 eine Eingabe an die

DDR-Regierung geschrieben hatte mit dem Vorschlag, auf dem Parkplatz vor dem Palast der Republik den westlichen Teil des Berliner Schlosses zu rekonstruieren, als Erweiterung des DDR-Bauwerks. Die Eingabe schaffte es auf den Schreibtisch von Erich Honecker, der quer über die erste Seite von Müllers Brief schrieb: „Gen. G. Mittag: Jemand beauftragen, um mit dem Schreiber zu sprechen.“ Tatsächlich wurde Müller im Zentralkomitee der SED zu einem Gespräch empfangen, wo man ihm erklärte, dass unter einer Regierung Honecker die Schlossruine nicht abgerissen, sondern die Substanz für einen späteren Wiederaufbau gesichert worden wäre. Das „Extrablatt“ druckte die entsprechenden Dokumente ab: die Eingabe mit den Bemerkungen Honeckers, das Schreiben der SED an Müller sowie dessen „Lageskizze des Baukomplexes“ aus Palast der Republik und Berliner Schloss.

Es sind Fundstücke und viele außergewöhnliche Artikel wie diese, die Wilhelm von Boddien nun bereits zweimal zu „Best of“-Sonderausgaben des „Extrablatts“ zusammengefasst hat: einmal für die Jahre 1991 bis 2016, ein zweites Mal für die Jahre 2017 bis 2023, insgesamt auf fast 900 Seiten mit den interessantesten Berichten und Reportagen und einem unvergleichlichen Fundus an Fotografien. Diese Sonderbände des „Extrablatts“ sind nicht nur eindrucksvolle Zeugnisse für das unermüdliche Wirken von Wilhelm von Boddien und seinen Mitstreitern. Sie werden auch für künftige Historiker wichtige Quellen zur Wiederaufbau-Geschichte des Berliner Schlosses sein.

Rainer Haubrich ist WELT-Redakteur und Architekturkritiker. Er hat mehrere Bücher zur Bau- und Kulturgeschichte geschrieben, darunter „Das Berliner Schloss“ (Braus).

100 Ausgaben, 4,7 Millionen Exemplare, mindestens 6000 Seiten,
Millionen Leser in aller Welt

Das Berliner Extrablatt

Jetzt zusammengefasst in einer Schlosschronik

von Wilhelm von Boddien



© Juri Reetz, Berlin

Wilhelm von Boddien

Seit 1998 erscheint das Berliner Extrablatt, also schon seit 25 Jahren! Die Seiten der ersten Ausgabe wurden noch von Hand gebaut, Fotos auf Trägerpapier geklebt. Und es war dünn, nur 32 Seiten, gedruckt auf druckerschwärzesaugendem Zeitungspapier mit mäßiger Fotoqualität. Die Texte wurden analog dazu aufbereitet. Dann wurde die Seite fotografiert. Eine mühsame, zeitraubende Arbeit! Heute hat sich durch die Digitalisierung der Druckvorstufe und der Druckmaschinen alles zum Vorteil in allen Bereichen geändert. Eins blieb aber von Anfang an:

Das Berliner Extrablatt war und ist kostenlos, trotz erheblicher Preissteigerungen im Papier- und Portobereich. Es spielte aber immer wieder ein mehrfaches seiner Kosten als Spenden ein. Aber aus Kostengründen wurde das Extrablatt nie als Massenartikel blind gestreut.

Über den Postversand sowie über unsere Ausstellungen am Hausvogteiplatz und der Humboldt-Box gewann es einen festen, dauerhaften Abnehmerkreis mit immer weiter steigenden Auflagen.



... in den Tag

Im Internet lasen es weitere Millionen. Es war unser Fischernetz, feinmaschig genug, um Zehntausende von Spendern an die Idee des Wiederaufbaus des Berliner Schlosses zu binden, fest und doch durchsichtig genug, um eine überzeugende

ve Texte. Bewusst ist es aber kein Blatt des Boulevards der schnellen Vergesslichkeit, sondern es hat Widerhaken, die dazu führten, dass sich seine Beiträge, Artikel und Essays einprägten. Mit Dankbarkeit stellen wir fest, dass große und be-



Öffentlichkeitsarbeit über 25 Jahre durchzuhalten und zu verbreiten. Es war grobmaschig genug, um desinteressierte Menschen auch wieder aus unseren Reihen zu entlassen.

Das Extrablatt ist den heutigen Lesegewohnheiten angepasst, viele Bilder, kurze, vor allem informati-

deutende Autoren aus den Bereichen der Architektur, der Geschichte und auch vor allem der Kunstgeschichte uns ihre in anderen Medien erschienenen Beiträge gern zur Verfügung stellten. Ohne unsere Zeitung wäre es wohl kaum zu diesem Erfolg unserer Schlossarbeit gekommen.

Unsere dreißigjährige Arbeit für den Wiederaufbau des Berliner Schlosses wäre ohne das Berliner Extrablatt und zuvor natürlich ohne unsere Simulation des Schlosses 1993/1994 als Klebstoff für langjährige, freundschaftliche Beziehungen wohl erfolglos geblieben. Die Simulation holte 1993 auf einen Schlag die Erinnerung an das Schloss zurück, nach 40 Jahren der Vergessenheit, das Berliner Extrablatt hielt sie danach stetig wach. Beide wurden zu Trägern einer großen Sehnsucht nach der kunst- und bauhistorisch so bedeutenden Mitte der Stadt. Es bildeten sich Überzeugungen: „Das Schloss für Berlin ist zwar nicht alles, aber ohne das Schloss ist hier alles nichts!“

Viele Leser sammeln unsere Zeitung, das merken wir an der ständigen Nachfrage nach älteren Ausgaben. Und nun haben wir für Sie alle eine Wiederaufbauchronik daraus gemacht:

„Das Beste vom Berliner Extrablatt“, in zwei Bänden mit den bedeutendsten, interessantesten und wissenswertesten Artikeln aus 100 Ausgaben, zahllosen Fotos auf mehr als 900 Seiten. Das hält in Ihnen das Gedächtnis von 30 Jahren spannender Arbeit wach, an zahllose Diskussionen, an Freundschaften und unendliche Zuwendung, an die Sehnsucht nach dem Schloss, das Bangen und Hoffen und schließlich an die überschwängliche Freude daran, wie es nach und nach Gestalt annahm.

Band 2 erscheint Anfang November, rechtzeitig zum Weihnachtsfest. Band 1 liegt schon vor. Wir haben jeweils nur 1000 Bände, sichern Sie sich also bitte Ihr Exemplar bevor diese Chronik zu einer Rarität wird. Wir freuen uns auf Ihre Bestellung!

Eine Bestellmöglichkeit finden Sie auf der letzten Seite unten!



Wolfgang Thierse

Streit ums Kuppelkreuz – ein Berliner



Wolfgang Thierse

Es ist nicht zu überhören: Immer wieder gibt es Aufregungen um Religion – in einer Gesellschaft, die von sich mehrheitlich denkt, sie sei doch säkular geworden. Man nimmt Anstoß an religiösen Zeichen, an allzu viel sichtbarer Präsenz von Religion in der Öffentlichkeit. Moscheebauten sind nach wie vor umstritten, sind für viele Menschen in unserem Land mindestens gewöhnungsbedürftig. Der Kölner Streit um Muezzin-Rufe ist noch nicht ausgestanden. Und auch die unser Land geschichtlich viel länger prägende christliche Religion trifft es. So meinte man im Berliner Außenministerium, für eine G7-Konferenz im Rathaus Münster ein Kreuz entfernen zu müssen, das ein Zeugnis aus der Zeit des westfälischen Friedens ist. Mit Rücksicht auf wen eigentlich? Ein anderes Beispiel: Die deutsche Staatsministerin für Kultur nimmt Anstoß an einem Kreuz, das Teil der historischen Rekonstruktion des Berliner Schlosses ist. Und sie unterstützt ein Projekt, das ein von unten kaum lesbares Band um die Kuppel, mit von einem Preußenkönig gemixten Bibelsprüchen, überblenden soll.

Welch' eigentümlicher Kulturkampf! Der weitaus größte Teil der Weltbevölkerung gehört einer Re-

ligionsgemeinschaft an, aber in Berlin meint man, sich von Religionszeichen distanzieren und auf die Gefährlichkeit von Religion hinweisen zu müssen, und hält dies für einen Beitrag zu einem globalen kulturellen Dialog. Ist das nur und einfach deutscher Provinzialismus?

Der Berliner Streit ist durchaus komplexer Art und wurde und wird auf unterschiedlichen thematischen Feldern ausgefochten. Zunächst entzündete er sich an der Heilung einer Wunde im Herzen Berlins: Es geht um die historische Mitte der Stadt, ihre kostbarste Stelle, nämlich die Insel zwischen zwei Armen der Spree. Hier stand über drei Jahrhunderte hinweg das Stadtschloss der preußischen Könige, einer der großen barocken Säkularbauten in Deutschland. Im 2. Weltkrieg zu einem erheblichen Teil zerstört, nach dem Kriegsende aber trotzdem Herberge für Ausstellungen, wurde es auf Anordnung des kommunistischen Parteichefs der DDR, Walter Ulbricht, 1950 gesprengt – als Symbol des preußischen Militarismus. An dessen Stelle entstand ein Aufmarsch- und Paradeplatz. Ich habe dies immer als einen kulturbarbarischen Akt empfunden, an den die gähende Leere des Ortes im Zentrum der Stadt bis in die 70er Jahre auf schmerzliche Weise erinnerte. Sie wurde Mitte der 70er Jahre gefüllt mit dem Bau des „Palastes der Republik“ – das bauliche und kulturelle Vorzeigeprojekt der DDR. Er wurde Ort der Volkskammersitzungen und großer Veranstaltungen wie der SED-Parteitage und der Unterhaltungsrevuen „Ein Kessel Buntes“. Auch wenn es wahrlich kein passendes Parlamentsgebäude war (wie sich 1990 mit der ersten freien Volkskammer zeigte), haben doch viele Menschen ganz freundliche Erinnerungen an „Erich Honeckers Lampenladen“. Weil es darin ein buntes Unterhaltungsprogramm gab, subventio-

niertes Essen, eine funktionierende Kegelbahn und sogar Telefonzellen, aus denen man fast ohne Bezahlung mit dem Westen telefonieren konnte.

Dieser Palast musste – nach einer Entscheidung noch der letzten DDR-Regierung – wegen schwerer Asbestbelastung in den 90er Jahren abgerissen werden. Damit entstand eine neue Entscheidungssituation: Wiederaufbau des Palastes oder Neubau oder Wiedergewinn von Geschichte? Eine vom Deutschen Bundestag berufene internationale Expertenkommission (deren Mitglied ich als Bundestagspräsident war) hat nach langer und intensiver Diskussion den doppelten Vorschlag gemacht: (Teil-)Rekonstruktion von Kubatur und historischer Fassade des alten Schlosses und Unterbringung der reichen außereuropäischen Sammlungen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz im innen modernisierten Schloss. Das Berliner Zentrum sollte ein Ort der Weltoffenheit, der Weltbezüge werden, für die der Name Humboldt steht! Neben die europäische Kulturgeschichte, die in den benachbarten Häusern der Museumsinsel präsentiert wird, sollte die globale Kulturgeschichte treten und zum lebendigen Austausch einladen. Nicht um ein Museum sollte es gehen, sondern um einen Ort kulturellen Dialogs und aktueller Kommunikation. Die Idee des Humboldt Forums war geboren und es war die Idee einer Verbindung von Alt und Neu, von Geschichte und Moderne.

Der Deutsche Bundestag machte sich den Kommissionsvorschlag zu eigen, fasste mit jeweils großer Mehrheit Beschlüsse zu Humboldt Forum und Berliner Schloss, zu einem Architekturwettbewerb, zur Finanzierung von Bau und Nutzung. Beschlüsse mit höherer Autorität sind in einer parlamentarischen Demokratie eigentlich nicht möglich. Trotzdem: Widerwillen

und Abwehr, Häme und Kritik bei einem Teil der Öffentlichkeit, des Feuilletons, der Bürger blieben.

Inzwischen ist der Bau errichtet, die ethnologischen Schätze sind umgezogen und ausgestellt, eine wahre Fülle und Pracht, das Humboldt Forum ist eröffnet, beginnt zu leben – und bleibt dennoch Gegenstand von Kritik und Streit. Aber es hat inzwischen ein Themenwechsel stattgefunden: Die Idee des Dialogs der Kulturen ist in den Schatten des Postkolonialismus-Diskurses geraten, ein wohl unvermeidlicher Vorgang. Damit wird aus der intendierten Verbindung von Alt und Neu, von Geschichte und Moderne ein Widerspruch zwischen Form und Inhalt, zwischen Außen und Innen, zwischen historischem Kleid und neuer Funktion. Und damit verändert sich auch der Blick auf Kreuz und Bibelspruch auf der Schlosskuppel, die Teil der historischen Rekonstruktion des Schlosses sind. Diese werden nunmehr interpretiert als Zeichen eines christlich legitimierten Kolonialismus, als Zurschaustellung westlicher Überlegenheit. Der in ihnen sichtbare christliche Herrschaftsanspruch verhindere einen offenen Dialog der Kulturen, weil Zeichen für „Paternalismus, Dominanz und Ausgrenzung“, so die Staatsministerin Claudia Roth: „Das Humboldt Forum ist ja nicht der Vatikan“. Deshalb wird auf der dem Publikum zugänglichen Dachterrasse eine historisch distanzierende Erläuterungstafel installiert und deshalb soll in einer Kunstaktion die (von unten kaum lesbare) Bibelschrift nächtens überblendet werden mit Auszügen aus Grundgesetz und Menschenrechtserklärung. Welch Aufmerksamkeit für Kreuz und Bibelspruch! Welch Angst auch vor Geschichte.

Der Deutsche Bundestag hat etwas gewiss Widersprüchliches beschlossen, nämlich für einen mo-

Kulturkampf

deren Zweck ein historisch teilrekonstruiertes Gebäude. Das gibt es allerdings anderswo auch: die Umdichtung herrschaftlicher Schlösser zu bürgerlichen Kultureinrichtungen. Aber das zwingt zur Klärung des eigenen, aktuellen Verhältnisses zum geschichtlichen Erbe! Zu diesem Erbe gehört hier eben auch ein Sakralbau – und die heute offensichtlich anstößige Tatsache, dass ein religiöses Symbol die Kuppel eines weltlichen Gebäudes krönt. Der preußische König Friedrich Wilhelm IV., ein noch einigermaßen absolutistischer Herrscher und sehr frommer Christ zugleich, hatte ab 1844 in dem älteren Schloss eine Kapelle errichten lassen, nicht unüblich in Schlössern, und mit Kuppel und Kreuz und Bibelumschrift versehen. Diese Umschrift ist die Kombination zweier Bibelzitate und lautet: „Es ist in keinem anderen Heil, ist auch kein anderer Name den Menschen gegeben, denn in dem Namen Jesu, zur Ehre Gottes des Vaters. Dass in dem Namen Jesu sich beugen sollen aller derer Knie, die im Himmel und auf Erden und unter der Erde sind“ (Apg. IV,12 und Philipper II,10). Dieses persönlich-demonstrativ religiöse Bekenntnis ist nun Anlass für Kritik und Distanzierung und wilde Interpretationen: Damit verherrliche sich der König als oberster Bischof seiner protestantischen Staatskirche, werde die Verbindung von Thron und Altar dokumentiert, alle Knie sollten sich letztlich vor dem „weißen Mann“ beugen, das sei Zeugnis des Gottesgnadentums...

Welch Unfähigkeit und Unwille, religiösen Text und religiöses Zeichen noch zu verstehen und historisch angemessen zu lesen! Der preußische König war gewiss kein Demokrat und spielte in der deutschen Geschichte eine problematische Rolle. Aber Kreuz und Bibelzitat belegen eher nicht seinen absoluten Herrschaftsanspruch



Die Kuppel des Berliner Schlosses

oder den des Christentums. Schließlich sollen alle Menschen, auch er als König, ihre Knie beugen vor Jesus Christus und ihm Rechenschaft geben. Der Kniefall nicht als politische Unterwerfung, sondern als Geste religiösen Respekts.

Ist solcherart religiöses Bekenntnis und ist die biblische Botschaft der Dialektik von Erniedrigung und Erhöhung, die im Kreuz symbolisiert ist, heute noch lesbar und verstehbar? Kann man ihnen mit Toleranz oder wenigstens mit historischem Verständnis begegnen? Darum geht es beim Berliner Streit. Wird die Erinnerung an die christliche Prägung unserer Geschichte, deren sichtbare Gegenwärtigkeit, inzwischen als so peinlich empfunden, dass man sich von ihr distanzieren muss? „Um die Toleranz ist es schlecht bestellt, wenn nicht einmal der Anblick eines 150 Jahre alten Textes ertragen wird, dem doch niemand zustimmen muss“, meint Richard Schröder zurecht.

Und das Kreuz auf der Kuppel? Es wird zum Stein des Anstoßes. Es soll keinen Platz haben dürfen an einem Ort der Begegnung verschiedener Kulturen und Religionen, weil es nur noch als Zeichen von Herrschaft und Unterdrückung gelesen wird, gelesen werden darf? Trotz der Gewalt- und Kolonialgeschichte des Christentums, der sich die Christen zu stellen haben, wird man fragen dürfen, ob diese Interpretation des Kreuzes die einzig angemessene ist und ob mit diesem Zeichen nicht vielmehr auch eine andere Geschichte, eine ganz andere Botschaft verbunden ist. Es ist jedenfalls durchaus ein neuer und irritierender Absolutheitsanspruch, dass unter dem Zeichen des Kreuzes interkultureller und interreligiöser Dialog nicht möglich sein soll und deshalb das Humboldt Forum von dieser religiösen Zutat zu reinigen sei. Als geriete das Humboldt Forum sonst in Gefahr, ein Ort der Exekution christlicher Überlegenheit zu werden. Eine absurde Angst und eine erschreckende Vorstellung, ja Unterstellung, von einem dialogunfähigen, reaktionären Christentum! Christen sollten sich dagegen wehren dür-

fen und energisch widersprechen. Und darauf bestehen, dass institutionelle Bilderstürmerei und die Säuberung öffentlicher Orte nicht die Voraussetzung für friedliche kulturelle und weltanschauliche Pluralität und für interkulturellen Dialog sein müssen, sein dürfen. Der neutrale Staat (gerade auch als Träger des Humboldt Forums) hat weder das Recht noch die Pflicht zur Nivellierung vorhandener religiös-weltanschaulicher Pluralität. Es sei denn, es ginge nur noch um den allerkleinsten gemeinsamen Nenner – die Unsichtbarkeit von Religion und das Unsichtbarmachen von widersprüchlicher eigener Geschichte. Religions- und Meinungsfreiheit bedeuten allerdings nicht, von der Religion bzw. der Weltanschauung der Anderen nicht behelligt zu werden. Es sollte ebenso wenig eine Pflicht geben, den zu uns Kommenden ein geschichtlich-kulturell gesäubertes Land anbieten zu müssen.

Denn wer in Deutschland lebt bzw. in dieses Land gekommen ist, der befindet sich nicht in einem leeren Land, sondern in einem geschichtlich und kulturell umfassend geprägten Land, zu dessen Prägungen eben Christentum und auch Aufklärung gehören. Diese Prägung ist sichtbar in der Alltagskultur wie im Erscheinungsbild unseres Landes – vom Wochen- und Jahresrhythmus des Arbeitens und Feierns bis zur baulichen Sichtbarkeit der christlichen Religion z. B. auch und sogar an einem alten und wieder errichteten Schloss in Berlin.

Gewiss, die weltanschaulich-religiöser Vielfalt nimmt zu durch Migration und durch kulturellen Austausch in einer entgrenzten Welt. Säkularisierungsprozesse befördern Religionsfremdheit oder -ablehnung. Aber folgert daraus die Pflicht des neutralen Staates, geschichtlich-kulturelle Prägungen liquidieren zu sollen? Eher sollte es seine Pflicht sein, zum Respekt gegenüber dieser Prägung einzuladen, aber ebenso zur Mitwirkung an deren lebendiger Veränderung und Weiterentwicklung.

Der einzelne Mensch mag eine Erbschaft ausschlagen können, eine Gesellschaft kann es nicht.

Sie muss das kulturelle Erbe annehmen, daran anknüpfen, sich mit ihm auseinandersetzen, es pflegen und verwandeln. Eine Gesellschaft ist immer auch eine Erinnerungsgemeinschaft, das Erinnern ein wesentlicher Teil von Kultur. Das kann auch eine Last sein: Zu Deutschland gehört die Erinnerung an den Holocaust – eine Erbschaft, die nicht auszuschlagen ist!

Der Staat, auch der säkulare Staat, ist ein Abstraktum gegenüber der Kultur. Diese ist ja ein immer geschichtlich geprägtes Ensemble von Lebens-Stilen, Lebens-Praktiken, von Überlieferungen, Erinnerungen und Erfahrungen, von Einstellungen und Überzeugungen, von ästhetischen Formen und künstlerischen Gestalten. Als solche prägt Kultur die Identität einer Gruppe, einer Gesellschaft, einer Nation. Die Kultur und darin insbesondere die Künste schaffen Erfahrungsräume menschenverträglicher Ungleichzeitigkeit, in denen die Menschen jenseits ihrer Marktrollen – der Markt kennt uns ja nur als Produzenten und Konsumenten – agieren und sich wahrnehmen können. Hier, in der Kultur, wird über Herkunft und Zukunft, über das Bedrängende und das Mögliche, über Sinn und Zwecke, über das Eigene und das Fremde reflektiert, kommuniziert, gespielt und gehandelt. Kultur ist eben mehr als normativer Konsens, als kollektive Werteübereinstimmung. Das mag sie alles auch sein, aber Kultur ist vor allem Raum der Emotionen, der Artikulation und Berührung unserer Sinne, Raum des Leiblichen, des Sichtbaren wie des Symbolischen – und darin auch und gerade des Religiösen und des Weltanschaulichen. Sie ist der Ort der Differenzen, ihrer Schärfung und ihrer Milderung zugleich.

Kultur aber ist immer – es gibt kein geschichtliches Gegenbeispiel – religions- und weltanschauungsdurchwirkt. Wie es auch umgekehrt Religion und Weltanschauung immer nur in geschichtlich-kulturell geprägter Gestalt gibt. Der gegenüber der Kultur unweigerlich abstrakte Staat – mit seinem Institutionengefüge und Regelwerk, dem Funktionieren

seiner administrativen Strukturen – würde als Bilderstürmer nicht mehr neutral sein, sondern zugleich religionsfeindlich und kulturfeindlich werden. Positiv gewendet: Religionsfreundlichkeit und Kulturfreundlichkeit sind nicht gänzlich voneinander zu trennen. Deshalb muss der Staat seine Grenzen kennen, nichtautoritäre Zurückhaltung gegenüber Kultur und Religion üben, muss um Abwägungen, Ausgleich, Anerkennungen bemüht sein und weniger mit Verboten oder Säuberungsaktionen auf kulturell-religiöse Konflikte reagieren.

Daran ist zu erinnern angesichts des Streits um Kuppelkreuz und Bibelspruch auf dem Berliner Schloss. Eine Gesellschaft der Diversität und des Respekts ist keine der Nivellierung, sondern eine Gesellschaft sichtbarer Vielfalt – von Kultur und von Religion! Genau das sollte und könnte an einem Ort praktiziert werden, der dem Dialog der Kulturen und der globalen Kommunikation gewidmet ist.

Das Eigene (darf man dieses Wort noch verwenden?) sollte sichtbar sein und bleiben können: Das Kreuz steht auch für die widersprüchliche „westliche“ Freiheitsgeschichte, für die konfliktreiche Entstehungs- und Verwirklichungsgeschichte der Ideen von Menschenwürde und Menschenrechten. An deren christliche Prägung zu erinnern bedeutet keine Exklusion von Menschen anderer Kulturen, denn die errungenen Rechte und Freiheiten gelten für alle, sind Grundlage einer gemeinsamen politischen Kultur und unabdingbare Voraussetzung für friedliches Zusammenleben und kulturellen Dialog.

Was wären das für Gastgeber, die peinlich berührt die eigene Geschichte verleugneten, den Unschuldensengel spielten, wie Schlemihl schattenlos aus der Vergangenheit kommen wollten und Mimikry betrieben, um möglichst unkenntlich und möglichst wenig anstößig zu sein! Das wäre wirklich nur deutscher Provinzialismus.

*Dr. h.c. Wolfgang Thierse (SPD)
war Bundestagspräsident von
1998 bis 2005*





Der Brand von Notre Dame in Paris

Aura und Rekonstruktion

„...daß, wo das Echte zugrundegeht, Unehntes echt werden kann“

von Peter Weber



Peter Weber

des Gebäudes, das nach weitreichenden Zerstörungen zu Revolutionszeiten im 19. Jahrhundert schon einmal einer gründlichen Rekonstruktion bedurfte. Um so auffälliger ist die Hartleibigkeit, mit der einer solchen Thematik im eigenen Land begegnet wird. In Feuilletonisten-, Architekten- oder Politikerkreisen gereicht es hierzulande offenbar für jeden, der sich intellektuell zu

Als im April 2019 die Pariser Kathedrale Notre Dame brannte, verfolgte man auch hierzulande mit Hoffen und Bangen das Schicksal

profiliert, zur Pflichtübung, gegen städtebauliche Rekonstruktionsbemühungen zu polemisieren. Eine Initialzündung und Blaupause für allen folgenden Widerstreit bildete der Wiederaufbau des Frankfurter Goethehauses Ende der 1940er Jahre, bei dem bereits das bis heute immer wieder genutzte polemische Arsenal zu Buche schlug. Die historischen und psychologischen Gründe für diese deutsche Befindlichkeit sind genügend beleuchtet, finden sich im Verhältnis von Schuld und Sühne und im Beschwören revisionistischer Tendenzen, in deren Licht die Bemühungen um Stadtreparatur zum immer weiter gepflegten Tabubruch geraten sollten. Einher geht dies mit einem zuweilen nach-

gerade hysterischen Verhältnis zum vermeintlichen Original, dem hierzulande gehuldigt wird und das nicht selten einem Tanz um das Goldene Kalb gleicht.

Dabei verwies der Direktor des Freien Deutschen Hochstiftes, der Germanist Ernst Beutler (1885-1960), Initiator der Rekonstruktion des Goethehauses, auf die Vielschichtigkeit von Originalität: „Man muß sich ja immer vergegenwärtigen, daß alle diese historischen Häuser mehr oder weniger Wiederherstellungen sind.“ In Anbetracht der heute so populären Unterstellungen von einem rechten Sumpf, aus dem das Rekonstruktions(un)wesen entspringen soll, ist es bemerkenswert, dass dezidierte Gegner eines Wiederaufbaus des Goethehauses eben noch

Albert Speers „Arbeitsstab für den Wiederaufbau bombenzerstörter Städte“ angehörten. Einer Institution, deren Fortwirken auf die Abrissmentalität und die Planung „autogerechter“ Städte der Nachkriegszeit eigentlich nicht zu übersehen ist.

Als der 1902 in Breslau geborene Philosoph Günther Anders, Anfang der 1950er Jahre aus dem amerikanischen Exil zurückkehrend, deutsche Städte besucht, sieht er seine Vorkriegserinnerungen unvermittelt mit Trümmerlandschaften konfrontiert, die ihn über das Verhältnis des Ruinösen, des Erhaltenen und wieder Aufgebauten nachdenken lassen. Diese Gedanken finden sich in seinen Tagebuchnotizen und sind es Wert, einmal in Erinnerung gerufen zu werden. 1)



Das rekonstruierte Goethehaus in Frankfurt

In Frankfurt zeigt sich Anders angesichts der immensen Zerstörungen skeptisch gegenüber einem starren Originalitätsbegriff. Dass von dem berühmten Ensemble des Römer ausgerechnet zwei Bauten das Bombeninferno überlebt hatten, die zu Anfang des 20. Jahrhunderts als neogotischer Ersatz für baufällige historische Vorgänger errichtet worden waren, sieht er durchaus dialektisch: „Denn da sie schon vor dem Untergang da waren, und die einzigen Stücke sind, die ihn überlebt haben, sind sie nun die Stücke von Ehemals, und sie das Alte. Und wenn sie schon morgen, ohne Einschränkung und Hintergedanken, der <der Römer> heißen werden, so werden sie diesen Namen mit Recht tragen und der Römer sein.“ Und angesichts des wiedererrichteten Goethehauses, das ihm aus vergangenen Tagen wohlvertraut war und nun auf eine irritierende Weise wieder wohlvertraut ist, fragt er sich: „Ist nicht ‚echt‘ oder ‚unecht‘ ausschließlich das Verhältnis einer Gegenwart zu ihrer Vergangenheit? Können nicht, so gesehen, Reproduktionen

echter sein als Originale? Sogar Reproduktionen in Massenaufgabe? Vielleicht gerade diese? Da sie die Chance geben, diejenige Wirkung wirklich auszuüben, die einem einsamen und fast schon nicht mehr wirklichen Original versagt bleibt?“

Diese überraschenden Gedanken lassen ein häufig zitiertes Werk ins Spiel kommen, die Schrift des Philosophen Walter Benjamin „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. Es ist durchaus bemerkenswert, dass Günther Anders 1936 in seinem Pariser Exil vor seiner Flucht nach Amerika mit Benjamin, seinem Onkel, zu einem Zeitpunkt in Kontakt kam, als dieser gerade mit dem Text befasst war. Benjamin macht einen unter veränderten Produktionsbedingungen sich wandelnden Kunstbegriff, der mit dem Verlust auratischen Kunsterlebens einher geht, zur zentralen These. Er sieht in den neuen Techniken massenhafter Reproduktion, insbesondere im Film, die Aura eines Kunstwerks zu einer antiquierten Größe geraten. Das Kunstwerk

verlasse mit seiner Reproduzierbarkeit sein „einmaliges Dasein an einem Ort“ und werde auf eine neue Weise massenhaft erlebbar.

Man verspürt an den Notizen Anders, dass sich Onkel und Neffe zu ihrer gemeinsamen Pariser Zeit zu diesem Thema ausgetauscht haben dürften. Wie aber verhält es sich bei dem von Benjamin postulierten Thesen hinsichtlich eines Gebäudekunstwerks, das an seinem angestammten Platz „reproduziert“ wird? Die Gedanken Anders reiben sich hier offensichtlich mit denen Benjamins, und es ist die Frage, ob diese, obwohl vielfach herangezogen, in der architektonischen Authentizitätsdebatte nicht fehl am Platze sind.

Architektonische Rekonstruktionen werden von der massenhaften Wahrnehmung des jeweiligen Publikums – und für wen sonst sind öffentliche Räume eigentlich geschaffen? – kaum ernsthaft in Zweifel gezogen. Welcher Besucher steht etwa vor dem Schwarzhäupterhaus in Riga und mäkelte herum, dass es sich bei dessen wunderbaren Doppelgiebel nur um eine Rekonstruktion handelt? Ist nicht vielmehr Begeisterung zu verspüren, dass es nach seiner Zerstörung im und nach dem 2. Weltkrieg wieder das Licht der Welt erblickt hat? Gehört es nicht zur „Macht des Faktischen“, dass solche Rekonstruktionen, sind sie einmal mit großer Sorgfalt ausgeführt, in der öffentlichen Wahrnehmung sehr bald den vermeintlichen Ruhm des Unauthentischen verlieren, mehr noch, dass sie eine eigene Ausstrahlung, eine besondere Aura des Wiedererstandenen, entwickeln?

Entgegen einer immer wieder und oft wider besseren Wissens aufgestellten Behauptung täuscht eine Rekonstruktion nicht vor, das Original zu sein, sie zeigt vielmehr, wie das Original ausgesehen hat. Was nicht hindert, dass sie, um in der Sicht von Günther Anders zu bleiben, mit der Zeit zu dem wird, was sie einst war. Schön zu sehen an der rekonstruierten Dresdner Frauenkirche, die inzwischen wieder die Frauenkirche ist.

Mit Erstaunen, Bewunderung und Freude betreten Besucherinnen und Besucher heute den wieder vollendeten Hof des Dresdner Resi-

denzschlosses. Insbesondere die wie aus dem Nichts erstandenen, leuchtenden Fresken der Loggia berühren und bewirken eine Faszination, die gerade angesichts dieser Neu- und Nachschöpfung eines für immer verloren geglaubten Gesamtkunstwerks aus Architektur und Fassadenschmuck entstanden ist. Nicht zuletzt aus dem Erstaunen heraus, dass diese handwerkliche Kunst in Stadtlandschaften, denen man in der Sterilität ihrer Whitecubes jedweden Schmuck, jedwedes Ornament ausgetrieben hat, überhaupt noch existiert.

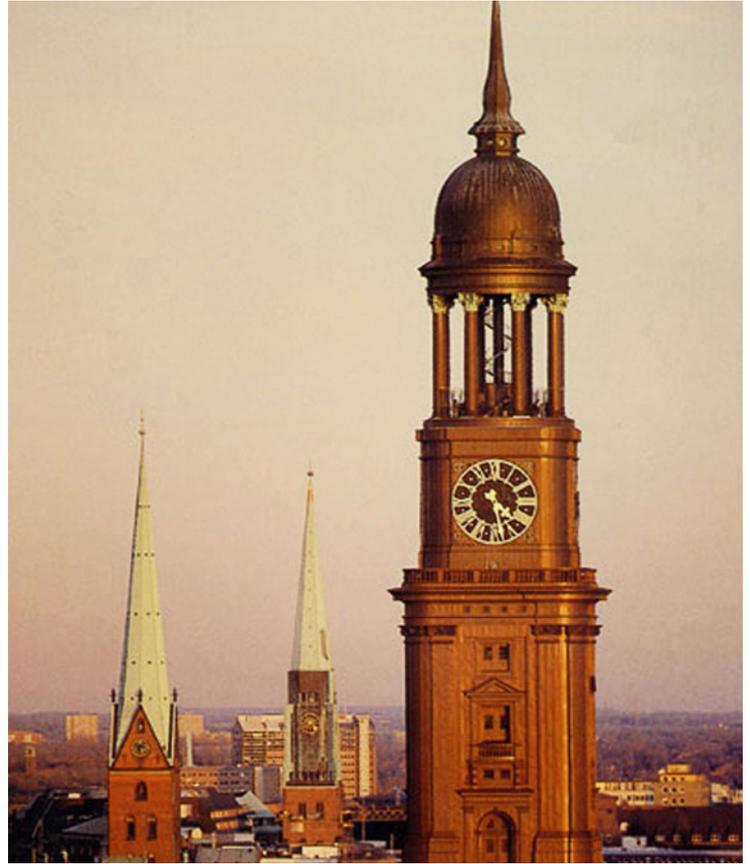
Und Gott sei Dank gibt es sie, die gerade auch internationalen Besucher, die das Berliner Pendant, den Schlüterhof des Stadtschlusses, bewundernd betreten und, würden sie es mitbekommen, wohl mit einiger Fassungslosigkeit zur Kenntnis nähmen, dass von oben herab solche wiedererstandene Schönheit von den Wächtern der reinen Lehre des Plagiats, der Attrappe und der Lüge geziehen wird.

Nun hat sich der Dunst solcher Anwürfe zwischenzeitlich etwas verzogen, man ist in der Polemik sozusagen von der Hard- zur Software übergegangen, weidet sich nunmehr an der Verwerflichkeit des Baus als Ausgeburt deutschnationaler Gesinnung und als Tummelplatz „rechter“ Förderer, anknüpfend daran, dass zu Beginn im projektierten Bau des Berliner Schlosses allen Ernstes ein Zeichen kollektiver Sehnsucht nach einer Wiedergeburt von Preußens Gloria gemenetekelt wurde - und das in einem Land, in dem ein Kaiser allenfalls noch Roland heißt!

Können sich die Künstler des Wiederaufbaus des Dresdner Residenzschlosses einer Würdigung ihrer Leistung einigermaßen sicher sein, so bleibt es bis heute beschämend, dass bei der verdrucksten Eröffnung des Humboldtforums, von der damaligen Kulturstaatsministerin Grütters einmal abgesehen, man von höchster Stelle mit keinem Wort auf die imponierenden handwerklichen und bildhauerischen Leistungen einging, mit denen die ornamentale und figurliche Ausgestaltung der Schlossfassaden nachgeschaffen wurden. Leistungen, die gerade auch von jungen Künstlerinnen und Künstlern mit viel Herz-



Die Aura blieb erhalten: Das Hamburger Wahrzeichen, die Michaeliskirche brannte 1906 vollständig nieder. Danach wiederaufgebaut, bekam der Turm vor einigen Jahren eine neue Kupferhaut.



blut vollbracht wurden – und die sich eigentlich fragen müssen, für wen, für welches Land sie sich mit ihrem Können in den Dienst der Schönheit gestellt haben.

Während bei rekonstruierten Fassaden der Vorwurf einer hohlen Attrappe im Raume steht, ist es durchaus nachvollziehbar und legitim, historischen Gebäuden, haben sie denn das Inferno des Krieges überstanden, ihrem in der Regel mehrfach umgewandelten Inneren einer Entkernung zu unterziehen, um sie einer zeitgenössischen Nutzung zu überführen. So etwa beim Düsseldorfer Ständehaus als inwendig modernes Kunstmuseum, beim Frankfurter Architekturmuseum in der Hülle einer neoklassizistischen Villa oder neuerdings beim barocken Dresdner Blockhaus als kommendes Archiv der Avantgarden. Bleiben die äußeren Ansichten der Gebäude doch als wohltuende, unverzichtbare Elemente in den oftmals geschundenen Stadtlandschaften erhalten. Auch wenn sich, wie könnte es anders sein, nicht Kritiker finden, die solches Bewahren des Äußeren als „Fassaderitis“ abtun.

Es erhebt sich nun die Frage, inwieweit das rekonstruierte Äußere eines Gebäudes sich grundsätzlich von dem eines entkernten unterscheidet – da bleibt nur der Verweis auf einen historischen Urgrund, auf die Nobilität ererbter Zeitschichten, aus denen dem Original eine besondere Ausstrahlung erwachse. Dass diesem geschichtlichen Erbe große Bedeutung zukommt, steht wohl außer Frage, die Frage ist nur, ob es als Gegenargument gegen die wieder gewonnene Erlebbarkeit einstiger Schönheit taugen kann.

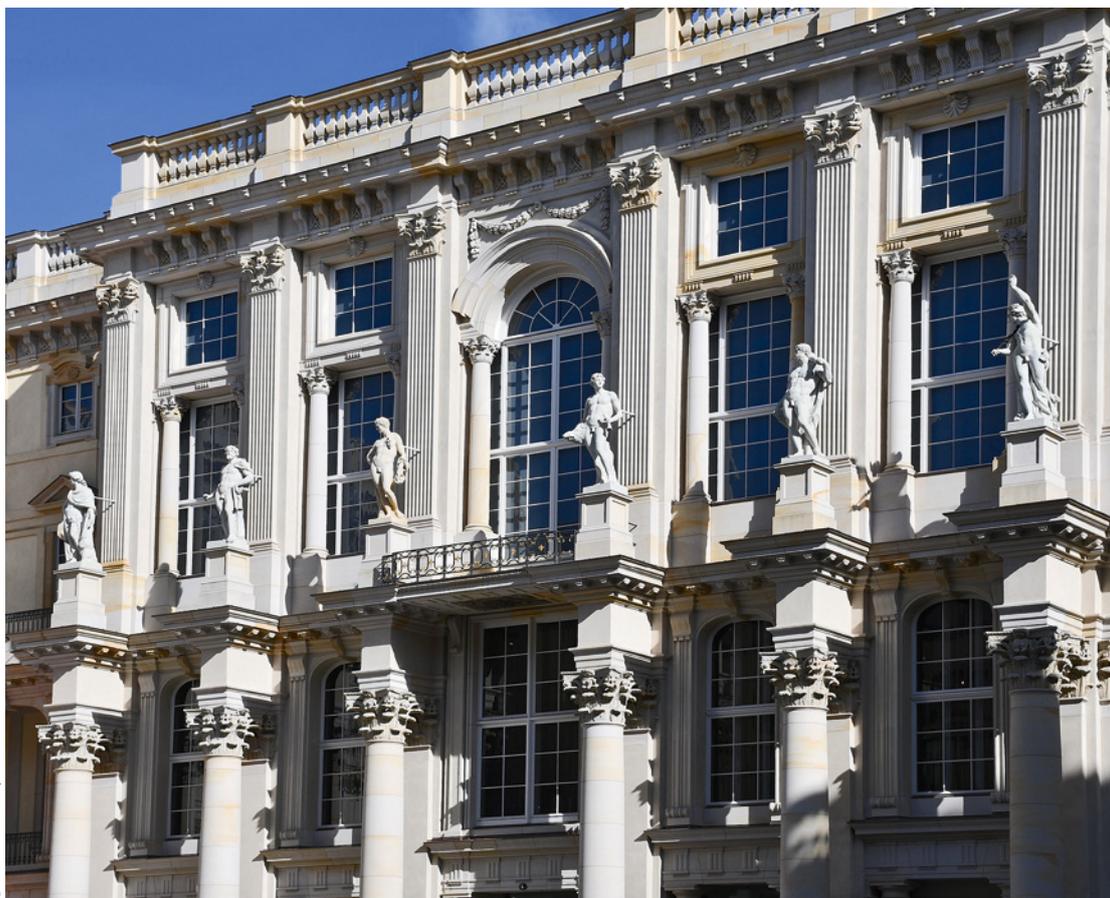
Hinzu kommt, dass vermeintliche Originale in der Regel geschichtlich gewachsene Überformungen auf weisen und nur sehr selten einen ihnen gemeinhin unterstellten ursprünglichen Anblick bieten. So wie etwa die Vielzahl der gotischen Dome in Europa Resultate ständiger Erneuerung und Veränderung sind, wie eben auch die Kathedrale Notre Dame, deren vom Feuer zerstörter Vierungsturm eine Erfindung des Architekten Viollet-le-Duc aus dem 19. Jahrhundert war – und der gleichwohl wiedererstanden soll...



Die Tuchmacherhalle in Ypern / Belgien wurde in den vierjährigen Flandernschlachten 1914 bis 1918 im ersten Weltkrieg bis zur Unkenntlichkeit



zerstört. In den zwanziger Jahren danach wurde sie minutiös rekonstruiert. Ypern ist wieder Ypern, eine stolze Stadt in Belgien mit großer Geschichte.



© Gritt Ockert, Berlin

Voller Dynamik und Bewegung. Schlüters architektonischer Höhepunkt: der Mittelrisalit Portal VI, im Schlüterhof

Günther Anders schreibt zu diesem Tatbestand: „Am Schiff des Theseus, das noch in klassischer Zeit gezeigt wurde, war in Laufe der Zeit einmal dieses und einmal jenes Stück ausgewechselt worden, so daß es schon keine Planke mehr gab und keine Schraube, die nicht Flicker gewesen wäre. Dennoch galt es als <das Schiff> des Theseus. Es war das Schiff des Theseus.“

Ist nicht die Stadt Frankfurt dieses Schiff? Könnte sie es nicht werden? Wenn sie stark genug dazu ist, wird sie sich das Nachgeahmte wieder einbilden. Und das Unechte echt machen.“ Worte, die in Hinblick auf das neu erbaute Dom-Römer-Quartier der ehemaligen Frankfurter Altstadt fast prophetisch klingen.

Was gleichzeitig heißt, dass sowohl Rekonstruktion als auch Sanierung von etwas Bestehendem immer auch Kompromiss und Improvisation bedeutet, denn an welchem „Jahresring“ in der Überlieferung eines Gebäudes man hier ansetzt, ist letztlich dem Fingerspitzengefühl der Beteiligten überlassen, es sei denn, man will dies einmal mehr zu einer Glaubensfra-

ge stilisieren. Ortsbezogenheit ist für Stephan Anders ein wichtiges Kriterium für Authentizität: „Sind denn geschichtliche Residuen deshalb <echt>, weil sie ihre physische Identität durchgehalten haben? Ist zum Beispiel das <Cloister>, das man Stein für Stein in den Fort Tyrone Park am Hudson transportiert und dort neu errichtet hat, wirklich <echt>? Ist es nicht gerade unecht, da es nun innerhalb einer Welt steht, die durch nichts mehr auf seine Existenz verweist?“

Wie sehr sich Original und Kopie dabei ins Gehege kommen können, ist hinsichtlich des Portals IV des Berliner Schlosses, das seit seiner Sprengung als translozierter Schrein der 1918er Revolution das alte Staatsratsgebäude der DDR-Diktatur ziert, von Bernd Wolfgang Lindemann in dem Berliner Extrablatt ausführlich dokumentiert worden.²⁾ Die gegenüber dem „Original“ originalgetreuere Kopie des Schlossportals hat in diesem Zusammenhang einen weiteren entscheidenden Authentizitätsvorsprung, den des ursprünglichen Ortes. Wenn es denn so war, dass Karl Liebknecht vom Balkon des Portals

IV aus die Republik ausgerufen hat, dann von diesem Ort am Lustgarten, dem traditionellen Platz der Berliner für Versammlungen und Demonstrationen.

Das Problematisieren von Original und Kopie fand zu Ende des 20. Jh einen intellektuellen Höhepunkt im Spiel mit einer bis in kleinste Holzwurmlöcher hinein geschaffenen Dublette des berühmten Goetheschen Gartenhauses in Weimar, das allerdings selbst, vielfach in seinem Inneren verändert, längst nicht mehr das „Original“ der Goethezeit ist. Seine Kopie verströmt entgegen den Vorbehalten der Verfechter eines Originalabsolutismus beim Betreten durchaus eine ganz eigene Aura, entwickelt beim Durchstreifen der Räume sehr wohl Faszination. Verlässt man allerdings das Double, so zeigt sich, dass dieses Faszinosum angesichts seines jetzigen Standorts in Bad Sulza Schaden nimmt. Das kollektive Gedächtnis des Publikums denkt den Platz des Originals am Ilmpark mit, den „Genius Loci“, mit seiner Sichtachse zwischen dem Goethemach und dem Fenster der Wohnung der Frau von Stein

in der nahen Stadt... . Dieses Gewicht des originalen Ortes betrifft auf Berlin bezogen beispielweise den Neptunbrunnen am Roten Rathaus, die Rossebändiger im Kleistpark oder die Attikaskulpturen auf dem Gesims der Humboldtuniversität, die bar einer inhaltlichen Logik ihres Exils für ihren provisorischen Verbleib nur so lange auf ein gewisses Gewohnheitsrecht pochen konnten, bis ihre ursprünglichen Standorte wiedererstandenen waren.

In den über Jahrzehnte sich ziehenden Auseinandersetzungen wurde das Thema Rekonstruktion in einer Weise aufgeladen, die ihm in der öffentlichen Wahrnehmung nur schwerlich zukommt. Beginnend damit, dass hinsichtlich der sehr überschaubaren Zahl von Rekonstruktionen suggeriert wird, das Land werde von ihnen geradezu überschwemmt, bis hin zu spitzfindigsten kulturgeschichtlichen und architekturtheoretischen Implikationen. Hier hat sich eine Bedeutungsüberladung des Themas etabliert, die es geboten erscheinen lässt, es von überlasteten Kopf auf die Füße zu stellen. Will heißen, dass es etwa hinsichtlich des Berliner Schlosses um nichts weniger, aber eben auch um nichts mehr ging, als um die Reparatur eines aus den Fugen geratenen historischen Platzraumes.

„...daß, wo das Echte zugrundegeht, Unechtes echt werden kann.“

Es lohnt sich wohl, zu einigen Gedanken aus der Stunde Null des deutschen Wiederaufbaus zurückzukehren, wie zu denen eines Mannes, der als Jude eigentlich keinen Anlass dazu hatte, dass ihn die Zukunft dieses Landes umtreiben sollte. Oder gerade doch, weil es sein Land, seine Heimat war, aus der er zwanzig Jahre zuvor vertrieben worden war.

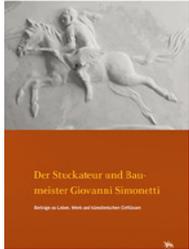
1) Günther Anders, *Die Schrift an der Wand – Tagebücher 1941 bis 1966* Union Verlag Berlin

2) *Berliner Extrablatt Ausgabe* 87/2017

Unbekannte Hauptfigur neben Andreas Schlüter bei der Innengestaltung des Berliner Schlosses:

Giovanni Simonetti

von Mika Matthies



Seit dem Jahr 2012 ist zeitweise eine kleine Ausstellung zu Giovanni Simonetti (* 14.12.1652 in Roveredo im

Kanton Graubünden, † 4.11.1716 in Berlin) mit einer Werkschau im Simonetti Haus in Coswig/Anhalt zu sehen. Die Bezeichnung des Gebäudes soll den aus der Schweiz stammenden Stuckateur und Anhalt-Zerbster Hofbaumeister würdigen, dem die Stuckdekorationen des Hauses zugeschrieben werden. Ein Verein hat das Gebäude mit seinen wertvollen Stuckdecken vor dem Abriss gerettet sowie restaurieren lassen und macht es der Öffentlichkeit zugänglich. Im Jahr 2016 organisierte der Verein eine Tagung in Coswig/Anhalt; die Tagungspublikation „Der Stuckateur und Baumeister Giovanni Simonetti. Beiträge zu Leben, Werk und künstlerischen Einflüssen“ erschien im Jahr 2022. Simonettis Arbeiten sind und waren in der Mark Brandenburg (u.a. Berlin, Frankfurt/Oder), in Anhalt (u.a. Zerbst, Coswig), Sachsen (Leipzig) und Schlesien (Breslau/Wrocław; vermutl. auch Groß Peterwitz/Piotrkowice, Gmina Prusice) zu finden.

In den Jahren 1698 bis 1706 war Giovanni Simonetti unter der Leitung des Architekten Andreas Schlüter an der Ausgestaltung des Residenzschlusses mit prächtigem Stuck beteiligt.¹ Dies war der Höhepunkt seiner künstlerischen Tätigkeit in Berlin. Von Simonetti stammten zahlreiche Stuckaturen in Sälen und Kabinetten des Berliner Schlosses, bei denen er sicher eine gewisse Gestaltungsfreiheit besaß, auch wenn Schlüter für die Räume Entwürfe geliefert und das Bildprogramm vorgegeben hatte.



Ehemals Berlin, Stadtschloss, Großes Treppenhaus vor 1945

Die aufwendigen Bildprogramme waren zuvor vermutlich mit dem König, den Gelehrten und den Literaten des Hofes abgesprochen worden.

Simonetti hatte die Figuren nach Schlüters Bozzetti – also plastischen

Modellen – ausgeführt, sodass dadurch die Figuren noch lebensechter wurden, als wenn Simonetti diese ohne Schlüters Vorlagen geschaffen hätte. Durch diese Vorgaben und Entwürfe konnte Simonetti trotz seiner bereits reichen Erfahrung seine

Ausdrucksmöglichkeiten noch einmal erweitern und schuf hier die wohl prachtvollsten hochbarocken Stuckdekorationen des mittel- und ostdeutschen Raumes.

In Heineckens „Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen“



Ehemals Berlin, Stadtschloss, Großes Treppenhaus vor 1945, Epiphanie des Jupiter



Ehemals Berlin, Stadtschloss, Gigant im Großen Treppenhaus vor 1945

aus dem Jahre 1768 finden wir weitere Informationen über Simonettis Arbeit im Berliner Schloss: „Schlüter bediente sich seiner, als eines künstlichen Stuccaturarbeiters, zu den Figuren über den Thüren des großen Rittersaals, und über der großen Treppe: als da sind der donnernde Jupiter; die Gruppen, so die vier Theile der Welt vorstellen; die Bildsäulen, und die tragenden Frauenzimmer; auch andere Zierrathen in den Zimmern des Schlosses, [...]“

Im Berliner Residenzschloss lernte Simonetti Schlüters Arbeitsweise und Kunstauffassung kennen. Den Schlossbaubetrieb unter Schlüter muss man sich folgendermaßen vorstellen: Schlüter dirigierte die ausführenden Kräfte und sorgte für eine einheitliche Form und Größe.² Er führte keine eigenen (Stuck-)Arbeiten aus, sondern korrigierte die Arbeiten.³ Schlüter schrieb einmal, dass er die Arbeiten „zuweilen wohl zwölfmal besehen, treiben und ändern“ musste, sodass öfter 30 bis 40 Besuche bei den Handwerkern und Künstlern notwendig waren.⁴ Da die Arbeit für



Berlin, Stadtschloss, Fragment einer Stuckdecke aus dem Großen Treppenhaus (jetzt im Schloss Köpenick ausgestellt), Ausführung: Giovanni Simonetti

einen einzelnen Stuckateur wie Simonetti zu viel gewesen sein dürfte, der zudem auch weitere Aufträge hatte, muss man sich viele Hilfskräfte vorstellen, die ihn bei der Arbeit unterstützten.

Die Zusammenarbeit zwischen Schlüter und Simonetti funktionierte vermutlich so reibungslos, weil er „in der Lage war, selbstständig zu entwerfen und zu arbeiten, besaß aber auch die Fähigkeit, sich zurückzunehmen und seine handwerkliche Fertigkeit ganz der Ausführung eines von fremder Hand stammenden Entwurfs zu widmen.“⁵



Ehemals Berlin, Stadtschloss, Paradenkammern, Rittersaal zwischen 1890-1942

Das Residenzschloss in Berlin Das Große Treppenhaus

Das Große Treppenhaus war eine der beeindruckendsten Raumschöpfungen des Schlosses. Der gestalterische Höhepunkt des Treppenhauses war an der Rückwand zu

finden: die Bekrönung des Balkons mit der Epiphanie des Jupiter. Das Thema des in Stuck gearbeiteten Jupiter geht in die Deckenmalerei über, die verschiedene Variationen eines Unwetters mit Blitz, Donner, dunklen Wolken und Regen zeigt.

Die Szene des Jupiter auf einem Adler, mit den stark bewegten Putten und den kräftigen Wolkenmassen, kann inhaltlich auf die Macht eines Königs bezogen werden, der selbst, wie Jupiter bei den Göttern, an der Spitze seines Machtbereichs stand.



Ehemals Berlin, Stadtschloss, Paradenkammern, Rittersaal, Darstellung Amerikas, Zustand 1936-1938



Ehemals Berlin, Stadtschloss, Paradenkammern, Rittersaal, Darstellung Asiens, Zustand 1890-1942



Ehemals Berlin, Stadtschloss, Paradenkammern, Rittersaal, Darstellung Afrikas, Zustand 1936-1938

Jupiter schickt Blitze zu den Giganten, die sich gegen ihn aufgelehnt haben und aus dem Olymp als Strafe herabgestürzt werden. Dieses Thema wird als Gigantensturz bezeichnet und kommt selten als Thema bei Treppenhäusern vor.

An der gegenüberliegenden Seite der Decke wird, wo das Deckenbild einen heiteren Himmel zeigt, Athena mit einem Wappenschild (mit Initialen Friedrichs I.) und einem auf die Giganten gerichteten Speer dargestellt.

Auch die Giganten waren von Giovanni Simonetti nach Schlüters Plänen ausgeführt worden. Es sind alte und junge Männer mit unterschiedlichen Körperhaltungen dargestellt, die mit ihren muskulösen Körpern die Last des Bauwerks zu tragen scheinen. Jupiter, die Giganten, die Atlanten, die Reliefs und weitere Stuckarbeiten im Großen Treppenhaus werden Giovanni Simonetti zugeschrieben.

Der Rittersaal

Der Rittersaal befand sich im Lustgartenflügel des Residenzschlusses und war der größte Saal in diesem Gebäudeflügel. Hier herrschte ein Farbklang mit Gold und Silber.

Beeindruckend waren die Supraporten mit den Darstellungen der vier damals bekannten Erdteile. Über der nordöstlichen Tür (neben



Ehemals Berlin, Stadtschloss, Elisabeth-Kammern, Elisabethsaal



Ehemals Berlin, Stadtschloss, Paradekammern, Rittersaal, Darstellung Europas, Zustand 1936-1938



Ehemals Berlin, Stadtschloss, Rittersaal, Ecke der Deckenkehlung mit einer Figurengruppe der vier Winde und darüber einer der vier Jahreszeiten vor 1945



Ehemals Berlin, Stadtschloss, Elisabeth-Kammern, Elisabethsaal, Zustand 1936-1938



Ehemals Berlin, Stadtschloss, Detail der Stuckdecke im Paradeschlafzimmer der Kurfürstin Sophie Charlotte (Raum 937), um 1697/98

dem Silberbuffet) symbolisierte eine nackte, sitzende Frau den amerikanischen Kontinent. Sie ist fälschlicherweise an einen dort nicht vorkommenden Elefanten gelehnt und hält ein Steuerruder in ihrer rechten Hand, was auf die Entdeckung Amerikas hinweist. Ein von ihr abgewandter Jüngling umfasst den Rüssel. Eine Ananas und eine Palme sind als Attribute dieses Erdteils gewählt worden.

Die Allegorie für Asien zeigt eine Frau mit Turban. Mit ihrer linken Hand hält sie einen türkischen Halbmond nach oben, mit der rechten umfasst sie den Kopf eines Dromedars.

Über der südwestlichen Tür be-

fund sich die Plastik eines Löwen, der zusammen mit einer farbigen Frau Afrika symbolisiert. Der Löwe berührt beinahe sanft den Arm der liegenden (toten) Frau. Der Mann mit dem verhüllten Kopf im Hintergrund symbolisiert den Nil, dessen Quelle zu dieser Zeit unbekannt war (daher die Verhüllung des Kopfes).

Bei der Europa-Darstellung über der vierten Tür steht im Zentrum die Büste der Minerva (mit Helm), an der der Frauenkörper der Europa lehnt. Die Figur des schreibenden Knaben wird als die ikonische Darstellung der Geschichtsschreibung gedeutet. Minerva ist die Göttin der Weisheit, der taktischen Kriegsfüh-



Oranienburg, Schloss, Stuckdecke in der Porzellankammer, 1697

rung, der Kunst und des Schiffbaus sowie die Hüterin des Wissens.

In den Ecken auf der Höhe der Deckenkehlung befanden sich die stuckierten Figurengruppen der vier Winde und darüber die der vier Jahreszeiten.

Der Elisabethsaal

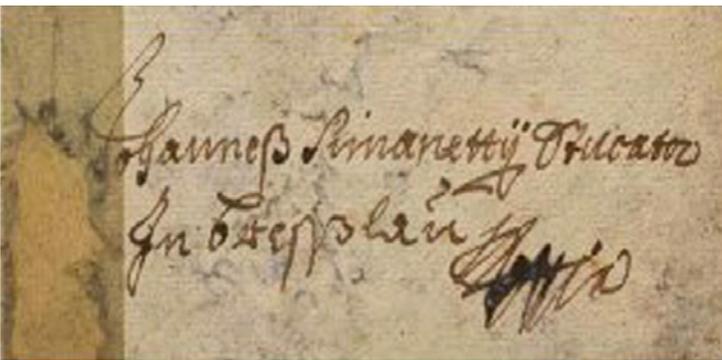
Dieser Saal gehörte zu den ersten für die Königskronung von Friedrich III. zum König Friedrich I. in Preußen (1701) ausgebauten Räumen.⁶ Auch hier formte Simonetti die Figuren auf halber Höhe der Wände nach Schlüters Bozzetti.⁷ Diese sitzen auf den Pfeilerkämpfern der Schmalseiten des Raumes und in den Ecken.

Der Verlust der Raumdekorationen

Die wertvollen Raumschöpfungen aus Stuck sind bis auf zahlreiche Elemente – die heute als Originale oder Abgüsse existieren – verloren gegangen. Einen Eindruck kann man heute noch im Oranienburger Schloss bekommen, in der sich eine vergleichbare Stuckdecke erhalten hat. Die Sterne des Hosenbandordens und die Monogrammen von Kurfürst Friedrichs III. schmücken die in Blau, Weiß, Rot und Gold gehaltene Stuckdecke von Giovanni Simonetti, die sich mit einem von

Augustin Terwesten 1697 signierten Gemälde „Triumph des Porzellans in Europa“ in der Porzellankammer des Schlosses befindet.

Die zukünftigen Generationen werden vielleicht einige dieser einzigartigen Raumschöpfungen des Berliner Schlosses wiederherstellen lassen, so dass die barocke Pracht nicht nur auf die Schlossfasaden beschränkt bleibt. Die Außenarchitektur und die Innenraumgestaltung bildeten in der Barockzeit gestalterisch und inhaltlich eine Symbiose. Das vorhandene Raumvolumen lässt vermutlich einige Raumrekonstruktionen zu.



Die Unterschrift von Giovanni Simonetti. Er bestätigt am 14. Oktober 1680 als »Johanneß Simanettij Stucator Jn Breslau« die Arbeit an zwei Seitengewölben. Giovanni Simonetti bestätigt mit einer zweiten Unterschrift den Empfang des Geldes. In Breslau ist er erstmalig als Handwerker belegbar

- 1) Peschken, Geord/ Wiesinger, Liselotte: *Das königliche Schloss zu Berlin, Bd. 2: Die barocken Innenräume, Textband*, München, Berlin 2001, S. 239-241.
- 2) Ladendorf 1935, S. 75.
- 3) Ladendorf 1935, S. 75.
- 4) Br.Pr.Haus.A. Rep. 14F. nach: Ladendorf 1935, S. 75.
- 5) Hinterkeuser, Guido: *Das Berliner Schloss. Der Umbau durch Andreas Schlüter*, Berlin 2003, S. 224.
- 6) Peschken/ Wiesinger 2001, Bd. 2: *Textband*, S. 165.
- 7) Wiesinger, Liselotte: *Das Berliner Schloss, Darmstadt 1989*, S. 188

Lord Frederic Hamilton

The Throne room was one of the most sumptuous in the World

(sumptuous=kostbar, luxuriös, schwelgerisch, prächtig)

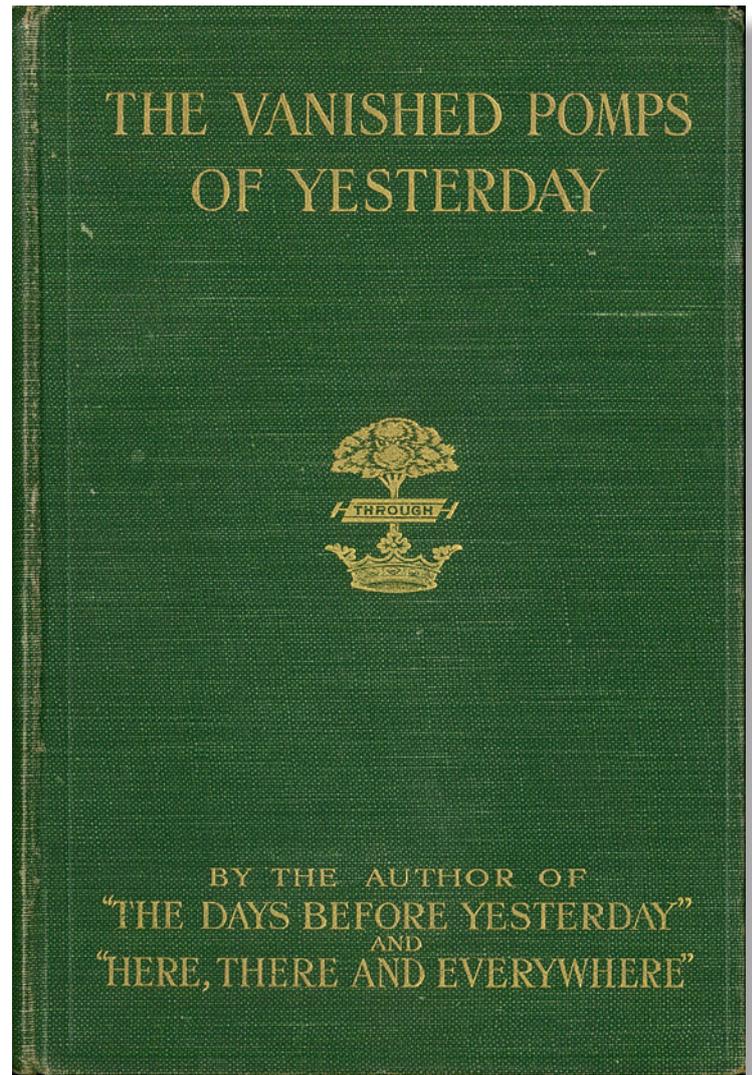


Lord Hamilton (1856 – 1928) war ein britischer Diplomat, Politiker der Konservativen Partei und Schriftsteller. Er verkehrte in den höchsten Kreisen Europas, so auch in Berlin vor dem 1. Weltkrieg. Seine Erinnerungen schrieb er 1921 u.a. in dem Buch „The Vanished Poms of Yesterday, Some Random Reminiscences of a British Diplomat“ nieder. Bei seinem Bericht über Berlin preist er die Innenräume des Berliner Schlosses als die wohl schönsten überhaupt, wir zitieren:

Though the palace on the Linden may have been commonplace and ugly, the Old Schloss has to my mind the finest interior in Europe. It may lack the endless, bare, gigantic halls of the Winter Palace in Petrograd, and it may contain fewer rooms than the great rambling Hofburg in Vienna, but I maintain that, with the possible exception of the Palace in Madrid, no building in Europe can compare internally with the Old Schloss in Berlin. I think the effect the Berlin palace produces on the stranger is due to the series of

rooms which must be traversed before the State apartments proper are reached. These rooms, of moderate dimensions, are richly decorated. Their painted ceilings, encased in richly-gilt “coffered“ work in high relief, have a Venetian effect, recalling some of the rooms in the Doge’s Palace in the sea-girt city of the Adriatic. Their silk-hung walls, their pictures, and the splendid pieces of old furniture they contain, redeem these rooms from the soulless impersonal look most palaces wear. They recall the rooms in some of the finer English or French country-houses, although no private house would have them in the same number. The rooms that dwell in my memory out of the dozen or so that formed the enfilade are, first, the “Drap d’Or Kammer,“ with its droll hybrid appellation, the walls of which were hung, as its name implies, with cloth of gold; then the “Red Eagle Room,“ with its furniture and mirrors of carved wood, covered with thin plates of beaten silver, producing an indescribably rich effect, and the “Red Velvet“ room. This latter had its walls hung with red velvet bordered by broad bands of silver lace, and contained some splendid old gilt furniture.

The Throne room was one of the most sumptuous in the world. It had an arched painted ceiling, from which depended some beautiful old chandeliers of cut rock crystal, and the wall, which framed great panels of Gobelin tapestry of the best period, were highly decorated, in florid rococo style, with pilasters and carved groups representing the four quarters of the world. The whole of the wall surface was gilded; carvings, mouldings, and pilasters forming one unbroken sheet of gold. We were always told that the musicians’ gallery was of solid silver, and that it formed part of Frederick the



Great’s war-chest. As a matter of fact, Frederick had himself melted the original gallery down and converted it into cash for one of his campaigns. By his orders, a facsimile gallery was carved of wood heavily silvered over. The effect produced, however, was the same, as we were hardly in a position to scrutinise the hall-mark. The room contained four semi-circular buffets, rising in diminishing tiers, loaded with the finest specimens the Prussian Crown possessed of old German silver-gilt drinking-cups of Nu-

remberg and Augsburg workmanship of the sixteenth and seventeenth centuries.

When the Throne room was lighted up at night the glowing colours of the Gobelin tapestry and the sheen of the great expanses of gold and silver produced an effect of immense splendour. With the possible exception of the Salle des Fetes in the Luxembourg Palace in Paris, it was certainly the finest Throne room in Europe.

Wir verdanken diesen Text Dr. Michael Klett, Stuttgart



Fest der Sinne und Schule des Sehens. Die Ausstattung des Berliner Schlosses von Schlüter bis Schinkel

von Peter Stephan



Peter Stephan

Vor- merkung

Die im
vorigen Ex-
trablatt be-
handelten
Parade-
kammern
Andreas
Schlüters

markierten zusammen mit der Gigantentreppe und dem Elisabethsaal einen Höhepunkt der barocken Raumkunst in Europa. Weit weniger im allgemeinen Bewusstsein befinden sich dagegen jene Räume, die davor oder danach entstanden, abgesehen vielleicht vom Teesalon, den Karl Friedrich Schinkel für den späteren König Friedrich Wilhelm IV. entwarf und in dem Alexander von Humboldt und andere Gelehrte mit dem Herrscher gelehrte Gespräche führten.

In einem Atemzug mit Schlüters und Schinkels Raumschöpfungen genannt zu werden, verdient jedoch auch die Erasmuskapelle, in der Konrad Krebs und Caspar Theiss den Übergang von der Spätgotik zur Renaissance vollzogen. Weitere Glanzlichter waren das von Johann August Nahl im Stil des Rokoko entworfene Schreibzimmer Friedrichs des Großen sowie die Kammern für Friedrich Wilhelm II. und seine Gemahlin, in denen Carl Philipp Christian von Gontard, Friedrich Wilhelm Freiherr von Erdmannsdorff und Carl Gotthard Langhans schrittweise den Berliner Klassizismus etablierten. Und nicht zu vergessen schließlich Friedrich August Stülers Schlosskapelle, die sich in der Kuppel befand, und Ernst von Ihnes Weißer Saal. Selbst die unter Wilhelm II. entstandenen oder umgebauten Zimmer dürfen als bedeutende Zeugnisse der Neorenaissance und des Neobarock gelten. Kein anderes Gebäude in Deutsch-



Abb. 1. Erasmuskapelle. Blick nach Osten (nachkoloriert)



Abb. 2. Erasmuskapelle mit spätgotischem Schlingrippengewölbe (nachkoloriert)

land, nicht einmal die Münchner Residenz, bot einen derart umfassenden und vielseitigen Überblick über die Entwicklung der Innenarchitektur und die Dekorationskunst. Der vorliegende Beitrag will einen Blick auf die Raumkunst des Früh- und Hochklassizismus werfen, nicht zuletzt dank mehrerer nachträglich kolorierter Schwarzweiß-Photographien, die ein Schlossfreund angefertigt und uns dankenswerterweise zur Verfügung gestellt hat.

Vom Mittelalter zur Neuzeit: die Erasmuskapelle

Beginnen wir mit der Erasmuskapelle (Abb. 1 u. 2). Um 1450 an der Spreeseite des Schlosses erbaut, wurde sie ab 1540 von den Baumeistern Konrad Krebs und Caspar Theiss im Übergansstil von der Spätgotik zur Renaissance vollkommen neugestaltet. Auftraggeber war Kurfürst Joachim II., der 1539 zum protestantischen Glauben übergetreten war. Während der Kurfürst die einstige Dominikanerkirche, die südwestlich des Schlosses lag, fortan als lutherische Hofkirche und als Grablege seines Hauses nutzte, blieb die Erasmuskapelle seiner katholisch gebliebenen Frau Hedwig, die der polnischen Jagiellonendynastie entstammte, überlassen.

Ihren besonderen Rang verdankte die Erasmuskapelle ihrem spektakulären Schlingrippengewölbe. Anders als bei den hochgotischen Kreuz- oder den spätgotischen Netzgewölben verliefen die Rippen nicht gerade, sondern gekrümmt, krümmten sich also nicht nur in der Vertikalen, sondern wanden sich auch in der Horizontalen. Dabei variierten die Krümmungen und Windungen von Stein zu Stein. Die Baumeister und Steinmetzen stellte dies vor eine ungeheure logistische Aufgabe.

Lieber Leser, bei diesem Aufsatz spielt uns der Platzteufel einen Streich. Der Autor hat uns zur Veranschaulichung sehr viele Bilder geschickt, die wir alle unbedingt zeigen wollen. Um sie in dem Text unterbringen zu können, hätten wir sie z.T. viel zu klein drucken müssen, dann wäre ihre Wirkung aber verloren gegangen, wir wollten Ihnen kein anstrengendes „Augenpulver“ liefern. Bitte haben Sie deswegen Verständnis dafür, dass wir die Bilder in etwa unter Einhaltung des Nummernsystems in den Text eingestreut haben, aber am Ende des Aufsatzes die restlichen Bilder mit den Bildhinweisnummern auf reinen Bilderseiten konzentrieren mussten. Über die Hinweisnummer im Text finden Sie das passende Bild aber beim weiterblättern leicht wieder. Im letzten Extrablatt Nr. 99 sind in den Beiträgen von Prof. Dr. Peter Stephan durch ein Versehen der Redaktion einige Bildunterschriften und Bildverweise durcheinandergeraten. Wir bitten dies zu entschuldigen. Vielen Dank für Ihr Verständnis!

Noch mehr als die spätgotischen Fächer- und Sterngewölbe erhob diese extreme Geometrisierung die Konstruktion zum höchst kunstvollen Ornament. Wer sich heute einen Eindruck von dieser ebenso komplizierten wie großartigen Technik verschaffen will, sollte nach Böhmen oder Sachsen fahren, wo sie ihren Ursprung hat, etwa in der Barabarakirche zu Kuttenberg (Kutná Hora) oder der St. Annenkirche in Annaberg-Buchholz. Ebenso empfiehlt sich ein Blick in die Dresdner Schlosskapelle, die freilich erst anderthalb Jahrzehnte später entstand (Abb. 3). Auch waren die Berliner Gewölbe noch raffinierter gearbeitet. Während die Rippen sonst durchweg mit der Gewölbeschale verbunden waren, hatten Krebs und Theiß sie im unteren Bereich freigestellt. Von der Gewölbeschale losgelöst, wurden diese filigranen „Luftrippen“ sogar noch von Gurtbögen hinterfangen (Abb. 4).

Vermutlich befanden sich die Kurfürstenhöfe in Dresden und Berlin schon damals in einem baulichen Konkurrenzverhältnis, das sich verschärfte, als Friedrich I. am 18. Januar 1701 die preußische Königswürde erwarb. Mit der barocken Umgestaltung des Schlosses baute Berlin seinen architektonischen Vorsprung weiter aus, zumal Schlüters und Eosanders Architektur an Größe und Qualität die meisten europäischen Residenzbauten – und selbst den grandiosen Dresdner Zwinger – übertraf. Allerdings ist die heutige sächsische Regierung hellsehtig genug, die wichtigsten Innenräume ihres Dresdner Schlosses wiederherzustellen – einschließlich der Schlosskapelle. Deren Rekonstruktion erwies sich trotz Hinzuziehung modernster Computertechnik als eine gewaltige Herausforderung. Gegenüber den Erbauern der Dresdner und der Berliner Schlosskapelle, die ledig-

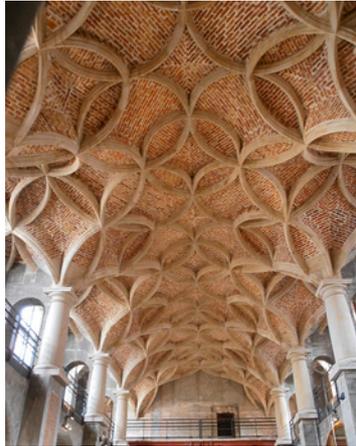


Abb. 3. Teilrekonstruierte Kapelle des Dresdner Schlosses

lich über Holzschablonen und Senklot verfügten, nötigt das größten Respekt ab.

Doch schon Mitte des 18. Jahrhunderts ging die großartige Raumwirkung der Erasmuskapelle wieder verloren, als Friedrich der Große im ersten Hauptgeschoss der Südostecke mehrere Wohnräume einrichten ließ. Unter anderem der besseren Erschließung wegen zog er in die Erasmuskapelle eine Zwischendecke ein. Sehr wahrscheinlich gingen bei dieser Gelegenheit auch die Emporen verloren, welche die Kapelle ursprünglich besessen hatte. Die Zwischendecke blieb bis zur Zerstörung des Schlosses erhalten. Nach 1824 nutzte Karl Friedrich Schinkel sie, um im oberen Geschoss eine Bibliothek und ein Arbeitszimmer für den damaligen Kronprinzen Friedrich Wilhelm IV. einzurichten (Abb. 103 u. 104).

Spielerisches Intermezzo zwischen Barock und Klassizismus: Das Rokoko-Schreibzimmer Friedrichs des Großen

An sich mied Friedrich der Große das Berliner Schloss. Hatte er anfangs noch westlich des Kupfergrabens eine Art Gegen-Herrschaftszentrum errichten wollen (aus dem



Abb. 4. Erasmuskapelle mit frei abstehenden ‚Luftrippen‘

Projekt wurde später in verkleinerter Form das heutige Forum Fridericianum mit Opernhaus, königlicher Bibliothek, Hedwigskirche und Prinz-Heinrich-Palais/Humboldt-Universität), so zog es ihn bald gänzlich nach Potsdam, wo er in den Ausbau des dortigen Stadtschlosses sowie in die Errichtung des Weinbergschlösschens Sanssouci und des Neuen Palais investierte. Dass er dennoch auch einige Wohnräume im ersten Hauptgeschoss Berliner Schloss einrichtete, war wohl eher ein symbolischer Akt. Zumindest eine Dependance musste der Souverän in seiner Hauptstadt haben.

Dieser Drittwohnsitz nach dem Potsdamer Stadtschloss und Sanssouci und konnte sich freilich sehen lassen. In unmittelbarer Nähe der Erasmuskapelle entstand das Schreibzimmer des Königs, das aber – typisch für die Zeit des damals vorherrschenden Rokoko – nicht die Schöpfung eines Architekten, sondern eines Bildhauers und Stuckateurs war, nämlich des in Berlin gebürtigen Nahl (Abb. 5), der zuvor schon an der Ausstattung des Palais Rohan in Straßburg und des Charlottenburger Schloss mitgewirkt hatte und später auch in Potsdam seine Spuren hinterließ.

Nahl stellte in den annähernd quadratischen Raum, der sich im zweiten Obergeschoss hinter dem südöstlichen Eckrondell befand, eine runde Wandschale mit flacher Kuppel (Abb. 6 u. 7). Die Wand war gegliedert in lisenenartige Paneele, die von Zierleisten mit konkav eingezogenen Ecken gefasst und mit einzelnen Rocaillen bedeckt waren. Die sechs Kompartimente zwischen den Paneelen waren unterschiedlich breit. Die schmaleren enthielten Spiegel, die von Blumenbildern überfangen wurden (Abb. 8). Die breiteren wurden durch überlange Palmen gefasst, zwischen deren Kronen sich Blütengirlanden spannten (Abb. 9). Über den Girlanden schwebte jeweils ein Sonnensymbol (ein von Friedrich II. geschätztes Motiv, das sich auch an den Gartenpavillons in Sanssouci findet). Unter den Girlanden befand sich einmal eine Öffnung zum Eckrondell, einmal eine Tür und einmal ein Ölbild aus der Hand des Hofmalers Antoine Pesnes, das Barbara Campanina, eine damals vielgefeierte Tänzerin, darstellt (Abb. 11 u. 12). Dieses Gemälde befindet sich heute im Neuen Palais zu Potsdam. In der Zartheit der Pastellfarben, dem Schimmer des mit Blumen bestickten Seidenrocks und in



Abb. 103. Die zur Bibliothek und zum Arbeitszimmer Friedrichs Wilhelms IV. umgebaute Erasmuskapelle



Abb. 104. Friedrich Wilhelm IV. als Kronprinz in seinem Arbeitszimmer. Gemälde von Franz Krüger

der leichtfüßigen Galanterie, mit der die ‚Babarina‘ sich dem Betrachter präsentiert, besitzt die Malerei dieselbe Eleganz und Anmut wie Nahls Ornamentik. In der Kuppel schließlich liefen 18 fein profilier-

te, von Rocaillen und Gitterwerk durchsetzte Gurtbögen in einer prächtigen Rosette zusammen, aus der fünf Putten in alle Himmelsrichtungen ihre Winde bliesen (Abb. 7, 13 u. 14).



Abb. 5. Johann August Nahl d. Ä. (1710–1781)

Das Schreibzimmer Friedrichs des Großen zeigt exemplarisch, wie sehr sich die Kunst um 1740/50 vom Stil des Hochbarock, der zu Beginn des Jahrhunderts vorherrschend gewesen war, entfernt hatte. Die von Schlüter geschaffenen Paradekammern waren durch eine architektonische Grundstruktur, bestehend aus Säulen, Pilastern

und Gebälk, klar definiert. Die reiche Ornamentik verband die figürliche Plastik und die Malerei mit der Architektur zu einer gestalterischen Einheit (Abb. 15). Im Rokoko war die Architektur gar nicht existent. Paneele und Zierleisten hatten die herkömmlichen Pilaster und Säulen abgelöst. Die Wand wiederum diente nur noch als Folie, auf der das Ornament sein Eigenleben führte. Dementsprechend war die Tür, die Schlüter als ein autonomes architektonisches Element behandelt hatte (Abb. 15), in die Ornamentik so sehr eingebunden, ja vom Dekor absorbiert, dass man sie fast nicht mehr wahrnahm. Nun galten vier neue Prinzipien: Asymmetrie, Variation, Metamorphose und Verlebendigung (Abb. 13 u. 14).

Asymmetrie bedeutete, dass Elemente, die Pendants bildeten, etwa die Flügel der Doppeltüren, die Palmen zu Seiten der Türen, die Zierstreifen an der Decke oder die beiden Hälften der Spiegelrahmen, sich zwar ähnelten, aber nicht



Abb. 6. Das Schreibzimmer Friedrichs II., ein Juwel des Rokoko

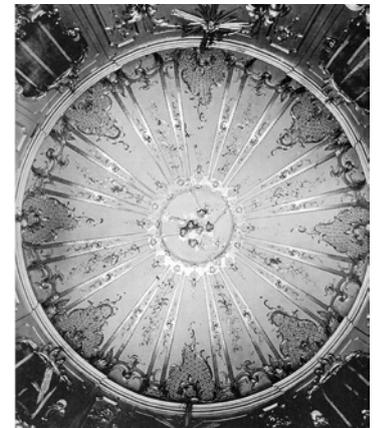


Abb. 7. Kuppel im Schreibzimmer Friedrichs II.

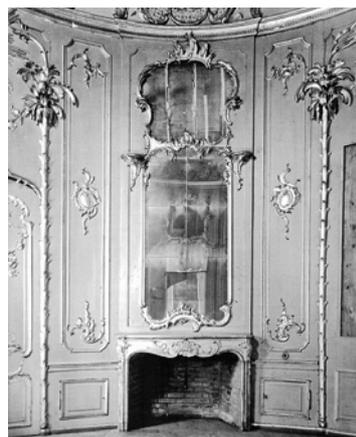


Abb. 8. Kamin und Wandspiegel im Schreibzimmer Friedrichs II.



Abb. 9. Wandvertäfelung im Schreibzimmer Friedrichs II.



Abb. 11. Schreibzimmer Friedrichs des Großen



Abb. 12. Gemälde der Tänzerin Barbara Campanini von Antoine Pesne aus dem Schreibzimmer Friedrichs des Großen (heute Potsdam, Neues Palais)

formidantisch waren. Spiegelbildliche Doppelungen waren ausgeschlossen. Dieses Prinzip prägte alle Details, selbst den Aufbau einer Rocaille (Abb. 13). Gewährleistet wurde die Asymmetrie nicht zuletzt dadurch, dass alle Formen variiert wurden. Kein Detail durfte wie das andere sein.

Gesteigert wurde die Variation durch die Metamorphose. Eine Rocaille setzte sich aus verschiedenen Varianten eines einzigen Grundmotivs, der C-Form zusammen, um dann fließend in weitere Figuren überzugehen: in Blätter, Blüten, Zweige, Muscheln, Girlanden und Zierbänder, aber auch

Zweige, Wolken oder Netze. Diese Verwandlung hatte etwas Organisch-Dynamisches. Die Formen waren bewegt, erweckten bisweilen sogar den Eindruck des Wachstums. Beispielsweise wirkten die Spiegel- und Bilderrahmen nicht wie bloße Verzierungen, sondern wie Pflanzen, die sich am Glas be-

ziehungsweise an der Leinwand emporrankten.

Alles wurde von der Ornamentik als dem primären Gestaltungselement überwuchert und absorbiert. Formen und Übergänge wurden so fließend, dass vor dem verwirrten Auge eine oszillierende Textur entstand, in der sich der



Abb. 13. Rocailles in der Kuppel des Schreibzimmers Friedrichs II.

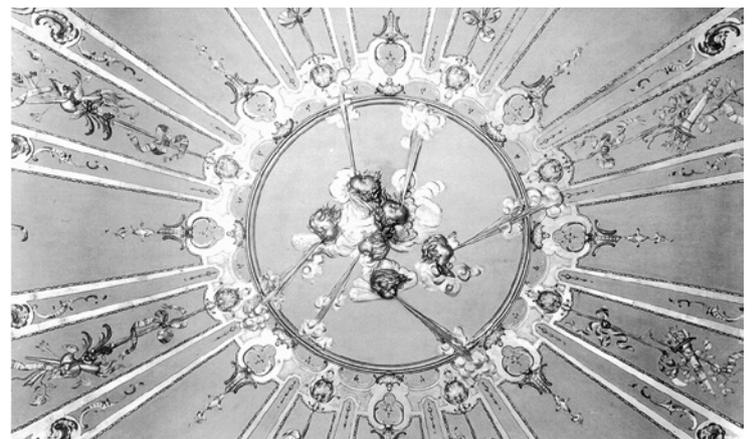


Abb. 14. Stuckrosette mit Putten



Abb. 15. Rittersaal Andreas Schlüters mit Prunkbuffet (nachkoloriert)



Abb. 16. Konzertzimmer in Sanssouci von J. A. Nahl



Abb. 17. Adolph von Menzel: Flötenkonzert im Konzertzimmer von Sanssouci



Abb. 18. Karl von Gontard (1731–1791)

burg zurück. Vergebens ließ Friedrich der Große ihn steckbrieflich verfolgen, vielleicht sogar mit einem Dokument, das er in seinem Berliner Schreibzimmer unterzeichnete. Wenn ja, wäre dies eine besondere Ironie der Geschichte.

Wege zum Klassizismus am Ende des 18. Jahrhunderts: die Räume für Friedrich Wilhelm II.

Einen weiteren Höhepunkt bildeten die beiden Suiten, die Friedrich Wilhelm II. zwischen 1787 und 1789 für sich und seine Gemahlin Friederike Luise von Hessen-Darmstadt schaffen ließ. Der König selbst nutzte im ersten Obergeschoss der Lustgartenseite die sogenannten Königskammern. Ausgehend vom Garde-du-Corps-Saal, der sich hinter Portalrisalit V befand, erstreckten sie sich bis in die nordwestliche Schulterrücklage. Mit ihrer Gestaltung waren Gontard und Erdmannsdorff betraut. Gleichzeitig schuf Langhans an der Südseite die Raumfolge für die Königin. Sie lag auf gleicher Höhe und gipfelte im Großen Säulensaal hinter Portalrisalit II. Nach dem Tod Friedrich Wilhelms II. 1797 und dem Regierungsantritt seines Sohnes Friedrich Wilhelms III. bürgerte sich die Bezeichnung ‚Königsmutterkammern‘ ein.

Barock und Rokoko klassizistisch gemäßig: Konzertzimmer und Thronzimmer von Gontard Friedrich Wilhelm II. hatte den Auftrag drei Baumeistern mit unterschiedlichem Stilempfinden erteilt. Auf engstem Raum entfaltete sich der Klassizismus in drei eigen-

Raum nahezu in eine rein optischen Erscheinung auflöste. Eine Vorstellung von dieser Dekorationskunst vermittelt heute noch Nahls Konzertzimmer in Sanssouci (Abb. 16). Gesteigert wurde ihre Wirkung, wenn der Raum in Halbdunkel getaucht war und die Formen bei flackerndem Kerzenschein verschwammen. Adolph von Menzel hat diesen Effekt in seinem Gemälde ‚Das Flötenkonzert von Sanssouci‘ meisterhaft erfasst (Abb. 17).

Das Berliner Schreibzimmer entsprach freilich noch mehr dem Ideal des Rokoko. Es war in sich geschlossener und besaß einen höheren Grad an Intimität und atmosphärischen Dichte. Herausragend war aber auch sein exquisiter Dekor, den das wenige Jahre später gefertigte Konzertzimmer von Sanssouci schon nicht mehr erreichte. Aus der organischen Metamorphose war eine willkürliche Aneinanderreihung geworden. Um die großen Flächen zu füllen, griff Nahl auf unterschiedlichste Motive zurück, ohne dieselbe gestalterische Konsistenz und Dichte wie in Berlin zu erlangen (Abb. 16).

Dieser plötzliche Abfall des Ideenreichtums lässt auf eine Erschöpfung schließen, die sich aus schierer Arbeitsüberlastung ergab. Hinzu kamen unbezahlte Rechnungen und die lästige Einquartierung von Soldaten im eigenen Haus. 1746 floh Nahl aus Preußen nach Straß-



Abb. 19. St. Bartholomäus in Bindlach. Ein hochbarockes Frühwerk K. v. Gontards

ständigen Varianten – oder besser: in drei verschiedenen Reifegraden. Der traditionellste Vertreter des Architektenkollektivs war zugleich der älteste, nämlich Gontard (1731–1791; Abb. 18). Seine Karriere hatte er als Baumeister der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, der Schwester Friedrichs des Großen, begonnen. Zunächst war er noch ganz dem Spätbarock verhaftet, wie St. Bartholomäus in Bindlach zeigt (Abb. 19 u. 20). Erst später trat er in preußische Dienste, wo er sich auch zu einem Vertreter des Frühklassizismus entwickelte. Potsdam verdankt ihm unter anderem das Brandenburger Tor, das Marmorpalais, das Große Militärwaisenhaus und den Freundschaftstempel im Park von Sanssouci. In Berlin entstanden die Spittel- und die Königskolonnen sowie die Vorhallen und Kuppeltürme der Dome am Gendarmenmarkt. Für das Berliner Schloss schuf Gontard nur wenige Jahre vor seinem Tod, das Rote Zimmer (Rotdamastene Kammer), das Grüne Zimmer (auch Gründamastene Kammer oder Blaues Empfangszimmer genannt), das Konzertzimmer und das Thronzimmer. In diesen Räumen bemühte er sich darum, den Spätbarock, aber auch das Rokoko klassizistisch zu überformen.

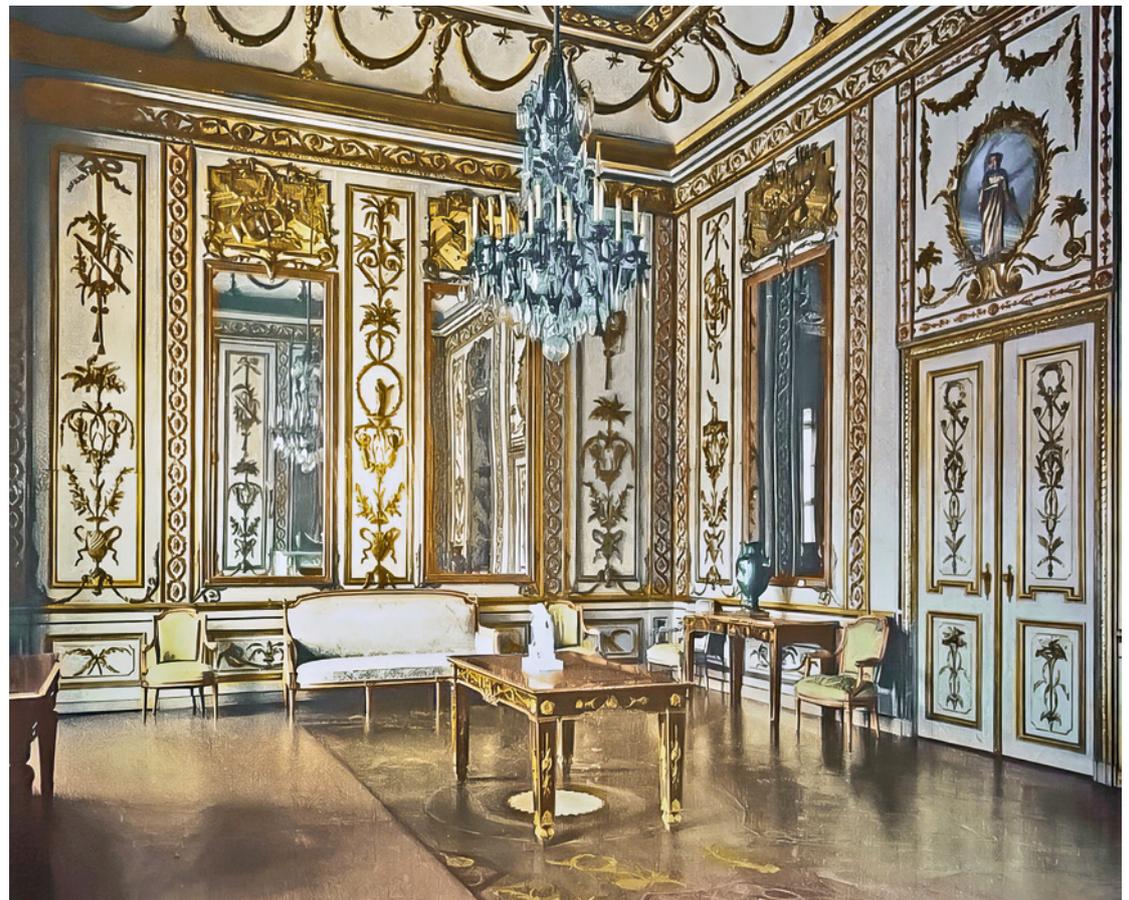


Abb. 21. Konzertzimmer von K. v. Gontard (nachkoloriert)

Das Konzertzimmer (Abb. 21 u. 22) galt der Auseinandersetzung mit dem Rokoko, weshalb es der anmutigste der neuen Räume war. Gontard übernahm die filigranen Zierleisten des Vorgängerstils, gestaltete sie aber gesetzter und ruhiger. Die Rocaille verbannte er ganz, Metamorphose und organische Verlebendigung gab er auf, Asymmetrien reduzierte er auf ein Minimum. Die Zierleisten, mit denen er die Sockelpaneele und Lisenen sowie die Wand- und Deckenfelder fasste, verliefen ebenso gerade wie die Gesimse. Die halbkreisförmigen Girlanden der Hohlkehle

schwangen – wie bereits in Bindlach (Abb. 20) – nicht mehr locker zwischen zwei Baukronen, sondern wirkten abgezirkelt und aufgeklebt. Blattranken und Bänder auf den Wand- und Türpaneelen entfalteten sich nicht mehr frei, sondern beugten sich dem Zwang der Geometrie und Symmetrie (Abb. 23). Die einzige Ausnahme bildeten die als Gruppen arrangierten Instru-

menten – wie bereits in Bindlach (Abb. 20) – nicht mehr locker zwischen zwei Baukronen, sondern wirkten abgezirkelt und aufgeklebt. Blattranken und Bänder auf den Wand- und Türpaneelen entfalteten sich nicht mehr frei, sondern beugten sich dem Zwang der Geometrie und Symmetrie (Abb. 23). Die einzige Ausnahme bildeten die als Gruppen arrangierten Instru-



Abb. 20. Innenraum von St. Bartholomäus mit hochbarockem Altar



Abb. 22. Wanddekoration des Konzertzimmer



Abb. 23. Kamin und Wandspiegel im Konzertzimmer

mente über den Wandspiegeln, im Deckenplafond oder in den Fußbodenintarsien.

Ausgeglichen wurde dieser Verlust an Lebendigkeit lediglich durch die Spiegel, die in den Wänden (Abb. 23) und am Plafond eingearbeitet waren (Abb. 24). Wie auch schon im Konzertzimmer von Sanssouci (Abb. 17) reflektierten sie die Ornamentik des Raumes und bei Nacht auch den Schein der Kerzen, wobei die Spiegelungen sich je nach Bewegung und Blickrichtung des Betrachters änderten. Die Ornamentik der Decke mit den x-förmigen Spiegelbändern wiederholte sogar die Struktur des Parketts (Abb. 25). Beim Blick nach oben verschmolzen Parkett und Deckenornamentik zu einer virtuellen Einheit (Abb. 24). Die deutsche Bezeichnung für Plafond ‚Deckenspiegel‘ erlangte durch diese Spiegelung eine geradezu wörtliche Bedeutung.

Auch dieser Spiegeleffekt war ein Überbleibsel des Rokoko, wie der Vergleich mit dem Konzertzimmer in Sanssouci (Abb. 16), aber auch den Spiegelkabinetten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

zeigt, etwa jenem, das François Cuvilliés 1731/32 in der Münchner Residenz schuf (Abb. 26). Allerdings gab es einen deutlichen Unterschied. Das Rokoko nutzte die Verpiegelungen, um die Raumgrenzen optisch aufzuheben. Die „Verflüssigung“ der Wand mittels Ornamentalisierung und Beleuchtungseffekten (Abb. 6 u. 16), wurde durch Cuvilliés dahingehend gesteigert, dass der Raum sich durch Spiegelung und Gegenspiegelung ins Unendliche erweiterte – je nach Betrachterstandpunkt in einer anderen Konstellation. Gontards Stil dagegen ist zwar noch immer ornamental, doch ist sein Konzertzimmer räumlich klar definiert. Auch die einzelnen Wand- und Deckenzonen sind klar voneinander geschieden. Ebenso hatte er den Spiegeleffekt domestiziert – auf eine fast schon demonstrative Art und Weise.

Reminiszenzen an ältere Stilelemente, die nun aber bewusst neu interpretiert wurden, prägten auch das Thronzimmer (Abb. 27–30). Die Wände waren weitgehend mit Damast bespannt, um Platz für das Aufhängen gerahmter Bildern zu lassen. Lediglich die Kaminspiegel,

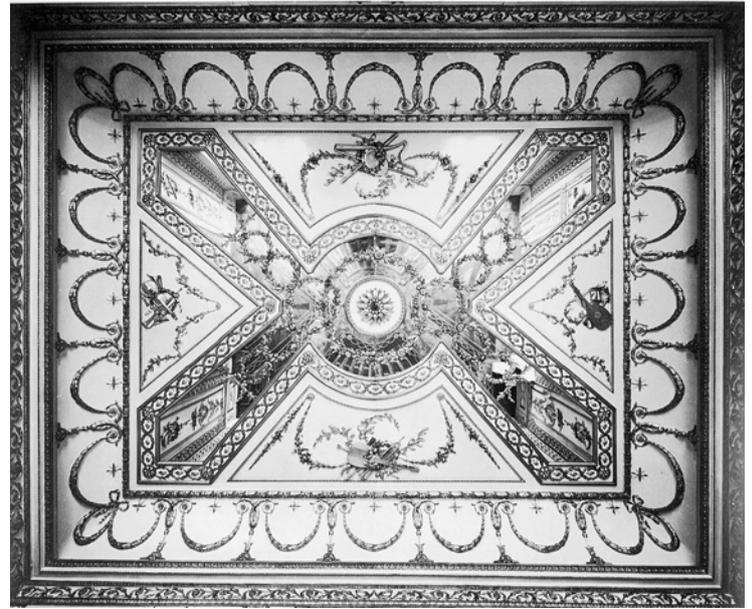


Abb. 24. Decke des Konzertzimmers mit eingearbeiteten Spiegeln

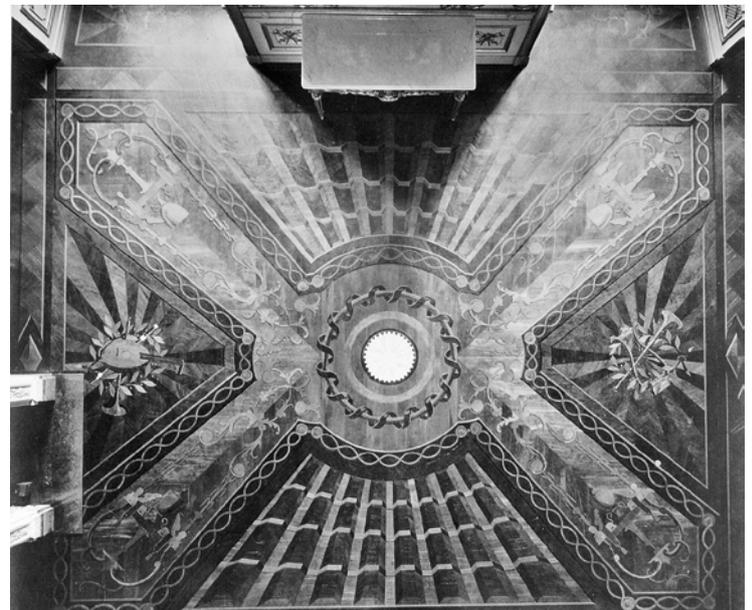


Abb. 25. Der kostbare Parkettboden im Konzertzimmer



Abb. 26. Spiegelkabinett in der Münchner Residenz von F. Cuvilliés. Auflösung des Raumes durch Verspiegelung

Supraporten und Fenstergewände (Abb. 31–32) besaßen eine eigene Ornamentik, ähnlich filigran wie im Konzertzimmer. Besonders deutlich zeigte sich Gontards Hang zu Filigranität, wenn man die Adlervignetten, die Johann Gottfried Schadow nach Gontards Entwürfen an den Fenstergewänden anbrachte (Abb. 33), mit ihrem ikonographischen Vorbild vergleicht: dem römischen Adler in der Vorhalle der Kirche Santi Apostoli in Rom (Abb. 36). Im Unterschied zu seinem antiken Pendant ist Schadows Adler von einer Zierlichkeit, die eine Reminiszenz an das Rokoko enthält.

Doch noch etwas anderes zeigt das Gewänderelief: Das Formenvokabular war im Vergleich zum Barock und Rokoko weitaus beschränkter. Im Grunde bestand es nur aus Blatt- und Blumengirlanden, Akanthusranken und Stoffbändern. Phantasieornamente, in denen anthropomorphe oder zoomorphe Elemente sich in florale Motive oder sonstige Gegenstände verwandeln, waren undenkbar. Erhellend ist in dieser Hinsicht die Gegenüberstellung mit der Gewänderelief in Schlüters Drap-d'Or-Kammer (Abb. 34 u. 35). Die zentrale Sitzfigur ist in eine Kartusche integriert, die fließend in Lorbeerzweige, Zierbänder, eine Maske und in die Oberkörper zweier geflügelter Genien übergeht.

So wenig wie Schadows Adlervignette zeigte der Deckenstück Elemente einer Metamorphose oder Verlebendigung. Er war sogar von einer auffälligen Steifheit und Erstarrung. Diese leitete sich aus dem *Goût Grecque* ab, einem aus Frankreich kommende Stil, der in Deutschland unter dem Namen ‚Zopfstil‘ den Spätbarock um 1760/70 abgelöst hatte. Er besaß die Schwere des Spätbarock, nicht aber dessen kraftvolle Bewegtheit (Abb. 15 u. 40). Umso schwerfälliger im doppelten Wortsinn lastete Gontards Decke auf dem leichten Dekor der Wände.

Wie Konzert- und Thronzimmer außerdem zeigen, verzichtete Gontard auf die raumprägende Kraft, die das Ornament bei Schlüter erlangt hatte und die es – wenngleich auf gänzlich andere Art – auch noch im Rokoko besessen hatte.

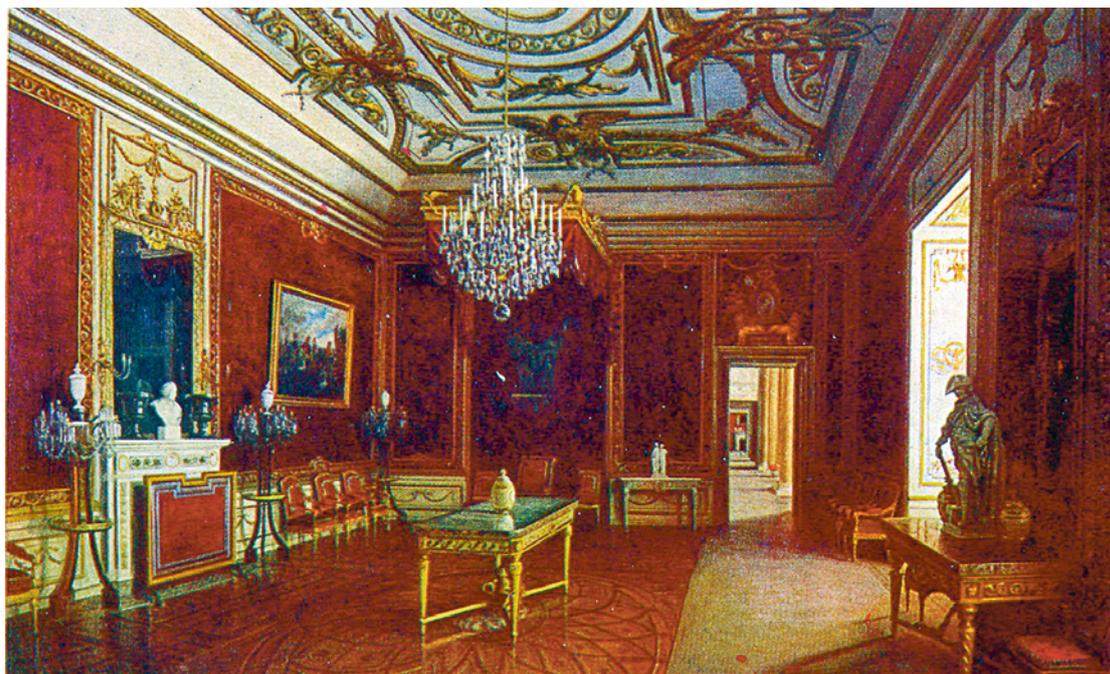


Abb. 27. Thronzimmer von K. v. Gontard, Blick nach Westen



Abb. 28. Thronzimmer, Blick nach Osten (nachkoloriert)

Und schon gar nicht mehr war es willens oder imstande, mithilfe des Ornaments Architektur, Plastik und Malerei im Sinne des barocken Gesamtkunstwerks zu einer gattungsübergreifenden Einheit zusammenzuführen. Stattdessen gebrauchte er das Ornament als ein rein dekoratives Füllelement.

Als habe er diesen Mangel erkannt, entschloss sich Gontard in der Gründamastenen Kammer und der Rotdamastenen Kammer zu einer deutlichen Reduktion (Abb. 37–38). Wie im Thronzimmer waren die Wände mit Stoff bespannt.



Abb. 29. Thronzimmer mit Deckenstück und Intarsienparkett



Abb. 30. Westwand des Thronzimmers mit dem Thron Friedrich Wilhems II. (nachkoloriert)

Die Stuckornamentik beschränkte sich auf die Zierleisten, welche die Tapeten rahmten, ferner auf die Spiegel über den Kaminen und auf die Fenstergewände (Abb. 39). Die kleinteilige Zierlichkeit war ähnlich ausgeprägt wie in den Gewänden des Thronzimmers (Abb. 33) und ebenso sparsam verwendet (erneut ist ein Vergleich mit der Üppigkeit der Schlüterscher Fenstergewände erhellend; vgl. diesmal in der Schwarzen Adlerkammer, Abb. 40).

Doch anders als im Thronzim-

mer hatte Gontard die Stuckdecken der Damastkammern dieser Zierlichkeit angepasst. Die hexagonalen oder oktogonalen Kassetten waren mit zarten Rosetten und Akantusranken gefüllt (Abb. 41 u. 42). Als Vorbild diente nun der römische Deckenstück, wie er sich unter anderem in der Villa Hadriana zu Tivoli und in den Thermen von Pompeji erhalten hat (Abb. 43–44). Vermittelt wurde die römische Ornamentik durch Stichwerke, die kurz zuvor publiziert worden war. Besonderer Beliebtheit erfreuten

sich Ludovico Mirris und Marco Carlonis Dokumentation der Titulstermen, die 1778–1786 erschienen waren; (Abb. 46) sowie Camillo Butis Stichwerk über die Villa Negroni in Rom. Die in diesen Werken dargestellte Ornamentik, so könnte man sagen, war der letztere Schrei. Und dass ein Welt- und Lebemann wie Friedrich Wilhelm II. auch architektonisch en vogue sein wollte, versteht sich von selbst.

Am deutlichsten imitierte Gontard die delikate Filigranität und Kleinteiligkeit römischer Interieurs an der Decke des Weißen Zimmers (Abb. 45). Dieser Raum lag bereits innerhalb des von Erdmannsdorff verantworteten westlichen Teils der Königskammern. Da Erdmannsdorff klassizistischer dachte als Gontard, könnte hier eine ge-

wisse Annäherung an den Stil des Konkurrenten stattgefunden haben. Auf jeden Fall war die Distanz zum schweren Deckenstück des Thronzimmers nicht nur in räumlicher, sondern auch in stilistischer Hinsicht groß.

Durchbruch zum eigenständigen Klassizismus: Speisesaal, Parolesaal und Großer Säulensaal von Erdmannsdorff

Der entscheidende Schritt zu einer neuen Raumkunst gelang erst Erdmannsdorff (1736–1800; Abb. 47). Er hatte sich schon ab 1769 mit dem Wörlitzer Schloss einen Namen gemacht (Abb. 48 u. 49). Neben dem Nimbus, den er als ein Architekt der Aufklärung genoss, dürfte seine Berufung nach Berlin ihren Grund auch in den Beziehungen Friedrichs Wilhelms II. zu Fürst Franz von Anhalt-Dessau gehabt haben. Der Vater und der Großvater von Franz hatten beide als preußische Feldmarschälle gedient. Leopold I., der legendäre „Alte Dessauer“, unter dem Soldatenkönig, Leopold II. unter Friedrich dem Großen. Dass das preußische Königshaus in Fragen höfischer Repräsentation dem Nachfahren seiner einstigen Feldherren Fortschrittlichkeit an in nichts nachstehen wollte, versteht sich von selbst.

Wie ‚fortschrittlich‘ Erdmannsdorffs Architektur war, zeigt sich, wenn man seine Berliner Räume, die Blaue und die Grüne französische Kammer, den Speisesaal, den Parolesaal und den Säulensaal, mit Gontards Räumen vergleicht. Die beiden Französischen Kammern (Abb. 50–53) wiesen noch eine gewisse Nähe zu Gontards Damastkammern auf (Abb. 37 u. 38). Wie dort waren die Wände mit Stoff bespannt, in der Französischen Kammer ursprünglich mit blaugrauem Damast (die rosafarbene Bespannung stammte aus dem späten 19. Jahrhundert). Vergleichbar waren auch die kostbaren Intarsien des Parketts und die Deckenmalereien, wobei wieder römische Stuckornamentik als Vorbild diente.

Doch größer als die eben genannten Gemeinsamkeiten waren die Unterschiede. In den Französischen Kammern bestanden die Sockelleisten nicht mehr aus Holz, sondern aus Stuckmarmor – ein



Abb. 31. Kamin und Spiegelaufsatz im Thronzimmer

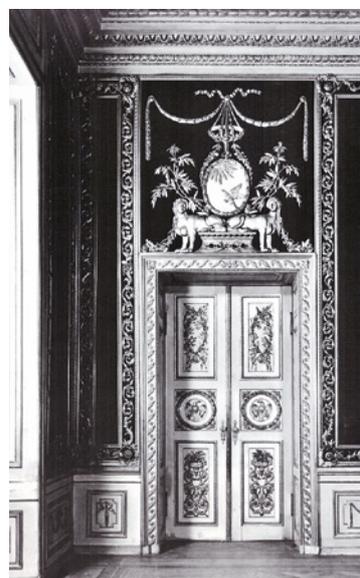


Abb. 32. Östliche Seitentür und Fenstergewände im Thronzimmer

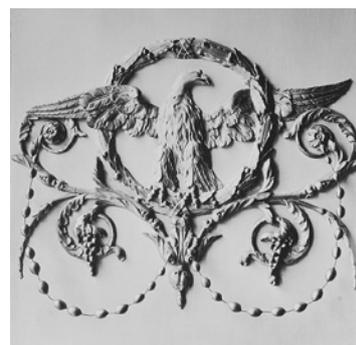


Abb. 33. Fenstergewände in A. Schlüters Drap-d'Or-Kammer



Abb. 34. Die zierliche-schlichte Vignette mit Adler und Lorbeerkranz im Fenstergewände des Thronzimmers



Abb. 35. Die reiche und phantasievolle Vignette mit Personifikation der Borussia in der Drap-d'Or-Kammer

Nicht weniger aufschlussreich war die Ausführung der Supraporten. Bei Gontard (Abb. 22 u. 32) bestanden sie noch aus stuckierten Girlanden und Figuren, die dem Wandkontinuum appliziert waren. In den Französischen Kammern bildeten gemalten Relieffelder mit den Türrahmen eigenständige Einheiten. Gänzlich geschwunden war nun auch die Erinnerung an die verschnörkelte Verspieltheit von Nahls Rokoko. Der Gegensatz zum Konzertzimmer in Sanssouci hätte



Abb. 36. Das historische Vorbild der Adlervignette aus Rom. Stich von Giovanni Battista Piranesi, um 1760

keineswegs nebensächliches Detail. Erdmannsdorff lehnte Holzvertäfelungen grundsätzlich ab. Folglich hatte er auch für Zierleisten keine Verwendung, ebenso wenig wie für geschwungene Formen.

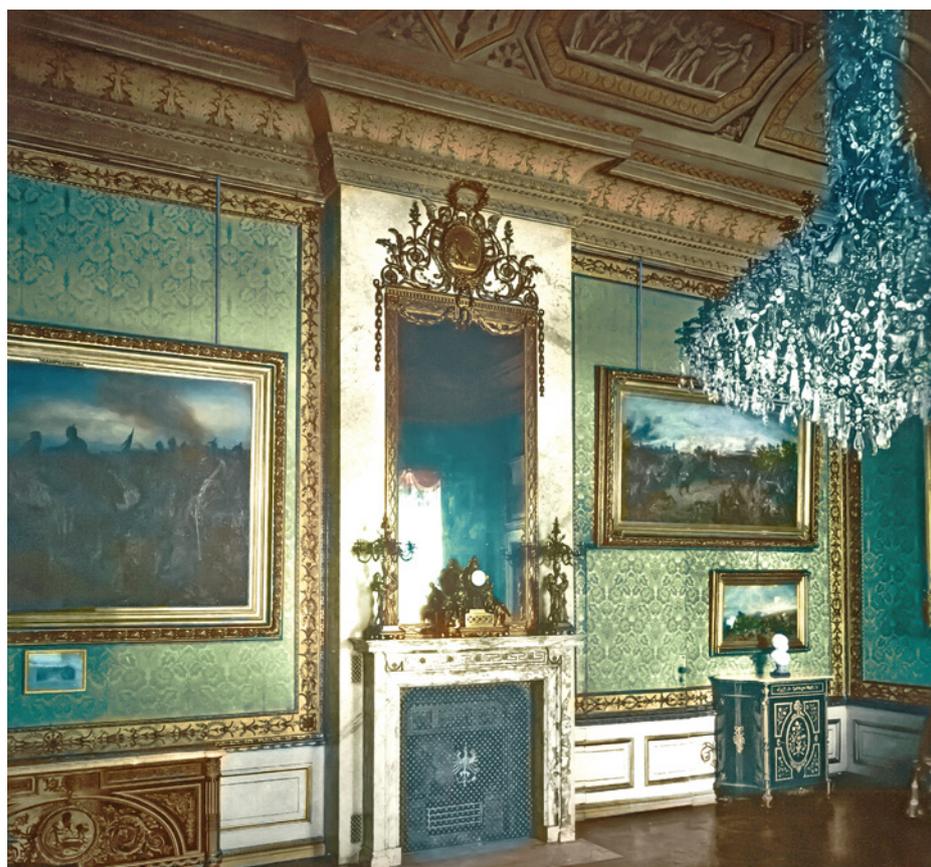


Abb. 37. Grundamastene Kammer von K. v. Gontard (nachkoloriert)

größer nicht sein können (Abb. 54).

Noch reifere Leistungen als die Französischen Kammern stellten die übrigen Räume dar. Sie waren jeweils ausschließlich von einer Kunstgattung bestimmt: der Speisesaal von der Malerei, der Parolesaal von der Plastik, der Säulensaal von der Architektur.

Den Speisesaal (Abb. 55–57) hatte Johann Carl Wilhelm Rosenberg bis auf die Türrahmen und den mit Intarsien belegten Fußboden ausgemalt, wobei er mehrere Stile

Trompe l'oeil-Malerei. Anders als in den Französischen Kammern beschränkte sich Rosenbergs Illusionsmalerei nicht auf die Supraporten, sondern umfasste ganze Kompartimente – ähnlich den oberen Partien in Schlüters Elisabethsaal und Schweizersaal, die eine Scheinarchitektur vortäuschten (Abb. 58). An Schlüter erinnerte auch das Motiv der Muschel, die im Elisabethsaal allerdings in echtem Stuck modelliert war (Abb. 59).

Rosenbergs Illusionsmalerei (Abb. 60) suggerierte außerdem den Ausblick durch einen aufgezogenen Vorhang ins Freie, wo ein Brunnen stand. Dies erinnerte einerseits an eine Wandmalerei aus der Zeit Friedrich Wilhelms I., in der sich unter einem geöffneten Vorhang eine Gartenvase zeigte (Abb. 61). Und auch in Schlüters Schwarzer Adlerkammer konnte der Besucher

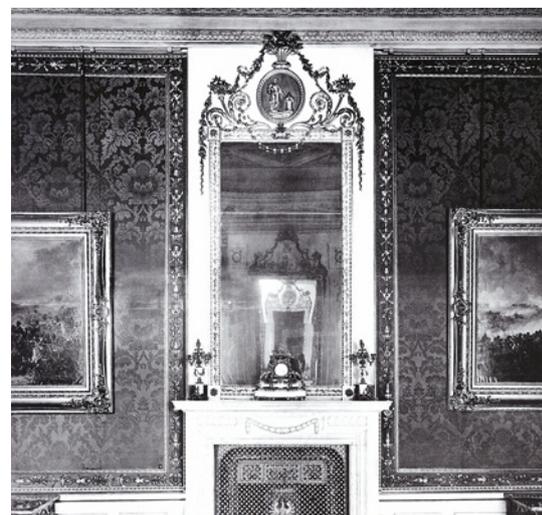


Abb. 38. Kamin und Spiegelaufsatz in der Rotdamastener Kammer von K. v. Gontard



Abb. 39. Fensterlaibung mit reduzierter Ornamentik in der Gründamastenen Kammer

in eine Landschaft blicken, in der wie in Rosenbergs Fresko ein Brunnen stand (Abb. 62). Allerdings erschien Rosenbergs Brunnen weniger märchenhaft als surreal, da er zu einer ornamentalen Groteske stilisiert war. Wie in im Rokoko verbanden sich mythische Phantasiewesen mit Gegenständen und floralen Motiven (vgl. Abb. 13). Jedoch gab es einen entscheidenden Unterschied. Die Objekte gingen nicht fließend ineinander über, sondern waren nur kombiniert. Die Groteske bildete die klassizistische Alternative zur Rocaille. Auch sie hatte ihre Ursprünge in der römischen Antike. Wiederentdeckt worden war sie um 1500 in den Fresken der damals unterirdisch gelegenen Domus Aurea Neros (Abb. 63). Dieser ‚grotten‘-ähnliche Fundort gab dem Dekorationsstil seinen Namen.

In die übrigen Wandkompartimente hatte Johann Christian Frisch Szenen aus der griechischen Sagenwelt eingefügt (Abb. 64). In ihrer Polychromie simulierten sie Tafelbilder oder Fresken, die in eine

reale Architektur eingefügt waren, ähnlich wie dies schon bei antik-römischen Wandbildern der Fall war (Abb. 65). Auch die Flachdecke war mit Grotesken ausgemalt. Antikisierend waren selbst die Fußbodenintarsien, die vielleicht schönsten innerhalb des ganzen Schlosses (Abb. 66). Sie imitierten Motive römischer Mosaiken, darunter Vögel auf Körben, Trinkvasen, Weinranken und Fruchtkörbe (Abb. 67).

In einem völlig anderen Habitus als der Speisesaal präsentierte sich der Parolesaal (Abb. 68 u. 69). Nun fand der Besucher keine kleinteilige, fast intim wirkenden Malerei mehr vor, sondern eine monumentale Nüchternheit, die selbst die herbe Strenge von Schlüters Schweizersaal übertraf (Abb. 69 u. 70). Erdmannsdorff hatte das Ornament radikal reduziert. Die Wandflächen waren ganz mit Stuckmarmor überzogen. Die Textur bestand folglich nicht mehr aus geschnitzten Leisten, Girlanden, Ranken und Friesen. Stattdessen waren in eine umlaufende grüngraue, weiß gesprenkelte Fläche hochrechteckige Felder mit schwarzer Umrandung gesetzt. In gewisser Hinsicht waren sie an die Stelle damastener Wandbespannungen getreten.

Die Längs- und die Unterseiten der Wandfelder wurden von weiß stuckierten Reliefbändern begleitet. Die vertikalen Reliefs hatte Shadow mit antikisierenden Feldzeichenträgern, den sogenannten Signiferi, geschmückt. Aus seiner Hand stammten auch die hochvolumigen Reliefs sitzender Viktorien. Sie waren an den Schmalseiten des Raumes in die sonst glatten Flächen der Supraporten eingelassen (Abb. 71).

Des Weiteren hatte Erdmannsdorff auf Hohlkehlen, die bei Gontard ebenso wie bei Schlüter elegant zwischen Wand und Plafond vermittelten (Abb. 15, 21 u. 24), verzichtet, und zwar zugunsten eines kräftigen Konsolfrieses, dessen Reliefplatten nur ein Motiv enthielten: den Donnerkeil Jupiters mit angesetzten Adlerflügeln. So machtvoll wie der Stil gerierte sich die Ikonographie. Die völlig weiße Decke schließlich bestand durchweg aus Kassetten mit eingelassenen Flachreliefs. Doch so neuartig



Abb. 40. Fensterlaibung mit üppiger Ornamentik in der Schwarzen Adlerkammer von A. Schlüter (nachcoloriert)

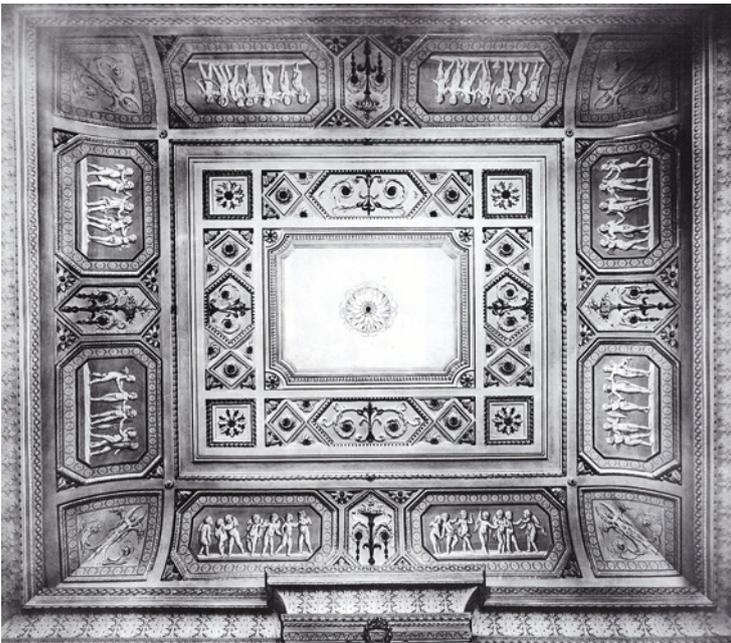


Abb. 41. Decke der Gründamastener Kammer



Abb. 43. Vorbild für den Deckenstück der Rotdamastenen Kammer: die antiken Thermen in Pompeji

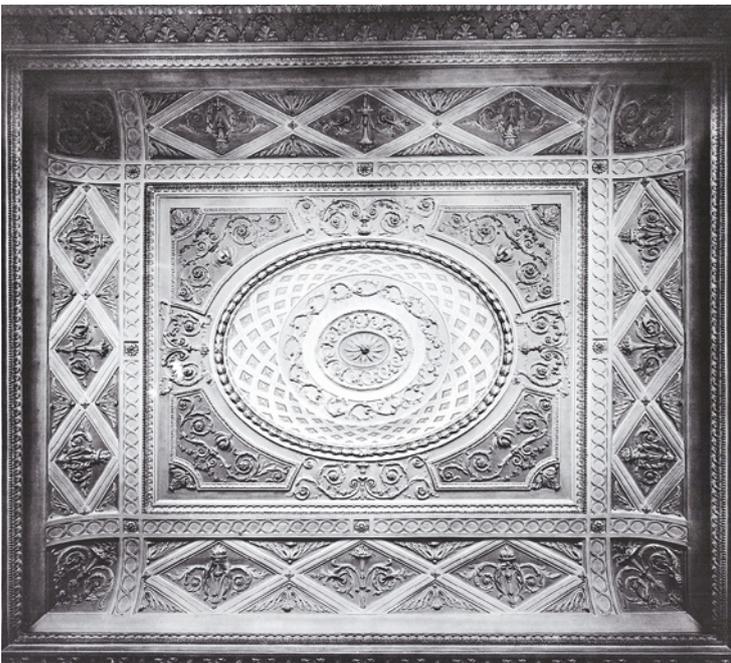


Abb. 42. Decke der Rotdamastenen Kammer



Abb. 44. Ein weiteres Vorbild: der Deckenstück in der Villa Hadriana bei Tivoli

Erdmannsdorffs Dekorationssystem in weiten Zügen war; an einigen Stellen enthielt es auch Rückgriffe auf die Tradition. Dies betraf vor allem die Wirkung einzelner Stuckfiguren innerhalb des Gesamttraums. Schadows Supraportenreliefs besaßen in Relation zum Gesamttraum eine ähnliche Präsenz wie Schlüters Erdteilsupraporten im Rittersaal (Abb. 72) oder die Fama-Minerva-Gruppe in der Drap'd'Or-Kammer (Abb. 73).

Noch präsenter wirkten vor der glatten Wandfläche die vollplastischen Figuren, die zwischen den

Türen standen: ursprünglich der berühmte Betende Knabe (Abb. 74), der später ins Alte Museum gelangte, dann Schadows Prinzessinnen-Gruppe, die sich heute in der Alten Nationalgalerie befindet (Abb. 75). Die feingliedrigen Körper der Mädchen und die ihre plissierte Gewänder standen zur schlichten Monumentalität der Architektur in reizvollem Kontrast.

Und doch hatte Erdmannsdorff den höchsten Grad an Monumentalität noch nicht erreicht. Vom Parolesaal aus führte der Weg unmittelbar in den Großen Säulensaal (Abb.

76–78). Dort bildeten 16 vollplastische korinthische Säulen aus rotem Stuckmarmor einen den Wänden vorgelegten Kranz. Die beiden seitlichen Interkolumnien der zum Parolesaal weisenden Innenwand enthielten Ädikulen mit Figurennischen (Abb. 79). Wie an vielen Bauten der römischen Antike waren die Säulen gleichfalls vollplastisch und trugen einen Segmentbogensgiebel (Abb. 80).

Dank Kolonnade und Ädikulen war im Berliner Schloss seit langem wieder ein Raum entstanden, der aus reiner Architektur bestand,

ähnlich dem Kapitelsaal am Ende der Paradekammern, den Schlüter gleichfalls mit tragenden Vollsäulen ausgestattet hatte (Abb. 81 u. 82). Um seine Säulen möglichst groß erscheinen zu lassen, hatte Schlüter die Säulen – anders als im Rittersaal – nicht auf Postamente gestellt, sondern unmittelbar über dem Fußboden beginnen lassen. Dasselbe tat nun Erdmannsdorff. Allerdings stand ihm nicht dieselbe Raumhöhe zur Verfügung. Daher entschied er sich für eine Flachdecke, deren Kassettierung zu den Säulen ebenso wenig in Konkur-

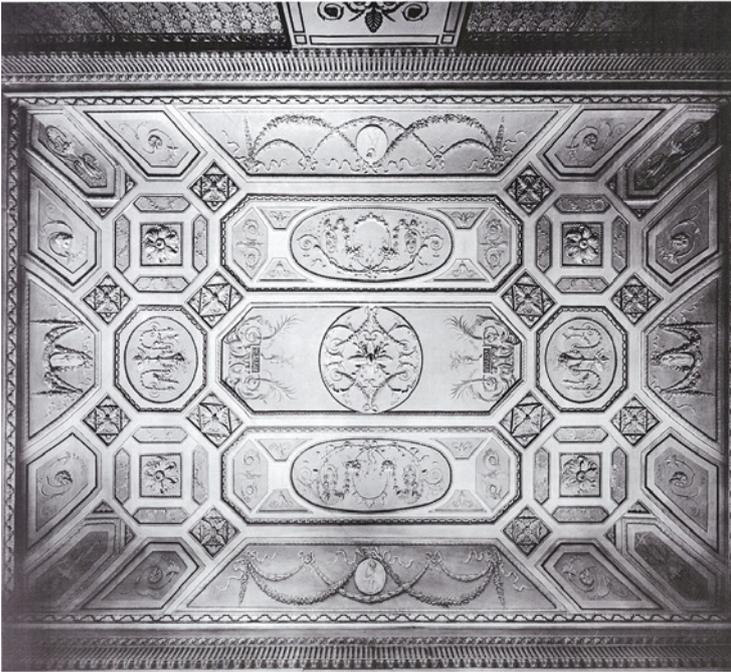


Abb. 45. Decke in K. v. Gontards Weißen Zimmer

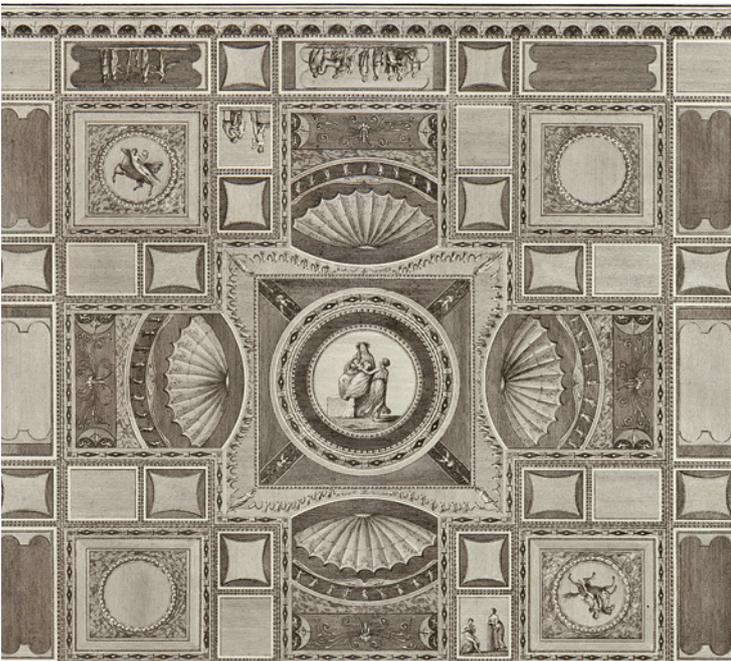


Abb. 46. Darstellung einer Decke in den Titusthermen zu Rom bei Ludovico Mirri (1776). Derartige Stiche dienten den Künstlern des Klassizismus als Vorlage.

renz trat wie Schadows Supraportenreliefs. Drei dieser Reliefs schilderten die Begegnungen Alexanders des Großen mit dem Architekten Deinokrates, dem Maler Apelles und dem Lyraspieler Philemon. Auf dem vierten befahl der Makedonenkönig, das Werk Homers in das Grab des Achilleus, des größten Helden vor Troja, zu legen (Abb. 83). Weitere plastische Akzente setzten der Ofen an der östlichen

und die Figurengruppe von Achilleus und Penthesilea an der westlichen Schmalseite. Letztere stammen aus der Hand von Schadows Sohn Ridolfo (Abb. 84).

Frühklassizismus in Vollen- dung: Großer Säulensaal und Marmorsaal von Langhans

Eine weitere Steigerung erlebte der Schlossbesucher, sobald er auf die Südseite des Schlosses hinüber-

wechselte und dort die von Langhans (1732–1808; Abb. 85) entworfenen Kammern der Königinmutter betrat. Der aus Schlesien stammende Meister hatte zunächst in Breslau gearbeitet, ehe er 1786 nach Berlin zog. Seine signifikantesten Werke neben dem Brandenburger Tor sind das Theater und das Belvedere im Schlosspark Charlottenburg (Abb. 86) und die Orangerie im Neuen Garten zu Potsdam (Abb. 87).

Von den Langhans-Räumen im Berliner Schloss, die in der westlichen Südseite im ersten Hauptgeschoss lagen, verdient zunächst die Rote Marmorkammer Erwähnung (Abb. 88). Sie war teils mit Damast, teils mit Bayreuther Marmor ausgestattet. Letzter stammte noch aus der Zeit Friedrich Wilhelms I. und war von Martin Böhme, dem Nachfolger Eosanders, verbaut worden. Während der detailreiche Spiegelaufsatz an der westlichen Schmalwand sich von der Ornamentik über den Spiegeln in Gontards Thronzimmer und den Damastkammern kaum unterschied (Abb. 31, 37 u. 38), setzten die Nischen über den Türen einen völlig neuen Akzent. Sie schienen anstelle von Supraporten in die Wand eingemeißelt. Nur mit Ziervasen gefüllt, erinnerten sie in ihrer radikalen Reduktionsästhetik an Friedrich und David Gilly oder Heinrich Gentz, die ihrerseits von der sogenannten Revolutionsarchitektur Frankreichs (Étienne-Louis Boullée) beeinflusst waren (Abb. 89), was insofern nicht verwundert, als Friedrich Wilhelm II. zeitweilig mit der französischen Revolution geliebäugelt hatte. Dem Reduktionismus verpflichtet waren auch die Deckenmalerei von Johann Christoph Kimpfel (Abb. 90). Das Mittelbild umgaben vier Rundbilder (Tondi). Die Zwischenflächen waren mit schlichten Rautengittern gefüllt, die Randleisten mit einem Mäanderband bedeckt. Lediglich die täuschend echte Grisaille-Malerei in den Scheinreliefs der Hohlkehlen erinnerten an ältere Dekorationsformen. Im Gesellschaftszimmer war das querrechteckige Format des Mittelbildes im Sinne einer weiteren Vereinfachung sogar gegen einen weiteren Tondo vertauscht worden (Abb. 91).



Abb. 47. Friedrich Wilhelm von F. W. v. Erdmannsdorff (1736–1800)

Den Höhepunkt der gesamten Ausstattungskampagne unter Friedrich Wilhelm II. bildete der hinter Portal II gelegene sogenannten Pfeilersaal (Abb. 92). Er wirkte wie ein wahrhaftiger Paukenschlag. Wie Erdmannsdorff hatte Langhans in einen längsrechteckigen Raum eine freitragende Kolonnade aus Stuckmarmor (weshalb die Bezeichnung ‚Pfeilersaal‘ eigentlich irreführend ist). Jedoch folgte sie nicht dem Verlauf der Wand, sondern bildete ein eigenständiges Oval. Auch hatte Langhans die Anzahl der Säulen halbiert und überdies Böhmes barocken Säulen, die in den Gewänden des mittleren Fensters und der gegenüberliegenden Hauptportals standen, einbezogen.

Um den Säulenkranz als eine eigenständige Rotunde innerhalb des Gesamtraumes zu betonen, verzichtete Langhans auf jeden ablenkenden Dekor. Die Wände überzog er flächendeckend mit demselben Stuckmarmor, aus dem die Säulen gebildet waren, und gliederte sie durch Pilaster, welche die Säulenordnung gleichsam hinterlegten und so mit der Wand verbanden. Die Interkolumnien zwischen den Pilastern waren bis auf die Ofennischen mit kräftigen steinernen Türrahmen gefüllt.

Zudem war es Langhans ein Bedürfnis, die plastische Ausgestaltung der Architektur noch weiter voranzutreiben, als Erdmannsdorff es getan hatte. Er rückte die Säulen nicht nur deutlich von der Wand ab; auch begnügte er sich nicht damit, wie Erdmannsdorff die gemalten oder verspiegelten Supraporten Nahls und Gontards (Abb. 22, 32, 51–54) durch Flachreliefs einzuset-



Abb. 48. Schloss Wörlitz



Abb. 49. Festsaal in Schloss Wörlitz



Abb. 50. Blaue Französische Kammer von F. W. v. Erdmannsdorff, Blick nach Westen. Der Name wurde nicht geändert, obwohl die Farbe der Tapete später Rosa wurde!

zen (Abb. 68). Stattdessen griff er wie im Roten Marmorkammer auf tiefe Nischen zurück (Abb. 88), die er diesmal rund formte und mit Abgüssen antiker Porträtbüsten füllte (Abb. 93). Dieses Motiv hatte Schlüter im Schweizersaal und im Elisabethsaal bereits vorgebildet (Abb. 59). Hinzu traten die Ofennischen mit eleganten Ziervasen, die von höchst fein reliefierten Rundbildern, sogenannten Tondi, überfangen wurden (Abb. 94).

Und schließlich war Langhans bemüht, die Dreidimensionalität der Kolonnade in der Vertikalen zu steigern. Dazu hätte er sie eigentlich überkuppeln müssen, so dass eine eigenständigen Rotunde – und damit ein Raum im Raum – entstanden wäre. Jedoch ließ die geringe Raumhöhe eine solche Lösung nicht zu, weshalb Langhans die Decke von Kimpfel mit einem fiktiven Ausblick in den Himmel bemalen ließ.

Eingestellte Säulenrotunden waren im Barock und Rokoko keine Seltenheit, man denke nur an die Rotunde in Schloss Biebrich, den Marmorsaal in Sanssouci oder die Innenräume der Hedwigskirche und des Doms in St. Blasien (Abb. 95–98). Vergleichsweise neu war jedoch die Ersetzung der Kuppelschale durch einen Scheinhimmel. Langhans' Rotunde imitierte auf

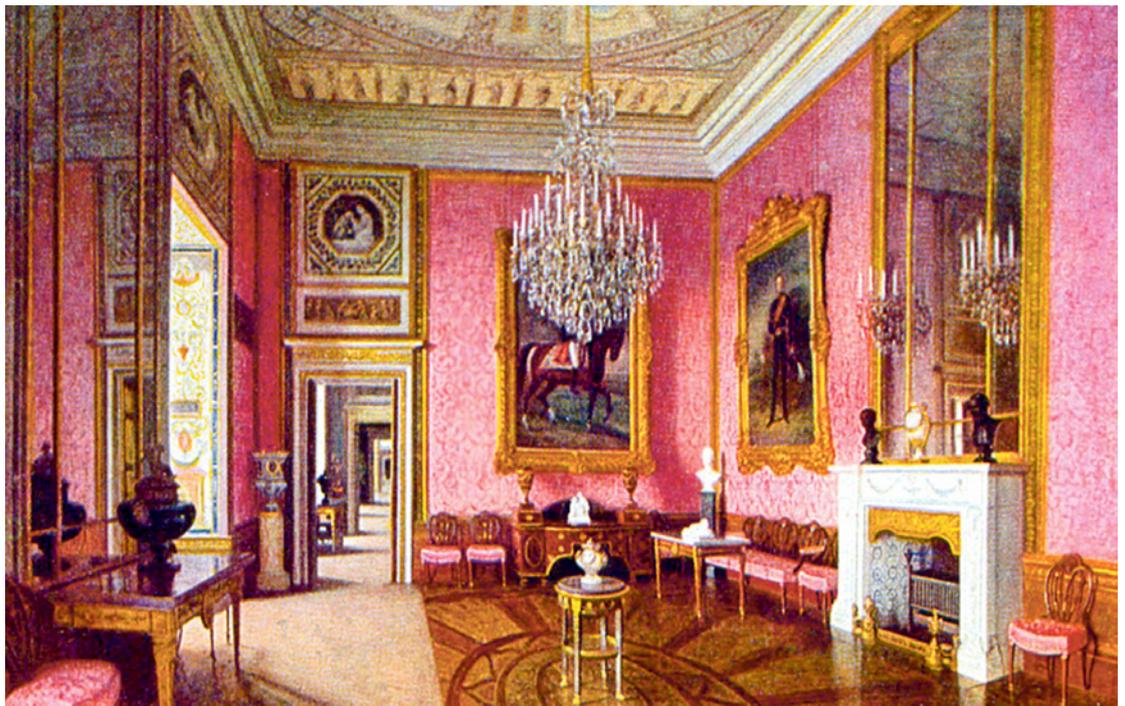


Abb. 51. Blaue Französische Kammer, Blick nach Osten

diese Weise einen Hypäthraltempel, das heißt einen nicht überdachten ovalen Monopteros (Abb. 99), den nun gleichsam inmitten des Schlosses stand. Der Raum erhielt auf diese Weise eine sakrale Würde.

Einen zum Pfeilersaal völlig entgegengesetzten Raum schuf Langhans mit dem Marmorsaal (Abb. 100). Statt aus eingestellten Freisäulen gewann er die Raumfigur



Abb. 52. Grüne Französische Kammer von F. W. v. Erdmannsdorff



Abb. 53. Grüne Französische Kammer von F. W. v. Erdmannsdorff (nachkoloriert)



Abb. 55. Speisesaal von F. W. v. Erdmannsdorff mit Wand- und Deckenmalereien von Johann Carl Wilhelm Rosenberg (nachkoloriert)



Abb. 54. Tür und Supraporte in J. A. Nahls Konzertzimmer von Sanssouci



Abb. 56. Speisesaal, Blick nach Westen

aus einer Mauerschale. Somit setzte er gegen die Gliederarchitektur des Pfeilersaals die reine Wandarchitektur. Um die Wand als eine kohärente Raumhülle auszuweisen, überzog er sie durchgehend mit Stuckmarmor. Eine Gliederung, die das Wandkontinuum hätte unterbrechen können, gab es nicht. Optische Akzente setzten lediglich halbrunde Figurennischen und nach Entwürfen von Schadow gefertigte Reliefs. Letztere waren als Solitäre

in die ansonsten völlig homogene Fläche eingelassen, deren Textur sich ausschließlich aus der Maserung des Stucks ergab.

Diese Verabsolutierung der Wand unter Verzicht auf das Ornament bildete die völlige Antithese zu Nahls Negierung der Wand durch Verabsolutierung des Ornaments. These und Antithese gemeinsam war jedoch der Verzicht auf architektonische Elemente. Verdeutlichen lässt sich dieser Ge-



Abb. 57. Ostwand des Speisesaals mit Scheinmalerei von J. C. W. Rosenberg

gensatz an der jeweiligen Gestaltung der Tür. War im Schreibzimmer Friedrichs des Großen der Türrahmen im Dekor versteckt (Abb. 6), so verzichtete Langhans auf einen Rahmen und setzte die Türflügel einfach in eine Öffnung, die er gleichsam in die nackte Wand geschnitten hatte.

Nicht ganz so minimalistisch war das von Kimpfel ausgemalte Gewölbe. Den Übergang vom abgechrägten Rechteck zum Deckenoval gelang mittels eines gekurvten Gesimses, an den Ecken von Konsolen getragen wurde (Abb. 101). In der Hohlkehle liefen fiktive Gurtbögen in einem zentralen Opaion zusammen. Die verbliebenen Flächen gewährten wie im Pfeilersaal einen Blick in den freien Himmel. Während sich zwischen den Gurtbögen allegorische Darstellungen der Sternzeichen präsentierten, erschien oberhalb des Opaions der Sonnengott Helios in seinem vier-spännigen Wagen.

Vergleicht man den Marmorsaal mit dem exakt zur selben Zeit entstandenen Konzertzimmer Gontards (Abb. 21), so zeigt sich, wie weit die stilistische Bandbreite des frühen Berliner Klassizismus reichte. Gontard überführte das Dekoraktionssystem des Barock und Rokoko in strengere Formen, ersetzte es aber nicht durch neue Formen. Langhans hingegen separierte die drei Kunstgattungen und reduzierte sie fast schon minimalistisch auf ihre Grundelemente: die Architektur auf Freisäulen und glatte Wände, die Bildhauerei auf vollplastische Figuren und für sich stehende Reliefs, die Malerei auf eine die ge-



Abb. 58. Nordwand des Elisabethsaals von A. Schlüter (nachkoloriert)



Abb. 59. Muschelkartusche und Porträtnischen im Elisabethsaal



Abb. 60. Brunnen mit Satyrn als groteske Scheinmalerei im Speisesaal



Abb. 62. Ideallandschaft mit Brunnen in der Voute der Schwarzen Adlorkammer von A. Schlüter



Abb. 64. Wandbilder im Speisesaal von J. Chr. Frisch: ‚Pegasus, von den Musen gepflegt‘ und ‚Mercur überlässt Apoll die von ihm erfundene Lyra‘



Abb. 61. Ziervase als illusionistische Scheinmalerei aus der Zeit Friedrich Wilhelms I.



Abb. 63. Grotesken in der Domus Aurea Kaiser Neros in Rom



Abb. 65. Fiktives Tafelbild in pompejanischem Wanddekor (Haus des Marcus Spurius Mesor)

kett schließlich war nicht mehr aus kunstvollen Interasien gefügt (Abb. 66), sondern setzte sich aus einfachen Bohlen zusammen, die innerhalb eines quadratischen Rasters je nach Feld in verschiedene Richtung zeigten (Abb. 88, 92 u. 100). In unmittelbarer räumlicher und zeitlicher Nähe trafen ganz unterschiedliche architekturgeschichtliche Welten und Persönlichkeiten aufeinander: Gontards sich behutsam zu Neuem vortastende Gediegenheit, Erdmannsdorffs selbstbewusste Noblesse und Langhans' stürmisch vorwärtsdrängende Modernität.

Der reife Klassizismus: Schinkels Teesalon und Sternzimmer
Die berühmtesten Räume des 19. Jahrhunderts gehörten zu der Wohnung, die Karl Friedrich Schinkel 1824–1827/28 für den da-

mäligen Kronprinzen Friedrich Wilhelm IV. einrichtete. Sie begann bei der ehemaligen Erasmuskapelle (Abb. 1–2), in die Friedrich der Große eine Zwischendecke hatte einziehen lassen und deren oberen Teil Friedrich Wilhelm nunmehr als Arbeitszimmer nutzte (Abb. 102). Es folgten das vormalige Schreibzimmer Friedrichs des Großen (Abb. 6–14), das Kronprinzessin Elisabeth Ludovika nunmehr zu demselben Zweck nutzte. Über das Wohnzimmer der Prinzessin, zu dem auch Schlüters Eckrondell gehörte, führte der Weg in das Teezimmer, das Speisezimmer und den Sternsaal. Letzterer befand sich unterhalb von Schlüters Elisabethsaal hinter dem Portalrisalit I.



Abb. 66. Parkett des Speisesaals, eines der kunstvollsten Intarsienarbeiten im Berliner Schloss

sante Decke beanspruchende Darstellung. Die Strukturelemente ergaben sich nicht mehr aus einer künstlichen Ornamentik, sondern aus ‚natürlichen‘ Materialeigenschaften wie der Maserung und Farbigkeit des Marmors. Das Par-



Abb. 67. Tauben auf dem Rand einer Wasserschale. Werk des griechischen Mosaizisten Sosos, 2. Jh. v. Chr. (Rom, Kapitolisches Museum)

Im Sternsaal (Abb. 104 u. 105) hatte Schinkel sich weitgehend damit begnügt, die Schlütersche Wandgliederung zu überformen, indem er die ionischen Pilaster in griechische Lisenen umwandelte. Wie bei Erdmannsdorff (Parolesaal, Säulensaal; Abb. 68, 76, 78 u. 79) und Gontard (Pfeilersaal, Marmorsaal; Abb. 92 u. 100) waren die Wände ganz mit Stuckmarmor umkleidet, wobei Schinkel mehr als seine Vorgänger auf den Gegensatz von großen glatten Wandflächen und

wenigen fein profilierten Gliederelemente setzte.

Das Hauptportal stattete Schinkel mit zwei prächtigen zinkverkleideten Türflügeln aus, deren Reliefs zusammen mit dem mächtigen Adler über dem Sturz den Hauptschmuck des gesamten Interieurs bilden (Abb. 107 u. 108). Ergänzend traten die Seitentüren, Kamine und Fenstergewände hinzu. Deren Reliefs (Abb. 109 u. 110) setzten sich wie bei Erdmannsdorff halb aus Grottesken, halb aus

Akanthusreliefs zusammen. Jedoch waren sie viel präziser und scharfkantiger gearbeitet. Inmitten der glattpolierten Wandflächen kam ihre Feinheit besonders zur Geltung. Um von dieser Wirkung nicht abzulenken, gestaltete Schinkel nur den Rand der Decke mit reliefierten Bordüren (Abb. 111). Die gewaltige Restfläche überzog er mit einem denkbar unaufdringlichen Motiv: einem Himmel mit konzentrisch angeordneten Sternen.

Die Scharfkantigkeit der Reliefs erinnerte an die Metallkunst, die besonders in der Zeit des augusteischen Klassizismus von römischen Bildhauern imitiert wurde. Die Archäologie spricht in diesem Zusammenhang von einem toreutischen Charakter. Ein besonders anschauliches Beispiel sind die Akanthusreliefs der Ara Pacis in Rom. Zwar wurde der größte Teil des Friedensaltars erst im 20. Jahrhundert ergraben, doch waren mehrere Teile schon um 1800 bekannt.

Wie es scheint, hat Schinkel an dem metallenen Charakter der augusteischen Ornamentik besonderen Gefallen gefunden, weshalb er nicht nur die Türreliefs des Sternsaals, sondern auch die Türaufsätze des Speisesaals in Zinkguss ausführen ließ (Abb. 113). Dabei kehrte er zu einer Kleinteiligkeit und Filigranität, aber auch zu einer Detailgenauigkeit zurück, die wir von Gontards Dekorationsstil her kennen (Abb. 39) und die Erdmannsdorff und vor allem Langhans hinter sich gelassen hatten. Allerdings waren die Formen – dem Wesen des Metalls entsprechend – völlig erstarrt: gegossen und getrieben und eben nicht mehr in Stuck modelliert oder aus Holz geschnitzt.

Den Höhepunkt der Schinkelsräume bildete der über quadratischer Grundfläche errichtete Teesaal (Abb. 114–116). Entlang der drei Innenwände verlief eine schlichte Lambrie, die ursprünglich in Marmor geplant (Abb. 114), dann aber in Holz ausgeführt worden war. Sie wurde von einer Skulpturengalerie bekrönt. Auf 15 Konsolen, die aus marmornen Puttenpaaren bestanden, saßen von Christian Friedrich Tieck entworfene Götter und Helden der Griechen (Abb. 118 u. 119). Die unter Friedrich Wilhelm II. in-



Abb. 68. Parolesaal. Blick auf die Ostwand mit der Prinzessingruppe von Johann Gottfried Schadow



Abb. 69. Südwand von A. Schlüters Schweizersaal mit gemalten Reliefs und Scheinarchitektur in der Voute (nachkoloriert)



Abb. 70b. Südwand von A. Schlüters Schweizersaal mit gemalten Reliefs und Scheinarchitektur in der Voute (nachkoloriert)



Abb. 71. Viktorienreliefs von J. G. Schadow als Supraporten im Parolessaal

tonierte Sagenwelt fand eine Fortsetzung. Vorbild für die Kombination von Sitzfiguren und Puttenpaaren dürften die nackten Jünglinge, die sogenannten Ignudi, im Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle zu Rom sein (Abb. 120). Michelangelos Meisterwerk war in Berlin wohl bekannt. Schon Schlüter hatte sich im Elisabethsaal mit erregt bewegten Posen der Ignudi auseinandergesetzt (Abb. 59). Tieck dagegen verlieh seinen Protagonisten eine erhaben-ruhige Würde.

Umso leidenschaftlicher und

dramatischer waren die Szenen innerhalb der Tondi, die sich oberhalb der Sitzfiguren befanden (Abb. 118 u. 121). Eingebettet in quadratische Felder, schilderten sie Episoden, die ebenfalls der homerischen Mythologie entstammten.

Das Motiv des Kreises, der in ein Quadrat einbeschrieben war, kehrte an der Decke wieder, wo Schildbögen und Pendentifs eine flache Kappe in einen runden Deckenspiegel überführen. Den Deckenspiegel wie Langhans als einen offenen Himmel darzustellen (Abb. 92), hätte dem Sti-

lempfinden des Hochklassizismus nicht mehr entsprochen. Um die Decke dennoch leicht erscheinen zu lassen, ließ Schinkel sie mit einem Sonnensegel, einem sogenannten Velarium, bemalen (Abb. 122). Dabei erlangte der Salon auch den Charakter eines Außenraums.

Wenngleich Schinkels Teesalon unter rein architektonischen Gesichtspunkten weniger spektakulär war als der Säulensaal von Erdmannsdorff und der Pfeilersaal von Langhans (Abb. 76 u. 92), so markierte er doch einen Höhe-

punkt der europäischen Raumkunst. Dies betraf die Qualität der Reliefs (Abb. 118) ebenso wie die höchst qualitätsvolle Malerei oder die Figuren Tiecks, von denen sich Wilhelm von Humboldt und Johann Wolfgang von Goethe sogar Abgüsse für ihre Privatwohnungen bestellten (Abb. 123).

Ausblick

Wie sich zeigen ließ, boten die kunstgeschichtlich einzigartigen Interieurs des Berliner Schlosses nicht nur einen überaus reichen

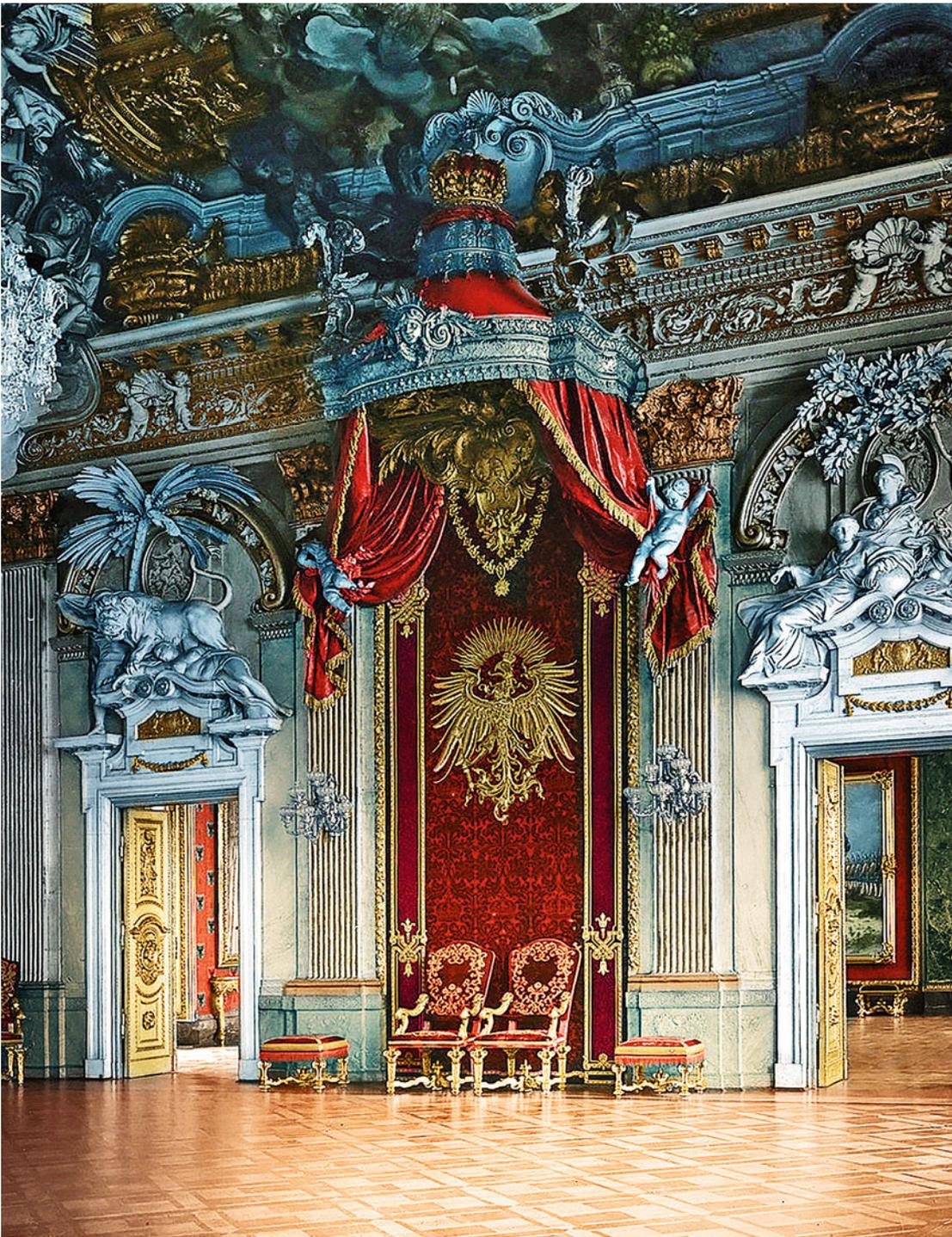


Abb. 72. Rittersaal mit Thronbaldachin und Seitentüren (nachkoloriert)

Überblick über eine vierhundert-jährige Stilentwicklung. Sie zeigen auch, wie intensiv Architekten, Bildhauer und Maler sich mit ihren Vorgängern auseinandersetzten: Wie sie bestimmte Stilformen und Motive übernahmen und abwandeln, sie neu deuteten, weiterentwickelten oder ihnen etwas völlig Neues entgegensetzten. Wer die Räume durchstreifte, vernahm einen Dialog, der um motivische, stilistische und ikonographische Themen kreiste. Ein Motiv, an dem der stilistische Dialog durchgespielt

wurde, war die Tür (Abb. 124a–p). In Schlüters Hochbarock (a u. b) bildeten die kräftig profilierten Rahmen zusammen mit der übergiebelten Stürzen eine Art Miniaturarchitektur. Diese setzte in Verbindung mit dem plastischen Figurenschmuck einen starken Akzent. Im Rokoko (c u. d) war die Tür kein architektonisches Gestaltungselement mehr. Stattdessen ließ sie bis zur Unkenntlichkeit im Wanddekor aufgehen. Unter Gontard erlangte die Tür ihre Autonomie teilweise zurück. Rahmen und

Türfüllung waren wieder als solche erkennbar. Doch mehr als eine gerahmte Öffnung war die Tür nicht. Im Thronzimmer (e) war die Supraporte sogar noch wie im Rokoko Teil der Wandornamentik. Erst in den Damastkammern (f) ging sie wieder eine stukturelle Verbindung mit der Tür ein: jedoch nur in Gestalt eines gemalten Reliefs.

Auch Erdmannsdorff entschied sich im Speisesaal (g) für eine gemalte Supraporte, mit der er aber eine hervorgehobene Wandöffnung mit Blick nach draußen fingierte.



Abb. 73. Minerva-Fama-Gruppe der Drap-d'Or-Kammer von A. Schlüter



Abb. 74. Figur des Betenden Knaben, vormals im Parolesaal

Am Haupteingang zum Säulensaal (h) verstärkte er den architektonischen Charakter der Tür, indem er sie mit den Elementen eines klassischen Gebälks versah. Der Rahmen erhielt das Profil eines Architravs, der Frontispiz darüber bestand aus einem Fries und einem von Konsolen getragenen Kranzgesims.

An der Seitentür tat Erdmannsdorff dann etwas völlig Entgegen-



Abb. 75. Prinzessinnengruppe von J. G. Schadow, vormals im Parolesaal



Abb. 77. Säulensaal



Abb. 78. Ostwand des Säulensaals mit Reliefs von J. G. Schadow



Abb. 76. Säulensaal von F. W. v. Erdmannsdorff mit der Achilleus-Penthesilea-Gruppe von Ridolfo Schadow (nachkoloriert)

gesetztes. Er reduzierte den Rahmen auf eine bloße Wandöffnung, fügte zum Ausgleich aber eine reliefierte Supraporte hinzu (i). Außerdem konnten die angrenzenden Säulen der Kolonnade als architektonische Umfassung der Tür gedeutet werden. Im Parolesaal (j) stieg das Supraportenrelief sogar zum wichtigsten Element auf. Auch der Sturz wurde durch ein Reliefband abgelöst, wohingegen der Rahmen nur noch aus einem schmalen Strei-

fen bestand. In der Roten Marmor-kammer (k) stellte Langhans die Rahmung wieder her, behandelte sie aber wie ein Wandrelief. Zusammen mit der halbrunden Nische, die an die Stelle der Supraporte getreten war, schien der Rahmen aus einem einzigen Marmorblock gemeißelt. Noch massiver erschien die Wand im Marmorsaal (l). Nun erweckte die Tür den Eindruck, sie sei ein aus der Marmorwand herausgeschnittenes Loch, welches



Abb. 79. Ädikula im Säulensaal mit Kopie der antiken Venus-Pudica-Statue

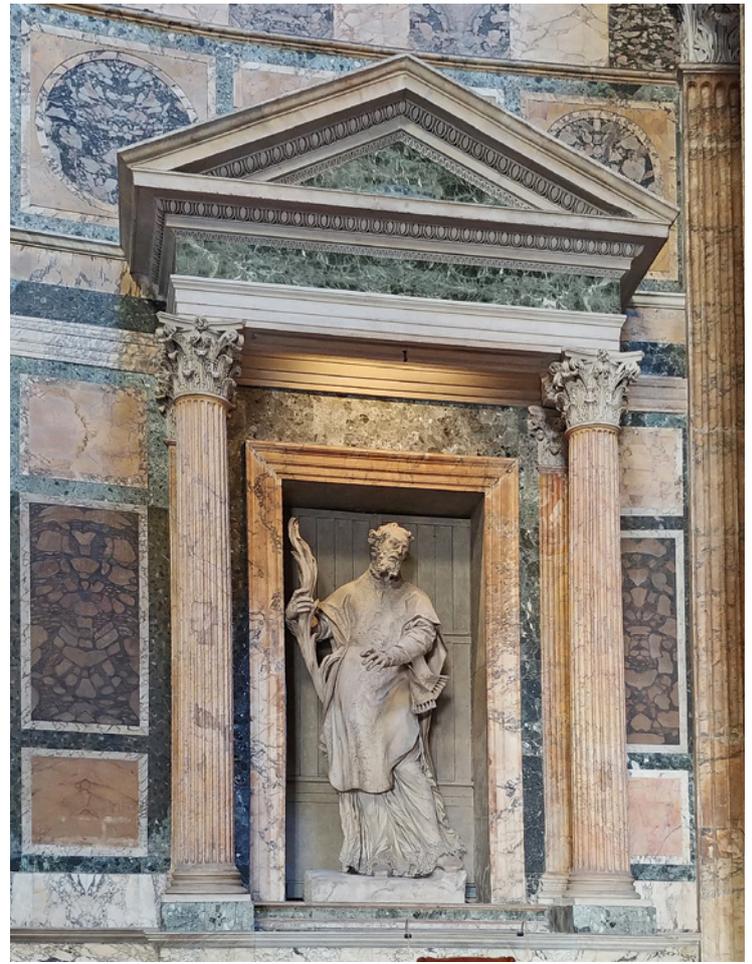


Abb. 80. Ädikula im Pantheon zu Rom

das Kontinuum der Wand ebenso wenig unterbroch wie Nahls Tür das Kontinuum der Dekoration (c).

Als Schinkel sich mit den Entwürfen seiner Türen befasste, hatten ihm seine Vorgänger eine breite Facette an Möglichkeiten hinterlassen, die er denn auch entsprechend

aufgriff. Das Hauptportal des Sternsaals (m) ist ähnlich wie die Seitentür in Erdmannsdorffs Säulensaal (i) in eine Säulenarchitektur eingebunden. Rahmen, Türflügel und figürlicher Aufsatz, allesamt aus Zinkguss, verschmelzen zur einer gattungsübergreifenden

Einheit, wie sie seit Schlüter (b) nicht mehr angestrebt worden war. Die Seitentüren dagegen (n) behandelte Schinkel wie Erdmannsdorff, indem er den Rahmen wie einen Architrav profilierte und einen Fries mit Kranzgesims darüber setzte. Die Tür zum Speisesaal (o) wieder-

um war wie Langhans' Marmorsaal (l) als bloße Öffnung aus der Wand geschnitten. Doch anders als die klassizistischen Minimalisten scheute Schinkel den völligen Verzicht auf den Dekor. Und so fasste er die Öffnung mit einem Zinkrahmen, der sich eindeutig als eine



Abb. 81. Ostwand in A. Schlüters Kapitelsaal mit eingestellter Kolonnade (nachkoloriert)



Abb. 82. Südwand des Kapitelsaals (nachkoloriert)



Abb. 83. Reliefs von J. G. Schadow über der Seitentür des Säulensaals

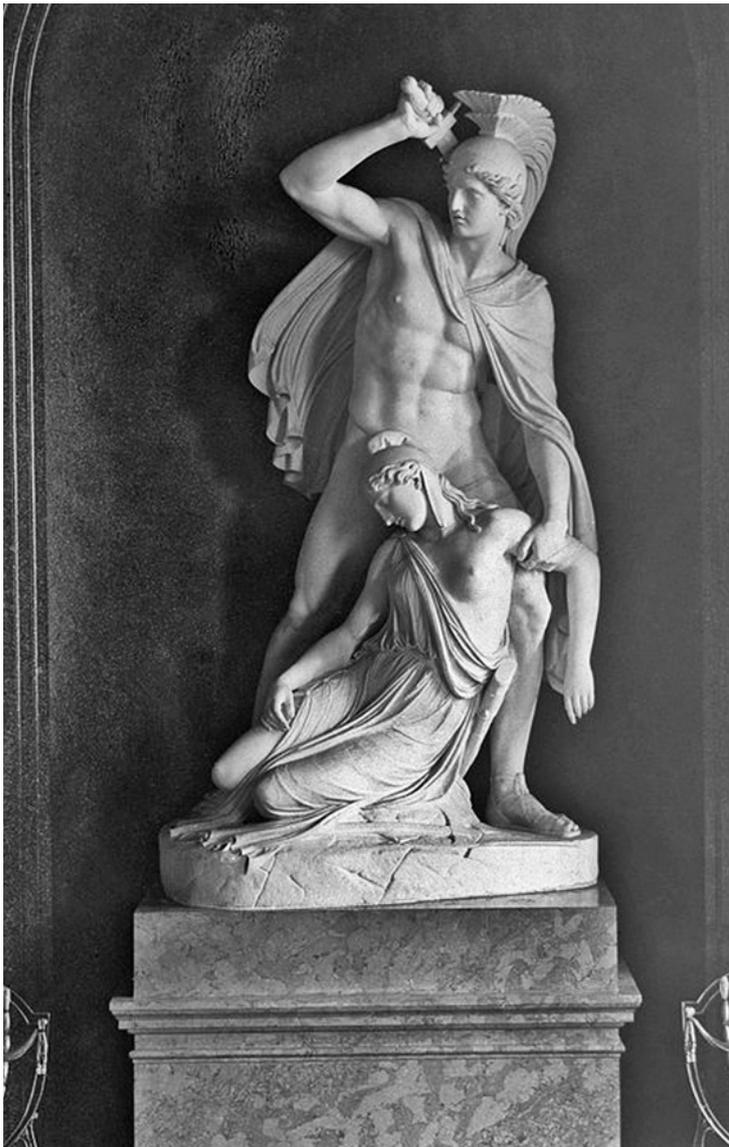


Abb. 84. Achilles verteidigt die tote Penthesileia. Marmorgruppe im Säulensaal von R. Schadow

nachträgliche Zutat zu erkennen gab.

Nicht fehlen darf zum Schluss ein Ausblick auf die Schlosskapelle (p), die im nächsten Heft ausführlich behandelt wird. Hier hatte der Schinkelschüler Friedrich August Stüler das Portal mit dem umlaufenden Profil eines Architravs gefasst und es überdies in eine Pfeilerarchitektur gestellt. Anders als in Erdmannsdorffs Säulensaal (i) oder Schinkels Sternsaal (n u. Abb. 107) war diese aber nicht Teil der Wandarchitektur, sondern einzig auf das Portal bezogen.

Es ist faszinierend zu sehen, in wie vielen Varianten sich ein einziges Motiv durchspielen ließ, und dies in einem Zeitabschnitt, in dem alle Architekten, vom Barock bis zum Spätklassizismus, sich auf das



Abb. 85. Carl Gotthard Langhans (1732–1808)

eine Vorbild der Antike beriefen. Das Schloss war eben nicht nur großartige Fassade. Mit seiner Innenausstattung war auch ein Fest der Sinne. Und darüber hinaus eine Schule des Sehens und Entwerfens.



Abb. 86. Theater im Schlosspark Charlottenburg



Abb. 87. Orangerie im Neuen Garten zu Potsdam



Abb. 88. Rote Marmorkammer

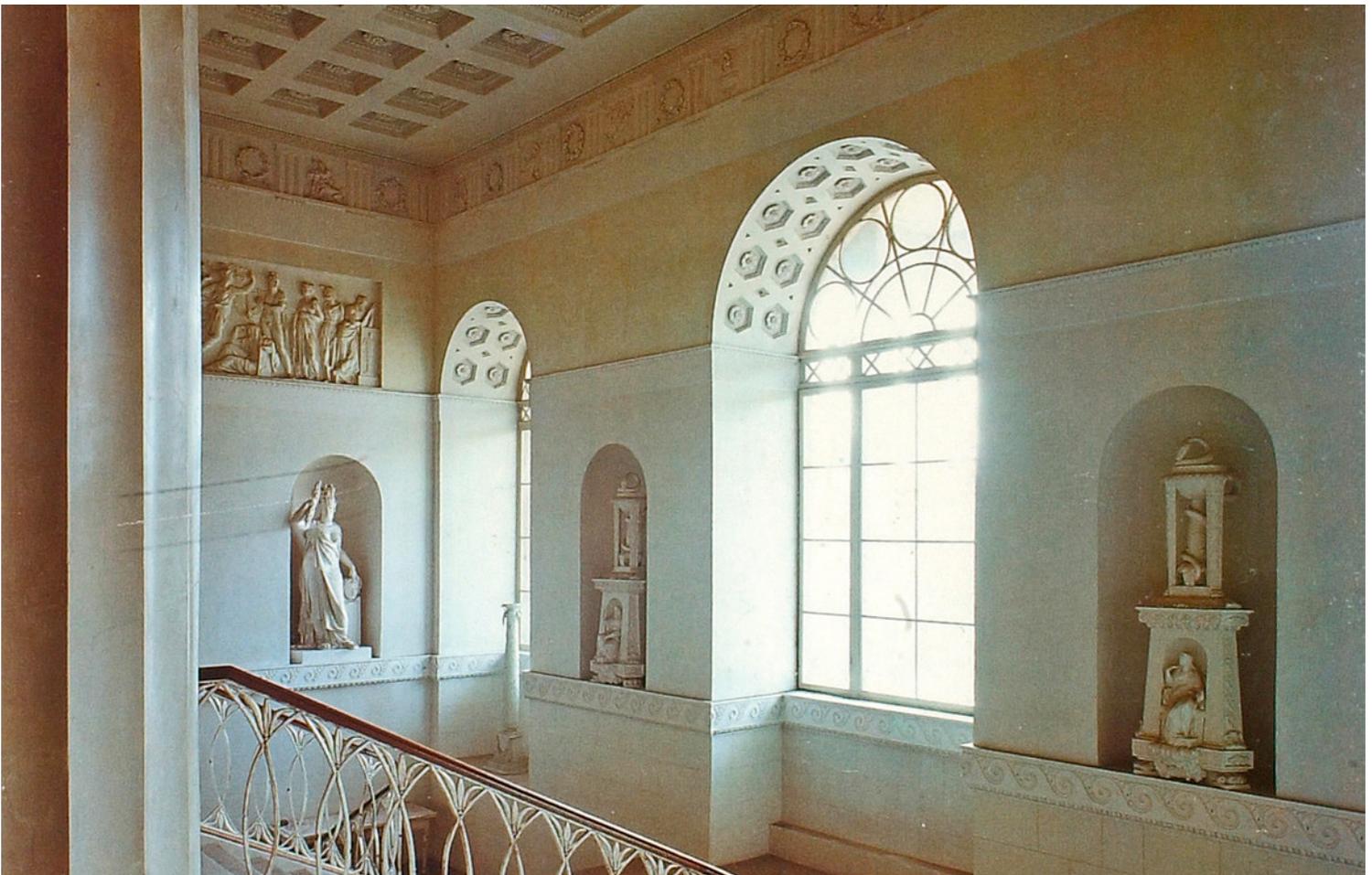


Abb. 89. Weimar, Stadtschloss. Klassizistische Reduktionsarchitektur von H. Gentz

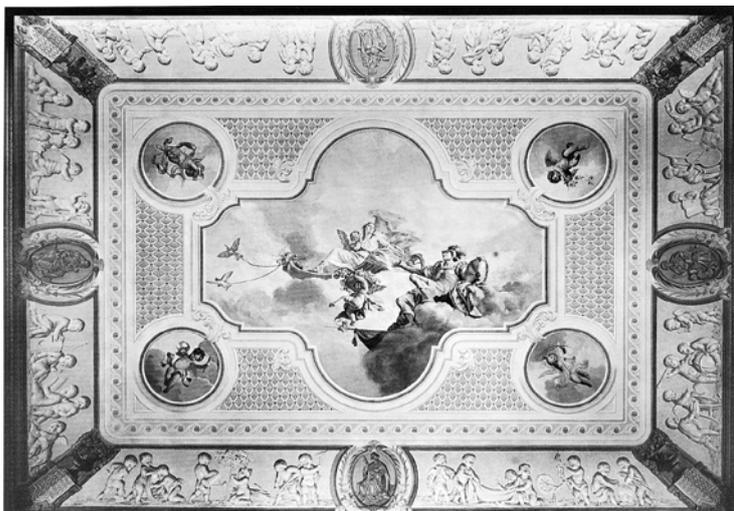


Abb. 90. Decke des Marmorzimmers von Johann Christoph Kimpfel



Abb. 91. Decke des Gesellschaftszimmers von J. Chr. Kimpfel



Abb. 92. Nachkoloriertes Photo des sogenannten Pfeilersaals im eingestellter Kolonnade

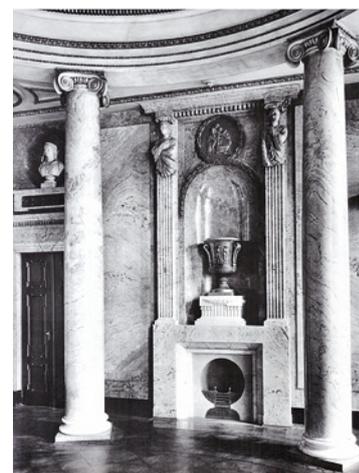


Abb. 93. Schmalseite des Pfeilersaals mit Kaminnische



Abb. 94. Tondo mit Allegorie der Astronomie im Pfeilersaal von J. G. Schadow



Abb. 96. Säulenrotunde im Marmorsaal zu Sanssouci von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff



Abb. 95. Säulenrotunde in Schloss Biebrich von M. v. Welsch

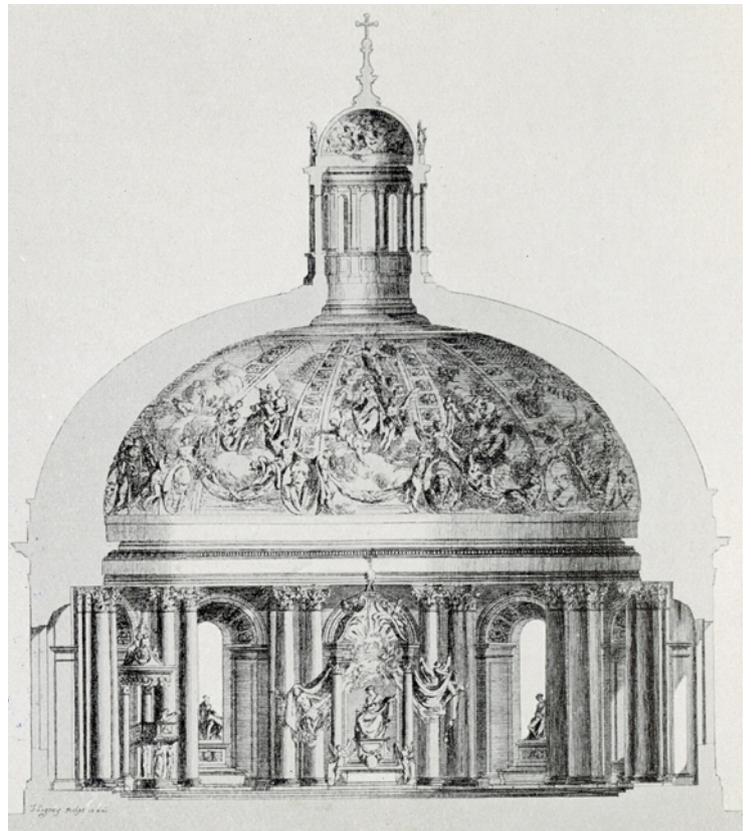


Abb. 97. G. W. v. Knobelsdorffs Entwurf für die Hedwigskirche in Berlin. Stich von Jean-Laurent Legeay



Abb. 98. Dom von St. Blasien von Pierre-Michel d'Ixnard



Abb. 100. Marmorssaal von C. G. Langhans



Abb. 99. Monopteros als Hypäthraltempel



Abb. 101. Decke des Marmorssaals mit dem Deckengemälde vom J. Chr. Kimpfel



Abb. 102. Karl Friedrich Schinkel
(1781–1841)



Abb. 105. Sternsaal von K. v. Schinkel

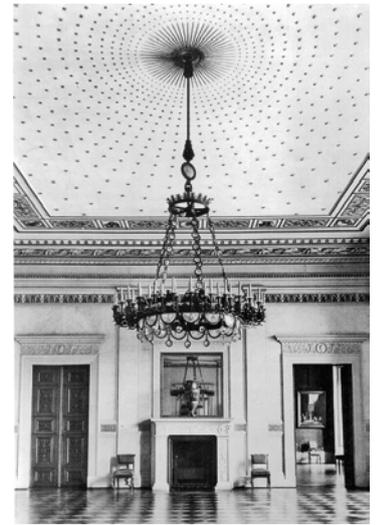


Abb. 106. Schmalseite des
Sternsaals mit Decke



Abb. 108. Adler über dem Hauptportal



Abb. 107. Hauptportal des Sternsaals



Abb. 109. Seitentür des Sternsaals



Abb. 112. Ara Pacis in Rom. Der augusteische Klassizismus diente Schinkel als Vorbild



Abb. 110. Türstürze und Reliefs über den Seitentüren des Sternsaals

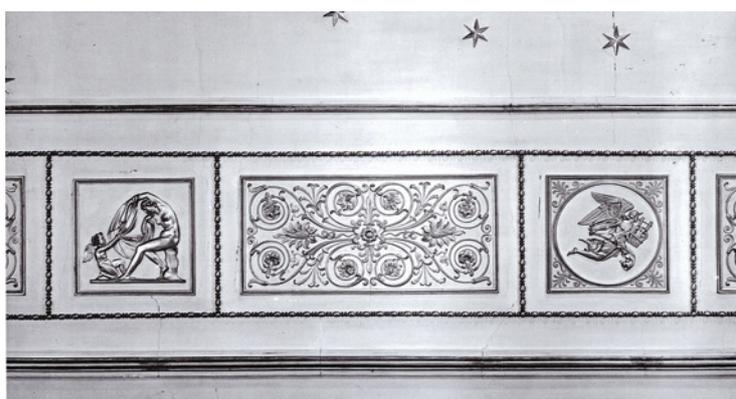


Abb. 111. Sternsaal. Stuckbordüre der Decke

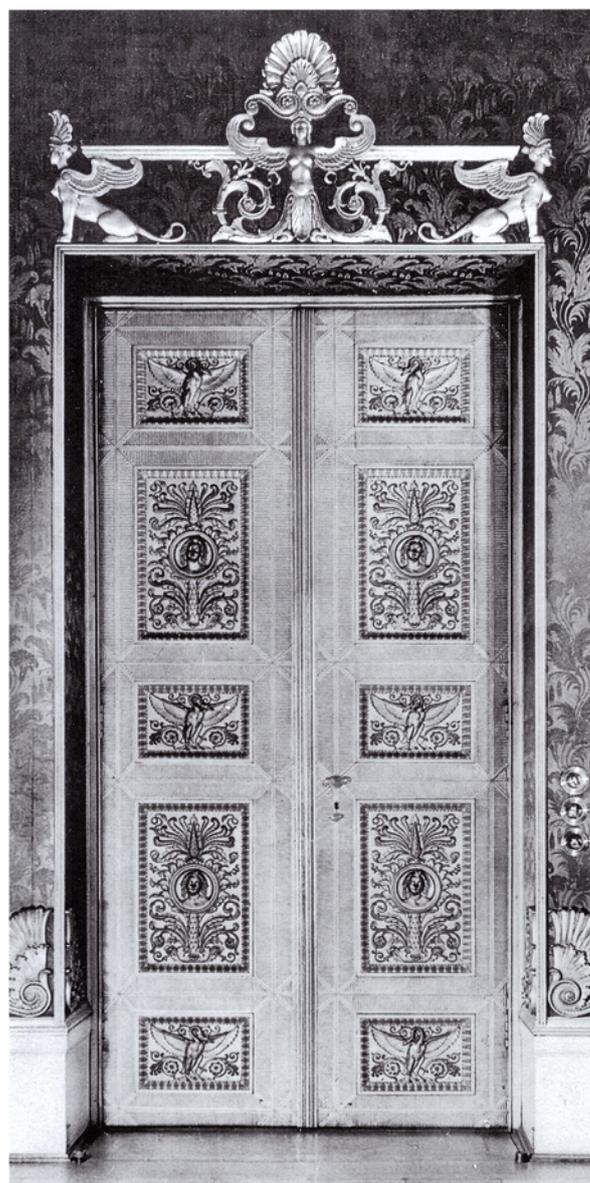


Abb. 113. Tür im Speiszimmer von K. F. Schinkel



Abb. 114. Teesalon von K. F. Schinkel. Blick nach Nordwesten (nachkoloriert)



Abb. 115. Teesalon, Blick nach Nordosten



Abb. 116. Teesalon. Aquarell von Theophron Kjellberg



Abb. 117. Entwurf für die Ausstattung des Teesalons



Abb. 118. Teesalon mit Kamin und den Figurengruppen von Christian Friedrich Tieck.



Abb. 119. Omphale mit den Attributen des Herkules. Stuckfigur von Chr. F. Tieck



Abb. 120. Deckenfresko von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle. Puttenpaare und Sitzfiguren als Vorbilder für Chr. F. Tieck



Abb. 121. Tondi im Teesalon. Pegasus wird von den Musen gepflegt und Achilleus tötet Penthesileia



Abb. 123. Weimar, Goethehaus. Büstensaal mit zwei Abgüssen von Figuren aus dem Teesalon von Chr. F. Tieck

Abb. 122. Entwurf für das Deckengemälde des Teesalons



Abb. 124. Türen im Berliner Schloss vom Hochbarock bis zum Spätklassizismus im Vergleich



Blick in Richtung Lustgarten, 1950



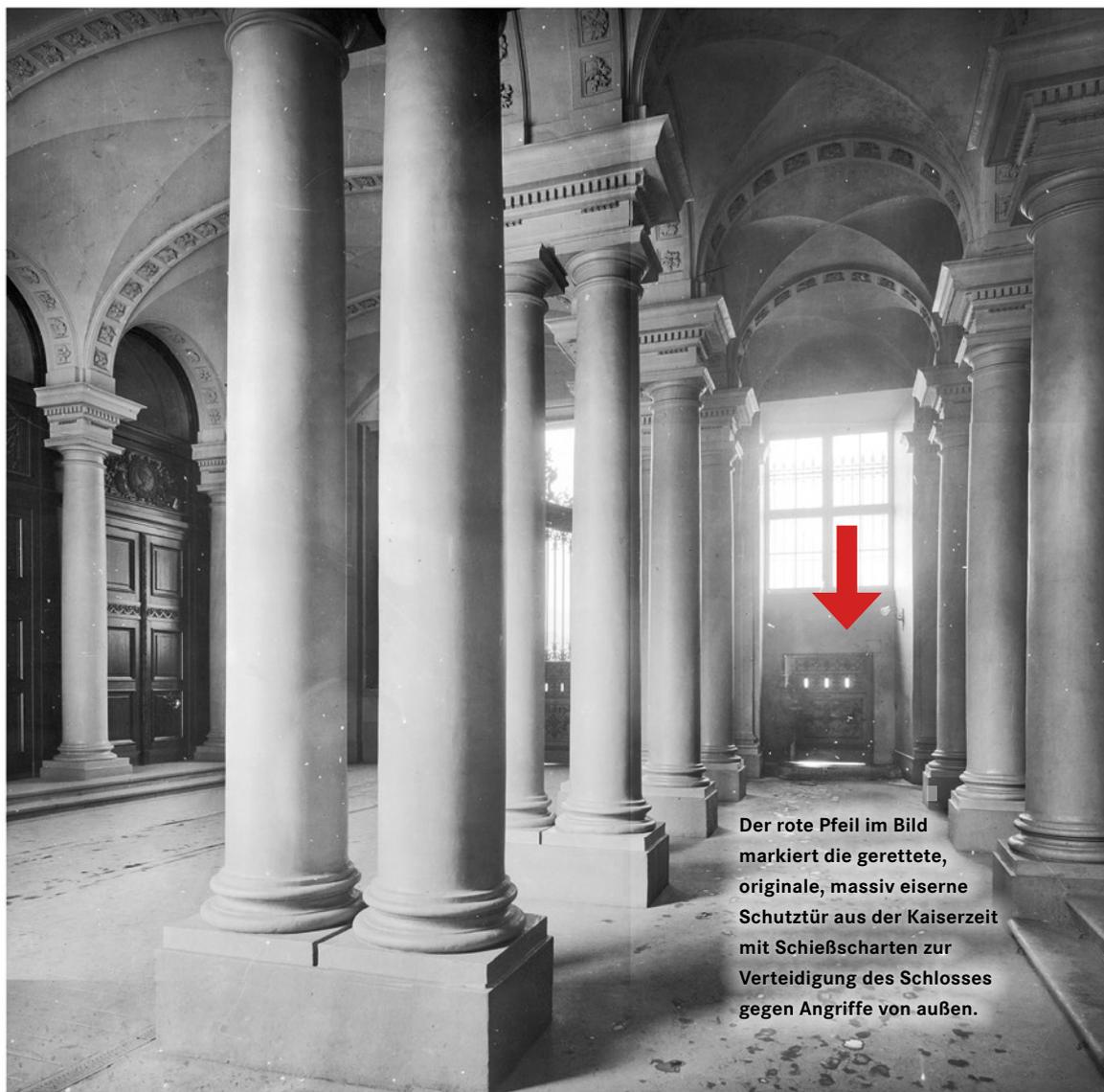
Gewölbe Westwand, hofseitig, 1950



Ostwand, hofseitig, 1950



Ostwand, 1950



Der rote Pfeil im Bild markiert die gerettete, originale, massiv eiserne Schutztür aus der Kaiserzeit mit Schießscharten zur Verteidigung des Schlosses gegen Angriffe von außen.

Toskanische Säulen und Gewölbe, Blick in Richtung Lustgarten um 1900



Toskanische Säulen und



Das historische Vestibül von Portal IV, bislang nur ein nackter Rohbau, ist nun eingebaut worden.

Für die Rekonstruktion des hinreißend schönen Vestibüls von Portal IV bedanken wir uns herzlich für Ihre Hilfe!



Kassettierte Rosetten, 1950

Bildrechte:
 Landesdenkmalamt Berlin
 Landesdenkmalamt Brandenburg
 Stiftung Preussische Schlösser und Gärten
 Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz
 Bildarchiv Foto Marburg
 Bildarchiv Berliner Dom

25.10.16 Ergänzung Fotos 16.09.13 Präsentation Datum Art der Änderung	
Änderung Historie: Ort: <input type="checkbox"/> Historie	
Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung	
Bild Nr. 02074 Zeichner DIN A0	Berliner Schloss / Humboldt-Forum Portaldurchgang IV
Datum Hochbau 25.10.16 AFS-Schnitt Historie 0_1.0_1.7.8.H.U.F.0.0_A3.0.0_D.1.9.2.1.0_-B_-F_-	

Gewölbe, Blick in Richtung Eosanderhof um 1900



Im August 2023 von den Gerüsten befreit: Das Vestibül von Portal IV ist fertig.



Die elektronische Spenderehrung



Die eiserne Schlupf- und Schutztür den alten Schlosses aus dem Portal IV mit Schießscharten



Großanstrengung

Bitte spenden Sie noch einmal für den historischen Ausbau des Vestibüls von Portal V!

Es fehlen jetzt noch 1,5 Millionen Euro! Dann können wir den bisherigen Wiederaufbau des Berliner Schlosses abschließen.

Wenn man durch das Portal V, dem protokollarisch ranghöchsten unter den fünf barocken Schlossportalen zum Schlüterhof geht, ist man etwas ernüchtert. Der einst so prächtige Durchgang, das Vestibül, wirkt in seiner Nüchternheit heute sehr kahl, weit entfernt von der barocken Schönheit der Vorkriegszeit. Im Paradeschoss des Portals befand sich der Thronsaal des Königs, der berühmte Rittersaal.

Studieren Sie bitte die Zeichnungen und Bilder auf dieser und den nächsten zwei Seiten. Staatsgäste und andere hochrangige Besucher wurden gebeten, über Portal V das Schloss zu betreten. Sie waren danach tief bewegt, weil Andreas Schlüter sein ganzes Können in die Schönheit dieses Vestibüls investierte.

Geben Sie uns bitte mit Ihrer Spende die nötigen Mittel an die Hand. Vielen Dank, das wäre großartig!



Vestibül des Portals V am Lustgarten vor dem Krieg



Vestibül des Portals V in heutiger Schlichtheit

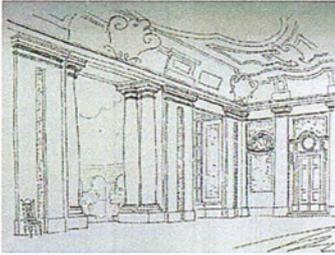
JETZT
FEHLEN NUR NOCH
800.000
Euro



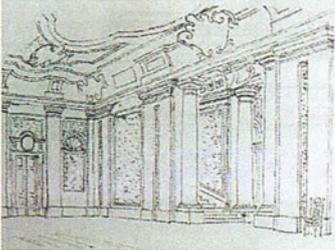
Panoramaaufnahme des Portals V. Hinter dem Rundbogenfenster lag der Thronsaal der Preußischen Könige.

JETZT
FEHLEN NUR NOCH
800.000
Euro

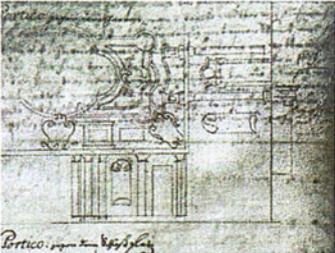
PORTALDURCHGANG V
Vorentwurf Teilrekonstruktion



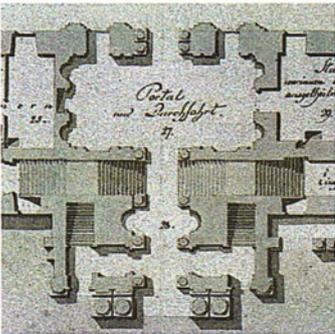
Gartensaal nach Schlüter, Skizze G. Peschken 1982



Gartensaal nach Schlüter, Skizze G. Peschken 1982



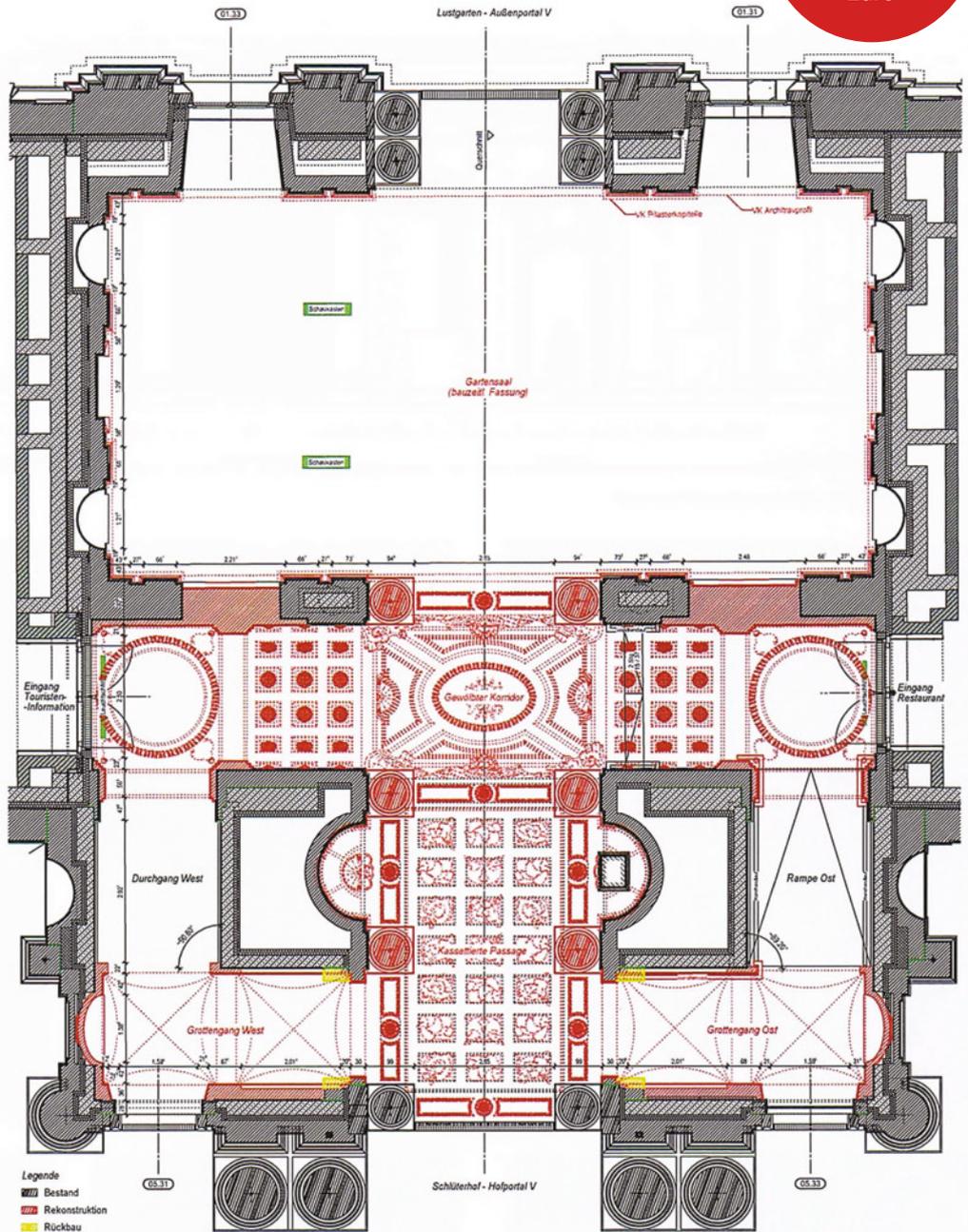
Gartensaal nach Schlüter, Skizze C. Pitzler 1701



Grundriss Portaldurchgang V und Rittersaalterrasse, 1794



Bautenstand Gartensaal, 2022



Grundriss Teilrekonstruktion Portaldurchgang V mit Deckenspiegel, M 1:50



Blick in Richtung Schlichterhof, Portaldurchgang V um 1900

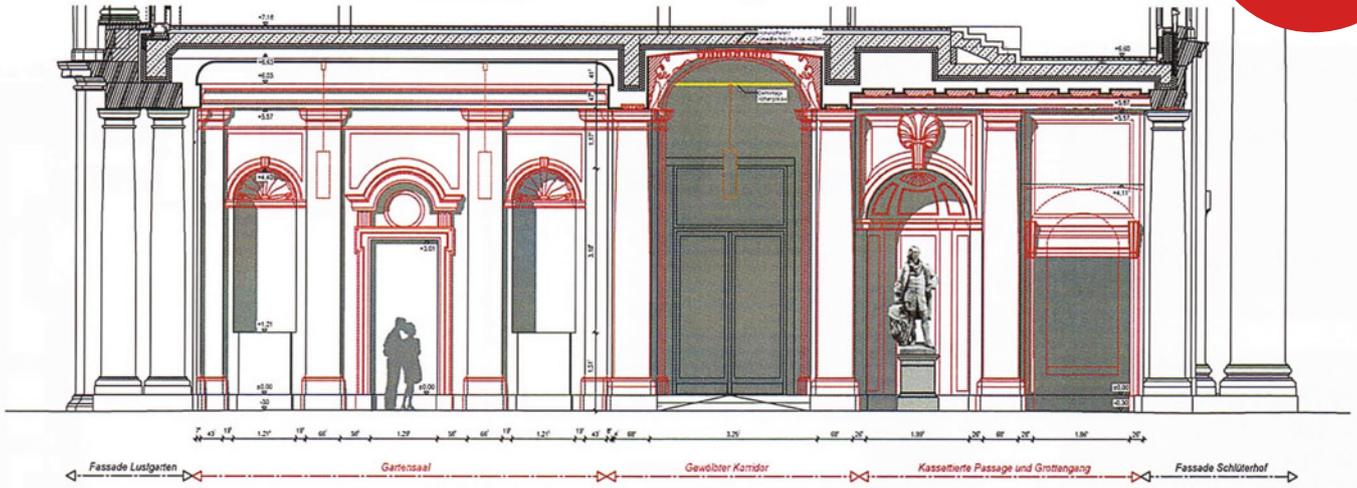


Kalotte mit Muschel, Schmalseite Gartensaal 1950



PORTALDURCHGANG V
Vorentwurf Teilrekonstruktion

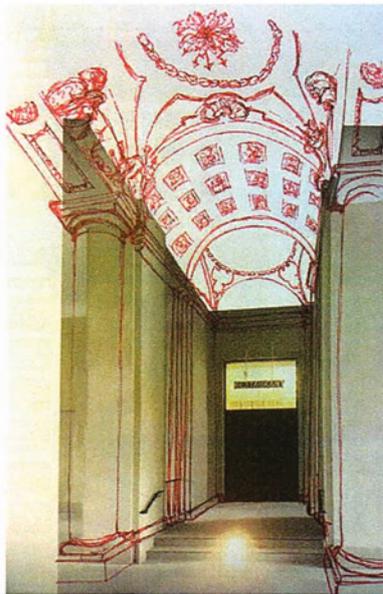
JETZT
FEHLEN NUR NOCH
800.000
Euro



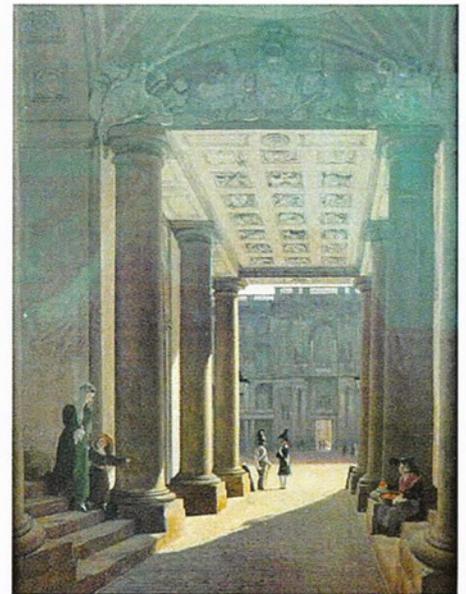
Querschnitt Teilrekonstruktion Portaldurchgang V, Blick nach Osten, M 1:50



Blick in den östlichen Korridor, 1950



Skizze rekonstruierte Gewölbedecke des östlichen Korridors



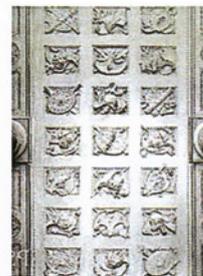
Mittlere Gewölbe- und Kassetendecke, E. Gärtner 1832



Blick in Richtung Lustgarten, Portaldurchgang V um 1900



Mittleres Deckengewölbe mit Medusenschild, 1876



Kassetendecke, 1876



Grotengang mit Kreuzgewölbe, 1950



Erhaltenes Deckenfeld der Gigantentreppe, KGM 2022



Schlüter-Statue, M. Wiese 1898, z.Zt. Depot SMB



Kurfürsten-Statue in Konche, Gigantentreppe 1950



Baubeginn am Portal V



"Schilder und Schwert des Zeus"
 Ornamentale Allegorie auf den
 preussischen König
 Struckgips Körner 2009
 Tordurchfahrt PV, Ornamentdecke Schloss
 Berlin

© Matthias Körner

Eine der Metopen der Kassettendecken wurde schon vor Jahren von unserem Bildhauer Matthias Körner nachgebildet. Sie zeigt die ganze Delikatesse dieses wohl schönsten Vestibüls.

Im September begann nun als eine der vorläufig letzten Baumaßnahmen der Ausbau dieses Raums. Er wird im Herbst 2024 fertiggestellt werden!



Acht Propheten – die Rekonstruktion des Jona

Jeder Schlag ein Treffer

von Marc Schnurbus



Um Steinbildhauer zu sein, braucht man in erster Linie ein gutes räumliches Vorstellungsvermögen

und sehr viel Geduld! Klaus Rieck besitzt diese Eigenschaften. Zurzeit schlägt er die Kolossalfigur des Propheten Jona aus einem ursprünglich sechs Kubikmeter großen und 15 Tonnen schweren Block Reinhardtsdorfer Sandstein! Er liebt es, am Stein zu arbeiten und kann sich keine andere Arbeit vorstellen! Es wird insgesamt sieben Monate dauern, um die Figur aus dem sächsischen Sandstein zu befreien. Für Rieck ist es bereits nach der Justitia für den Schlüterhof und der Mäßigung für das Portal III, die dritte Figur für das neue Berliner Schloss. Neben sieben weiteren Propheten wird der Jona in wenigen Monaten seinen Platz am Tambour der Schlosskuppel finden. Zu diesem Zeitpunkt, im Juli dieses Jahres, hat der Stein noch ein Gewicht von 4,5 Tonnen.

„Es sind sehr viele Fossilien wie Muscheln oder Schalentiere im Stein eingeschlossen“ sagt der Steinbildhauer. Das darf auch nicht verwundern, schließlich ist der Reinhardtsdorfer Sandstein aus der Nähe von Pirna über 90 Millionen Jahre alt!

Mit einem so genannten Punktiergerät setzt Rieck Punkte auf das



von der Bildhauerin Valerie Otte geschaffene Gipsmodell des Jonas, welche er dann auf den Steinblock überträgt. Das Gestänge mit verschiebbaren Punktieradel liegt an drei Punkten des Modells auf. Wie viel der Bildhauer vom Stein wegschlagen muss, zeigt ihm die verstellbare Punktieradel. Hunderte von Punkten werden akribisch gesetzt und macht jede Figur zu einer wahren Herkulesarbeit! Die Punktiertechnik wurde von dem französischen Bildhauer Nicolas-Marie Gatteaux (1751 – 1832) entwickelt und ermöglicht ein exaktes Kopieren des Modells. So wird jeder Schlag ein Treffer.

„Der Jonas“, so Rieck, „ist die erste Figur, welche ich aus dem liegenden Stein schlage!“ Im Oktober wird sie dann aufgerichtet und zum Berliner Schloss transportiert.

Die Kuppel des Berliner Schlosses wurde erst zur Mitte des 19. Jahrhunderts auf das mächtige Portal III gesetzt und geht auf einen klassischen Entwurf Karl Friedrich Schinkels zurück. Die oktagonale Form des Tambours, ist ein deutlicher Verweis auf den Karls-Dom in Aachen. Die Ecken des Oktogons wurden mit jenen acht Kolossalfiguren, den Propheten geschmückt, deren Funktion über die der deko-

rativen Gestaltung weit hinausgeht.

Es war der deutsche Maler Max Beckmann, der sagte, dass „die Kunst der Erkenntnis dient, nicht der Unterhaltung, der Verklärung oder dem Spiel!“ Die alttestamentarischen Propheten verkünden den Glauben und sind somit Ausweis der tiefen Religiosität des ehemaligen Auftraggebers, des Königs Friedrich Wilhelm IV!

Im Frühjahr des kommenden Jahres wird die Kuppel inklusive der acht Propheten in ihrer ursprünglichen Schönheit wieder erstrahlen.



Letzte Meldung!

Der Stiftungsrat gibt den Bau von 18 Balustradenfiguren am Schloss frei!

Das Jahr 2024 soll (vorläufig für uns!) das Jahr des Wiederaufbaus des Berliner Schlosses gem. dem Bundestagsbeschluss von 2002 werden. Die letzten Arbeiten werden jetzt ausgeschrieben, endlich

kommen auf die vier Portale am Lustgarten und am Schlossplatz die dort fehlenden Großfiguren zurück. Dazu kommen die zwei Eckfiguren auf Eosanders Lustgartenrisalit. Damit ist dann auch das Figu-

renprogramm vollständig abgearbeitet. In einem Wettbewerb sollen die Figuren jetzt ausgeschrieben und möglicherweise schon Ende 2024 aufgestellt werden. Es geht also los und selbst wenn die Figu-

ren erst 2025 fertig sind, wäre dies nach der jahrelangen Wartezeit nicht so schlimm, wichtiger ist der nun vollzogene Durchbruch mit der Zustimmung von Stiftungsrat und Stiftungsvorstand!



Architetto Prof. Franco Stella

Franco Stella 80 Jahre

Lieber Franco,

seit 15 Jahren bist Du der Architekt des Wiederaufbaus des Berliner Schlosses. Dieser trägt Deine Handschrift. Im Mai hast Du Deinen 80. Geburtstag gefeiert, im Berliner Schloss und Humboldt Forum, der Krönung Deines Lebenswerks.

Du hast das Schloss dabei auch zu Ende gedacht. Was kaum jemand weiß: Die jetzige Schlossgestalt des Humboldt Forums ist nur der Beginn eines Prozesses. Du, lieber Franco, verstehst Dich auf Deine Weise als Nachfolger der großen Schlossarchitekten Andreas Schlü-

ter und Johann Eosander von Göthe. Minutiös hast Du mit Deinem Team die vom Deutschen Bundestags beschlossene exakte Rekonstruktion der Schlossfassaden und der Kuppel ausgeführt. Mit höchster historischer Genauigkeit, im Äußeren ganz dem Original entsprechend, ist es wieder zum Leitbau der Berliner Mitte geworden. Das ganze Ensemble steht wieder in engster Kommunikation mit dem Schloss. Dieses wiederum hat den alten Residenzbauten nicht nur ihre städtebauliche Bedeutung, sondern auch ihre Würde im Dialog mit den Schlossfassaden zurückgegeben.

Dein neues Forum, die lange und gut proportionierte Nord-Süd-Passage im Schloss, ist eine gelungene,

sehr harmonische Verbindung Deiner modernen Säulenarchitektur mit dem Barock der beiden historischen Portale II und IV.

Verborgen bleiben dem unbefangenen Besucher aber Deine Bemühungen, zu einem späteren Zeitpunkt dem Weiterbau auch wichtigster historischer Räume zu ermöglichen, in situ, am originalen Ort und mit genauesten Proportionen und Maßen des verlorenen Schlosses. Ein sichtbares Beispiel dafür ist die Gigantentreppe Andreas Schlüters. An ihre Stelle ist nun der Skulpturensaal getreten. Ein stimmiger Raum, dessen Maße der alten Treppenanlage entsprechen. Der spätere Einbau ist möglich wie bei vielen anderen Räumen

auch, es fehlt allerdings dazu noch an politischen Beschlüssen.

Lieber Franco, Du hast Dich in das Schloss hineingedacht, wie kaum ein anderer Architekt. Durch Dich dürfen wir von einer Vollendung des Schlosses durch spätere Generationen träumen. Du hast das politisch überhaupt Mögliche erdacht und durchgesetzt. Dein Humboldt Forum ist aber auch ohne Weiterbau schon ein ästhetisch schönes, ausgewogenes Bauwerk. Ich bin stolz auf Dich!

Vielleicht ist dieser Erfolg Dein schönstes Geburtstagsgeschenk? Das ganze Team des Fördervereins Berliner Schloss dankt Dir dafür mit den herzlichsten Geburtstagsgrüßen – ad multos annos!

Dein Wilhelm



Die Runde der Gratulanten



Gründungsintendant und großer Kunsthistoriker, Prof. Dr. Horst Bredekamp, bei seiner Glückwunschkrede



Volkwin Marg über den „städtebaulichen Furor“ in Hamburg

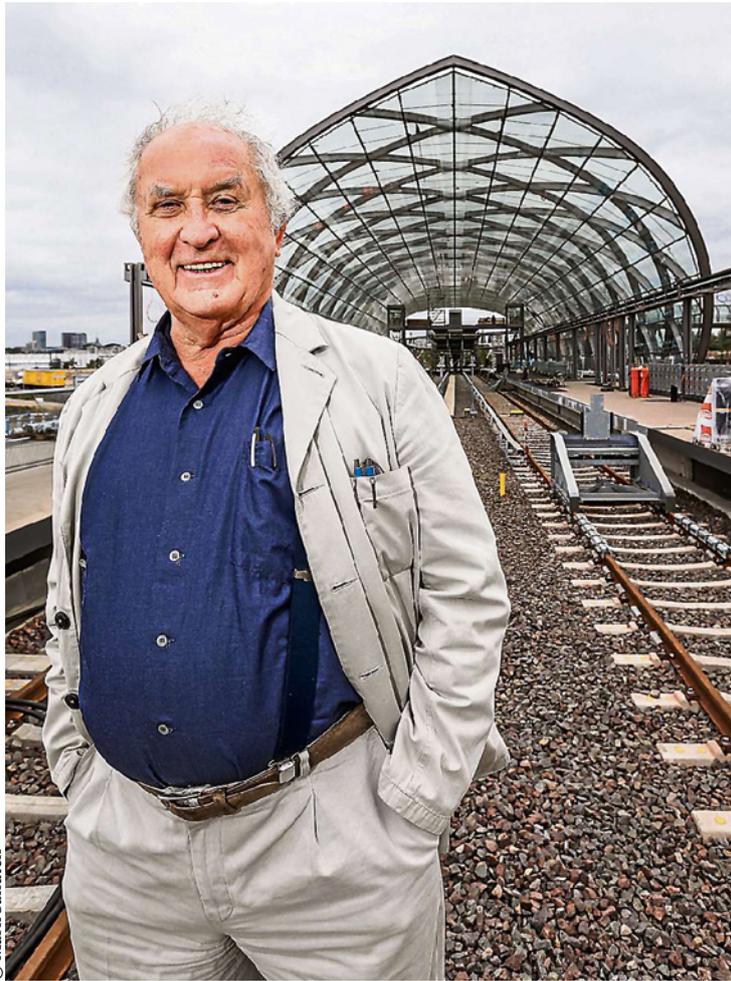
Als Student glaubte er an Fortschritt und Abriss. Längst plädiert der renommierte Architekt für Erhalt und Umbau

von Matthias Iken

Wohl kein lebender Architekt hat die Hansestadt in den vergangenen Jahrzehnten stärker geprägt als Volkwin Marg: Es sind nicht nur die von ihm entworfenen Bauten sondern auch seine Pionierarbeit beim Konzept der HafenCity, sein Engagement für die Rückbesinnung auf die Wasserlagen oder die Gründung des Museumshafen Oevelgönne. Seit Jahren streitet der 86-Jährige gegen zu viele Abrisse in Hamburg, ob des City-Hofs, des HEW-Schulungszentrums oder des Hochhaus-Riesen in Bahrenfeld. Ein Gespräch über die Wegwerfgesellschaft, Bausünden, warum er selbst einst Bilderstürmer war – und das schönste Lob.

Hamburger Abendblatt: Herr Marg, trägt der Eindruck oder reißt Hamburg besonders gerne ab?

Tradition wurde zunehmend verachtet, der vorgebliche Fortschritt zum absoluten Fanal.



© Mark Sandtten

Er hat der Stadt seinen Stempel aufgedrückt: Architekt Volkwin Marg, hier vor der Haltestelle Elbbrücken.

Marg: Der Eindruck ist nicht falsch. Schon Alfred Lichtwark, bis zu seinem Tode 1914 Direktor der Hamburger Kunsthalle, sprach von der „Freien und Abrissstadt Hamburg“. Die Radikalität Hamburgs im Umgang mit dem Bestand überrascht, weil die eigentlich konservative Kaufmannschaft stets großen Wert auf Traditionen und Vergangenheit gelegt hat. Wenn sie sich aber einen geschäftlichen Vorteil versprach, ging sie rücksichtslos mit dem Erbe um. Daran hat sich bis heute nur wenig geändert.

HA: Wenn sie durch Hamburg fahren, gibt es eine Stelle, an der Sie einen Phantomschmerz spüren, weil sie etwas vermissen, was damals stand und nicht mehr da ist?

Marg: Hamburg hat insgesamt betrachtet noch viel Glück gehabt durch seine Randlage an der Zonen-grenze: Der rabiate Immobilienboom setzte hier später ein als in Frankfurt, wo alle Dämme brachen. Und Oberbaudirektor Hebebrand hat beim Wiederaufbau etwas wirklich Positives ermöglicht, al-

lerdings eher zufällig, denn er war ja auch ein überzeugter Abreißer und Modernisierer: Durch die Idee der City Nord hat Hebebrand die Hochhauserosion in der Innenstadt gebremst. So konnte Hamburg seine geschichtliche Bedeutungssilhouette erhalten. Die wenigen Ausreißer, wie das Unileverhochhaus, der Schrank des Deutschen Rings am Michel oder das Kongresshotel am Dammtorbahnhof verstellen glücklicherweise nicht die Altstadt.

HA: Das klingt sehr versöhnlich...

Marg: Trotzdem kann man schlimme Sünden nicht leugnen. Zum Beispiel seine Zerstörung der beidseitig flankierten Hamburger Esplanade, das war ein städtebaulicher Furor. Die räumlich geschlossene Prachtallee von Carl Ludwig Wimmel wurde von den deplazierten Türmen vom BAT-Haus und Finnlandhaus gestört, jüngst wurde das durch noch ein drittes Hochhaus dazwischen verschlimmbessert. Statt den Frevel zu beseitigen, wäre städtebaulich geboten gewesen, hier anders, als bei den vier Cityhochhäusern die zwei Türme abzureißen, um die Esplanade zu rekonstruieren. Es ist genau das Gegenteil passiert. Das ärgert mich!

HA: Gibt es eine Ursünde in Hamburgs Geschichte? Etwa der Abriss des Doms?

Marg: Der Abriss des Hamburger Doms, des verlassenen katholischen Bischofssitzes in der protestantischen Hansestadt, war ein geradezu symbolisches Exempel. Erst lässt man die Basilika verfallen, dann veranstaltet man darin einen Jahrmarkt – daher heute noch die Bezeichnung „Dom“ - schließlich verschachert man das Kircheninventar meistbietend. Ein eklatanter Skandal war damals der berühmte Altar. Ich bin in Grabow in Mecklenburg aufgewachsen – erfuhr dort durch Zufall, dass der Altar aus dem Dom zum Schleuderpreis dort hin verkauft worden war. Lichtwark schämte sich für die Bürgerschaft, und später erwarb Hamburg den Altar zurück. Heute ist er das Prunkstück der Kunsthalle. Der Dom wurde zur Metapher für das Hamburger Verhalten. Und das, obwohl sich schon seit der Romantik und dem großen Brand von 1843,

ein Bewusstsein für den Erhalt des historischen Bestandes entwickelt hatte. Mit Chateauf's Wieder- aufbau der gotischen St. Petrikirche beginnt der Mythos vom roten Backstein, dem so genannten „Stein der Wahrhaftigkeit“. Stifte, neugotische Kirchen oder die Speicherstadt griffen im 19. Jahrhundert auf diese historische Bauweise zurück.

HA: Die Speicherstadt wuchs übrigens auf dem Abriss eines ganzen Stadtteils, das Wandrahmenviertels mit 20.000 umzusiedelnden Bewohnern.

Marg: Das war rabiater Abbruch, um einen Freihafen anzulegen und die Zollprivilegien innerhalb des Deutschen Reiches zu bewahren, ein Abriss auch ohne Rücksicht auf architektonische Verluste. Es war aber ein Zeichen ersten Umdenkens, dass nach den Bombenangriffen der Operation Gomorra 1943 die teilzerstörte Speicherstadt vom Hamburger Architekten Werner Kallmorgen in den 50ern wieder aufgebaut wurde. Er hat tatsächlich alles in Stand gesetzt oder umgebaut, was er erhalten konnte. Und was nicht zu erhalten war, hat er durch analoge Backsteingebäude ersetzt. Trotz Kriegsvernichtungen hat Kallmorgen die Kontinuität der Speicherstadt bewahrt, heute ein Weltkulturerbe aus Altbau, Umbau und Weiterbau.

HA: In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wurde ansonsten viel Bau- substanz vernichtet, oft aus historischer Ignoranz im Namen des Fortschrittes.

Marg: Das ganze 20. Jahrhundert durchzieht eine gesellschaftliche und intellektuelle Kulturrevolution. Tradition wurde zunehmend verachtet, der vorgebliche Fortschritt zum absoluten Fanal, wie die totale Zukunfts- und Fortschrittsgläubigkeit bei den Bolschewisten in Russland, wie bei den Faschisten in Italien. Die dortigen Futuristen liefen mit fliegenden Fahnen zu den Faschisten über. Bei den Nationalsozialisten in Deutschland kamen der perverse Rassismus mit dem völkischen Blut- und Bodendenken auf fatale Weise hinzu. Das entsetzliche Kriegsdesaster hat nach dem Krieg in Deutschland ein unglaubliches Schuldgefühl bewirkt und den

Willen zur Wiedergutmachung an der verfehmten Planungsideologie der 20er Jahre moderne geweckt. Die wiederaufgebauten Städte sollten zukunftsfähig sein, nach der Ideologie der Charta von Athen – also der strikten Trennung von Wohnen, Arbeiten und Verkehr. Die Städte sollten nach dieser urbanistischen Ideologie aus der Vorkriegszeit in offener und nicht mehr geschlossener Bauweise entstehen – auch weil man nach dem Diktatfrieden von Versailles in ganz Europa einen „Zukunftskrieg“ befürchtete, einen Gas- und Luftkrieg.

HA: Dagegen sollten die Städte geschützt werden?

Marg: Damals befürchteten die Stadtplaner Angriffe zwar auf Industrieanlagen, aber gemäß Genfer Konvention nicht auf Wohngebiete. Gegen den Detonationsdruck von Bomben sollte eine lockere offene Bauweise schützen und gegen Giftgas, das schwerer ist als Luft, Häuser auf Stelzen, wie von Le Corbusier. Man war des Alten überdrüssig und wollte etwas ganz Neues bauen. Der Architekturguru Le Corbusier wollte für seine Hochhausstadt die gesamte Pariser Altstadt abreißen.

HA: Sind Sie eigentlich auch ein Bilderstürmer gewesen?

Marg: Ich gehöre zu der Generation, die in 50er-Jahren aufgewachsen und in den 60er-Jahren studiert hat: Wir wurden im blinden Vertrauen auf solchen Fortschritt, auf die technische Zukunft ausgerichtet, ganz selbstverständlich zum architektonischen Bildersturm. Durch uns sollte Stadtplanung nur nach der Charta von Athen erfolgen. Und selbstverständlich waren unsere Leitbilder die Modernisten, die als Künstler wie charismatische Sektierer predigten. Da schließe ich das Bauhaus ausdrücklich mit ein: Alles, was Tradition fortführte, was handwerklich bewährt war, war von gestern, hatte einen langen akademischen Bart, das schätzte man gering. Darum hatten wir nichts dagegen, den Gründerzeithäusern den Stuck abzuschlagen. Meinen Eltern in ihrem gründerzeitlichen Pastorat im Prenzlauer Berg wollte ich die hohen Wohn-

zimmerdecken tiefer abhängen. Jetzt war nicht mehr handwerklich der Backstein gefragt, der „Edelstein aus Erde und Feuer gebrannt“, wie beim Hamburger Backstein-Paganini Fritz Höger, sondern die Betonfertigteileplatte.

HA: Diese Verirrung währte gottlob kurz...

Marg: Leider nicht. Erst als ich meine jugendliche Sturm-und-Drangzeit hinter mir hatte, wuchs die Erkenntnis, dass unsere Vorfahren so dumm doch nicht waren, sondern über die Jahrhunderte viel Erfahrung kultiviert hatten. Das triviale Fortschrittsdenken erschöpfte sich in den 60er-Jahren und führte in den Siebzigern zu einer kulturellen Rückbesinnung. Nach dem Denkmalschutzjahr 1975 hieß es: Vorwärts, wir müssen zurück. Jetzt entdeckten alle die europäische Stadt, schätzten den Erhalt und Weiterbau ihrer Qualitäten. Das war der erste Schritt zur behutsamen Stadterneuerung, welche die Substanz bewahrte und sanierte statt großflächig abzureißen.

HA: Trotzdem wurde weiter abgerissen, nur ein bisschen weniger als vorher.

Marg: Ja, für höheren Immobilienprofit. Nach dem Krieg wurde zunächst gar nichts abgerissen. Da ging es um die Beseitigung von Not. Jede Ruine wurde wieder zu rechtgeflickt. Trümmerfrauen, die Stein für Stein aus den Trümmern herausklaubten, Mörtel abklopften, aufschichteten, prägten das Straßenbild. Ohne sie hätte es den Wiederaufbau in Hamburg nie gegeben. Und heute im Überfluß? Da trägt man die selbstverständliche Wiederverwendung von Materialien wie eine Bundeslade vor sich her, als sei es etwas Neues. Ich komme aus einer Zeit, die zwar den Fortschritt erhoffte, aber selbstverständlich alles repariert hat: Jede Socke wurde gestopft, jede alte Klamotte umgenäht und passend gemacht hat. Wiederverwenden, Weiterverwenden, Reparieren, Umbauen waren selbstverständlich. Studentenbuden möblierte man mit Sperrmüll, oder es reichten ein paar Apfelsinenkisten, Ziegelsteine und Bretter. Wer wie ich etwas älter ist, schmunzelt über die

religiöse Inbrunst, mit der nun die Wiederverwertung beschworen wird. Aber wer aus der Überfluggesellschaft kommt, für den ist das sensationell.

HA: Die Wegwerfgesellschaft hatte lange auch die Architektur erfasst...

Marg: Alles, auf der ganzen Linie! Das beginnt schon mit den Abschreibungsfristen. Ein Auto wird in fünf Jahren steuerlich abgeschrieben und wertlos, ein Frachter auf der Elbe nach 15 Jahren und eine Immobilie in 30 Jahren. Das ist pervers und hat mit der möglichen Haltbarkeit nichts zu tun. Diese Wegwerfmentalität wird steuerlich subventioniert. Architekten verhalten sich wie Kinder dieser Zeit, wie ihre Bauherren und Politiker.

HA: Immerhin ändert sich der Zeitgeist. Sie haben sich vor einigen Jahren noch vergeblich über Abrisse beklagt, etwa des Euler-Hermes-Gebäude, des Weißen Riesen in Bahrenfeld. Spüren Sie nun ein Umdenken?

Marg: Das ökologische Verantwortungsbewusstsein wächst. Ich habe

Wer wie ich etwas älter ist, schmunzelt über die religiöse Inbrunst, mit der nun die Wiederverwertung beschworen wird.

mit einem gewissen Amüsement im Abendblatt gelesen, dass das gescheiterte Vivo-Einkaufszentrum in Ottensen nun zu einer Schule umgebaut wird. Mein Gott, wie spät ist dieser Senat aufgewacht? Der Bestandsbau ist eine Gurke, aber es steckt jede Menge grauer Energie drin und viel nutzbarer Raum. Es ist schön, dass der Schulsenator das nun erkennt! Aber ich hätte mir gewünscht, dass dieses Denken auch bei unserem ökologisch perfekten HEW-Schulungszentrum in Bramfeld geholfen hätte. Dieses neuwertige Haus war geschütztes Baudenkmal und gebrauchsfertig. Man hat es gegen meinen und der Denkmalschützer-Protest einfach abreißen lassen.



HA: Wie den City-Hof am Klosterwall...

Marg: Dieser Abriss ärgert mich bis heute. Was hat unser Senat gemacht? Er hat das Erbbaurecht aufgegeben, er hat die Chance vom Wohnungsbau in der City in allen vier Türmen verschenkt, er hat graue Energie vernichtet und seinen eigenen Denkmalschutz mit Füßen getreten. Hier geschah das Gegenteil von dem, was man politisch proklamierte. Das ärgert mich als Sozialdemokraten. Eigentum verpflichtet, steht in der Verfassung. Ich bin mir sicher: Heute würde man es anders machen.

HA: Sie haben manches schon vor Jahrzehnten anders gemacht – etwa in der Fabrik in Ottensen.

Marg: Ja, damals hätten zwei Baggerstunden gereicht, um die letzten Umfassungsmauern des abgebrannten Baus zusammenzuschie-

ben. Die frühere Munitionsfabrik war eine Basilikahalle aus Holz. Weil das Geld der Feuerkasse nicht reichte, haben wir alles alte Material verwendet, woher auch immer. Da wir zugleich das Hanseviertel bauten, holten wir dort das Abbruchmaterial aus dem Broschekhaus, Dielen, blecherne Fahrstuhlüren, alte Fenster. Wir wollten das gewohnte Fabrikgefühl natürlich mit Holz rekonstruieren und inszenierten mit den Altersspuren des Gebrauchs, auch mit einer Wendeltreppe, die nirgendwo hin führt, und Die Neue Heimat hatte ich dazu gebracht, uns den Kran von der Fabrik Menk & Hambrock von gegenüber zu spenden, damit es bei uns mehr nach Fabrik aussieht. Das war im wahrsten Sinne des Wortes Sperrmüllarchitektur. Daraus wurde eine Legende. Als wir die Fabrik eröffneten, kamen die Leute und sagten, es sei genauso ge-

worden, wie es vorher war. Das war Quatsch – aber zugleich das schönste Kompliment meines Lebens.

HA: Sind Architekten manchmal ein bisschen traurig, dass der neue Trend verlangt, kaum noch etwas abzureißen? Wo bleibt da der Raum für die eigene Kreativität?

Marg: Nein, überhaupt nicht! Die Leere der Tabula Rasa ist im Grunde genommen eine viel größere Herausforderung für das Entwerfen als mit dem Bestehenden zu arbeiten. Wir konzentrieren uns in letzter Zeit aus verschiedensten, nicht zuletzt aus ökologischen Gründen auf Umbau, Anbau und Weiterbau. Ein typischer Fall hier in Hamburg ist zur Zeit die Alsterschwimmhalle, die wir umbauen und modernisieren. Uns war besonders wichtig, die großartige Dachschale von Jörg Schlaich als Baudenkmal zu erhalten.

HA: Solle das Abreißen also zur absoluten Ausnahme erklärt werden?

Marg: Grundsätzlich ist erhalten, reparieren, ändern, anpassen in jeder Beziehung richtig. Erhalt und Umbau sind sparsamer, einfacher, ökologischer. Eine kulturelle Komponente kommt hinzu: Von Carl Friedrich von Weizsäcker stammt der Satz: Tradition ist bewahrter Fortschritt, Fortschritt ist weitergeführte Tradition. Das ist eine evolutionäre Konzeption, die nicht zerstört, sondern etwas weiterentwickeln möchte. Das ist auch der Grund, warum die Menschen Dinge lieb gewinnen. Warum haben wir denn Nippes zu Hause? Weil unser kurzes Leben durch Erinnerungen bereichert und verlängert wird. Hier liegt der Grund, warum wir die europäische Stadt lieben: Sie ist gewachsen.

Eine Bronzestatue des Berliner Schlosses in London, Kensington Palace Gardens

von David Hakkenberg



David Hakkenberg

Am 19. Mai 1907 wurden auf der Balustrade der Terrassenanlage an der Lustgartenseite des Berliner Schlosses überlebensgroße Bronzestatuen von fünf markanten Fürsten aus dem Hause Oranien-Nassau enthüllt. Diese Fürsten spielten eine entscheidende Rolle im Kampf für Religionsfreiheit, im Befreiungskrieg der Niederländer gegen die Spanier, sowie in der Aufbauphase der Niederlande als unabhängige Nation.

Willem III. (1650-1702). Prinz von Oranien, Graf von Nassau, König von England, Schottland und Irland.

Bei einer der Bronzestatuen han-

delt es sich um Prinz Willem III. von Oranien-Nassau. Der Prinz ist ein Kriegsherr und Staatsmann mit großen Qualitäten. In den Niederlanden trägt er den Titel „Statthalter“. Im November 1677 heiratet er in London seine Cousine Maria Stuart. Als es 1688 in England zur „Glorreichen Revolution“ kommt, setzt Willem III. auf Einladung englischer Adliger mit einem Heer von über 20.000 Soldaten und einer Flotte von mehr als 450 Schiffe aus Holland nach England über. König Jacob II. flieht und Anfang 1689 findet die Doppelkrönung von „William & Mary“ statt. Wie kein anderer Oranier beherrscht Statthalter-König Willem III. jahrelang die europäische Politikbühne.

Kaiser Wilhelm II. kannte ohne Zweifel diese Geschichte. So kam er wahrscheinlich auf die Idee, seinem Onkel König Edward VII. ein Exemplar der Bronzestatue Willems III. zu schenken. In einem Te-



Statthalter-König William III. Kensington Palace Gardens.



Bronzestatue Willem III. Lustgartenbalustrade. Ansichtskarte
(Detail) Sammlung Hakkenberg



Bronzestatue Willem III. Lustgartenbalustrade. Ansichtskarte
(Detail) Sammlung Hakkenberg

Telegramm vom 25. Dezember 1906 schreibt er unter anderem: "Should you think that there is any wish to have a copy of the statue in natural size in England, the model is quite at your disposal for a second cast to be taken".

Am selben Weihnachtstag kommt noch ein Telegramm mit der Antwort: "Many thanks for kind

Telegram. As you so generously propose to give a replica of the statue of King William III. I need hardly say how much it will be appreciated in England + how grateful I am for your kind proposition".

Einen Tag später lässt der Kaiser den König wissen: "Most happy to be permitted to offer the bronze statue of William III. as a present to the British Nation. Should be most grateful if you would kindly indicate the site upon which you think it could be best erected".

Paul Metternich, der deutsche Botschafter in London, bekam dann vom Kaiser den Auftrag, sich um die weitere Abwicklung des Geschenks und die Aufstellung der Statue zu kümmern. Als Platz dafür wurde der Kensington Garden vor dem Ostflügel des Kensington Palace gewählt. Die Statue wurde hier im November 1907 aufgestellt. Wenn er sich in England aufhielt, wohnte Willem III. in diesem Schloss. Im Frühling 1701 stürzt er von seinem Pferd und stirbt im Kensington Palace an den Komplikationen des Reitunfalls.

Das Berliner Original wird 1950 eingeschmolzen.

Das Ende des Zweiten Weltkrieges war auch der Anfang des Endes der Bronzestatuen auf der Lustgartenbalustrade des Berliner Schlosses. Als 1950 das Schloss gesprengt wurde, wurden die Statuen beziehungsweise was davon übriggeblieben war, eingeschmolzen. Nur die Bronzestatue des Prinzen Moritz von

Oranien-Nassau (1567-1625) ist erhalten geblieben. Sie wurde 2016 restauriert und wartet in der Schlossbauhütte in Spandau auf die Wiederaufstellung im Schlossumfeld.

Der Zweitguss der Statue Willems III. steht noch immer an prominenter Stelle vor dem Kensington Palace in London. Dieses königliche Schloss ist jetzt der Wohnsitz von Prinz William, dem zukünftigen britischen Thronfolger und seiner Ehefrau Catherine („Kate“).

Restaurierung 2007.

Im Laufe der Zeit war Willems Bronzestatue stark verschmutzt. Zum 100. Geburtstag im Jahre 2007 wurde sie darum aufwendig gereinigt und restauriert. Die Statue wurde dazu vollständig mit einem von Planen abgedeckten Gerüst umgeben. Die Restauratoren säuberten die gesamte Oberfläche von Hand, um Wachsreste, Verschmutzungen und Korrosion zu entfernen. Danach wurde die Oberfläche der Statue mit einer neuen Schicht aus getöntem Wachs versehen, um Farbvariationen auf der Oberfläche auszugleichen. Bei den Arbeiten stellten die Restauratoren mit Bewunderung fest, wie fein die Details der Statue waren. Ein großes Kompliment also für den Düsseldorfer Bildhauer Heinrich Karl Baucke (1875-1915), der ab 1903 hauptsächlich in Berlin tätig war. Und natürlich für die Handwerkskunst der Mitarbeiter der Bronze- und Kunstgießerei H. Gladenbeck & Sohn in Berlin-Friedrichshagen.

Keht Willem III. nach Berlin zurück?

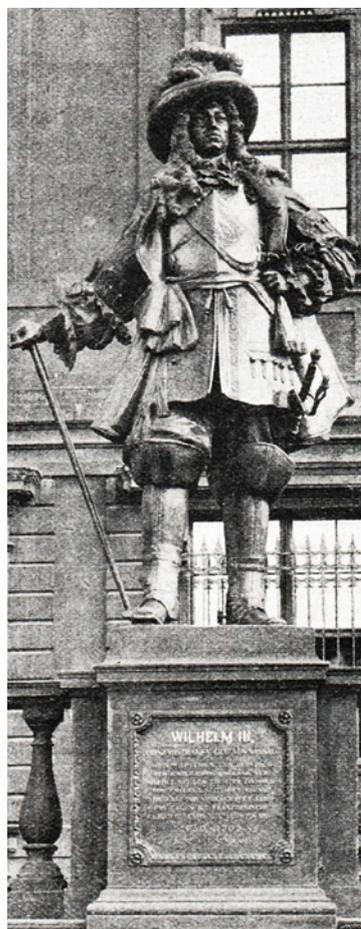
Im offenen freiraumplanerischen Realisierungswettbewerb „Freiraumgestaltung Umfeld Humboldt-Forum“ wurde im Jahr 2013 von den Auslobern der Entwurf von bbz landschaftsarchitekten aus Berlin mit dem 1. Preis bedacht. Die Preisjury erwähnt in ihrer Beurteilung: „Es wird positiv gewertet, dass die Ausbildung der Freiräume eine optionale Rückkehr der historischen Skulpturen und Objekte an ihren ursprünglichen Ort in Zukunft nicht ausschließt“.

Die Bronzestatue Willems III. in London kann mit moderner Technologie problemlos dreidimensional gescannt werden, um einen Formguss für einen Zweitguss oder -genauer gesagt -Drittguss anzufertigen. Die Aufstellung dieser Statue und die der vier anderen Fürsten aus dem Hause Oranien-Nassau würde die Lustgartenseite des Humboldt-Forums sehr bereichern. Zusammen würden sie ein Symbol sein für die Verbundenheit von Deutschland mit seinem niederländischen Nachbarland.

David Hakkenberg, Gründer der Initiative Oranien-Nassau in Berlin. Apeldoorn, im September 2023.

Quellen:

Ditzhuyzen, Reinildis van, *Das Haus Oranien-Nassau. Biografien und Bilder aus 600 Jahren.* Münster 2016.
Jarchow, Margarethe, *Hofgeschenke. Wilhelm II. zwischen Diplomatie und Dynastie 1888-1914.* Hamburg 1998.



William III. vor dem Berliner Schloss.

Eva Wens-Schimon 107 Jahre alt!

Eva Wens-Schimon wurde 1916 im ersten Weltkrieg zur Zeit der Schlachten am Skagerrak und bei Verdun geboren. Sie ist eine echte Berlinerin und stammt aus einem Bauerngeschlecht in Neukölln, das

damals noch weitgehend ein Dorf mit Ackerland war und erst seit 1920 in Berlin mit dem Groß-Berlingesetz eingemeindet wurde. Sie ist ein lebhaftes Beispiel der Berliner Bürgergeschichte. Bis in das hohe

Alter hinein gehört sie zu unserem Berliner Freundeskreis, heute als dessen Ehrenmitglied und unterstützt den Wiederaufbau des untergegangenen Schlosses.

Quicklebendig, neugierig und

weise lebt sie erst seit vorigem Jahr im betreuten Wohnen, zuvor versorgte sie sich selbst in einer Wohnung im 3. Stockwerk in Neukölln nahe der Karl-Marx Straße. Wir gratulieren herzlich – ad multos annos!



Eva Wens-Schimon



Die Kaffeetafel im Schlüterhof



Am 20. Juni besuchte höchste Lions Prominenz das Berliner Schloss: (von links nach rechts) Marc Schnurbus, Past President Lions Club Berlin-Halensee, District Governor Ingeborg Eger, Berlin, Governorrat-Deutschland-Vorsitzender, Jürgen Waterstradt, Weltpräsident Lions International Brian Sheehan, Minnesota, USA, Past-Weltpräsident Lions, Eberhard Wirfs mit Ehefrau, Direktor Lions International Daniel und Birgit Isenrich, Max Schneider Lions Büro Deutschland, Wiesbaden.

Christel Pilling 80 Jahre alt!

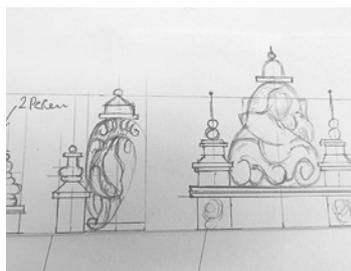


Christel Pilling feierte ihren 80. Geburtstag.

In der Tourist-Info im Humboldt Forum befindet sich das großartige Stadtmodell von Berlin um 1900, vorher war es in der Humboldt-Box. Angefangen hat es vor mehr als 20 Jahren mit seinem Herforder Initiator, dem Lehrer Horst Dühning, der vor einigen Jahren verstorben ist. Er baute zuerst das Schloss und den Berliner Dom. Um ihn herum bildete sich dann ein kleiner Kreis von begeisterten Amateurmodellbauern, darunter auch Christel Pilling, Grafikerin und Briefmarkendesignerin und ihrer Freundin Ursula Lautenschläger, die seit Jahren nun das Modell immer mehr vervollständigen, in einer einzigartigen Qualität.

Vor einigen Tagen wurde Christel Pilling nun 80 Jahre alt, ein guter

Anlass, ihr und ihrer Freundin Ursula Lautenschläger für diese wunderbare Arbeit und höchste Leistung einmal in aller Form zu dan-



Detailzeichnung einer Giebelbekrönung

ken. Als Geburtstagsgeschenk widmen wir den beiden zur dauernden Erinnerung je einen schönen Baustein im wiederentstandenen Schloss! Zu seinem Aufbau haben das Stadtmodell und damit ihre Arbeit doch seit vielen Jahren ganz wesentlich beigetragen.

Christel Pilling gratulieren wir hier herzlich und wünschen ihr weiter ganz besonders Schaffenskraft und Lebensfreude. Dann wird das Stadtmodell von Berlins alter Mitte ganz bestimmt noch fertig, es fehlen nur noch wenige Häuser!

Sie besorgten sich für den Modellbau alte Stadtpläne, Luftaufnahmen von Berlin vor der Zerstörung, Straßen- und Häuserbilder. Daraus entstanden maßstabgerecht zuerst Zeichnungen des zu bauenden Hauses, mit detaillierten Skizzen zu besonderen Baudetails. Die Modelle sind aus Papier und Pappe.

Zunächst wurden die Zeichnungen auf dünne Pappe übertragen, dann mit den Details der Fassade bemalt. Erker, Vorsprünge und Reliefs wurden plastisch nachgebildet und aufgeklebt. Die Dächer wurden zunächst aus Seidenpapier vormodelliert und, als alles stimmte, aus festem Karton mit gedruckten Dachziegeln auf das Haus gesetzt.

Eine Arbeit, die mühsam war und ein extrem gutes Einfühlungsvermögen und Fingerspitzengefühl für Form, Werkzeug, Klebe und Farbe benötigte. Die ganze Stadt wurde ehrenamtlich gebaut, aus Spaß an der Freude, das alte Berlin so wieder entstehen zu sehen!



Detail des Stadtmodells. In der Bildmitte das eingebaute Modell des hier dokumentierten Hauses.



Ursula Lautenschläger und Christel Pilling mit dem Hausmodell vor dessen Einbau



Lageplan im Stadtgrundriss



Luftaufnahme des Hauses links unten



So stand das Haus in der Stadt.



Eine Hauswand für das Modell, noch nicht vollendet



Hinteres Cockpit und Heck des Forschungskatamarans in der finalen Bauphase: das Holz für den Forschungskatamaran wurde vom Holzgroßhandel Enno Roggemann aus Basdorf bei Berlin zur Verfügung gestellt.

Ein Katamaran geht auf Weltumsegelung

Seien Sie ein Teil dieses lebendigen Gemeinschaftswerkes im Sinne von Alexander von Humboldt!

von Anna Charlotte Wirth und Frank Ladewig

An einem warmen Sommertag vor vier Jahren trafen wir Wilhelm von Boddien auf einem wunderschönen grünen Rasen mitten im Oderbruch – dort, wo wir den Forschungskatamaran für die Weltumsegelung gebaut haben. Damals führte ihn ein Stück Berliner Stadtgeschichte auf die Werft: Für den Bau der Segelyacht verwendeten Frank Ladewig, Leiter der deutsch-französischen Organisation FYD-Adventure e. V. (Follow Your Dreams), und sein Team Teile der ausgegrabenen Gründungspfähle des historischen Berliner Schlosses. Diesen Sommer durften wir bei einer Besichtigung des rekonstruierten Bauwerkes erleben, wo das geschichtsträchtige Holz einst eingesetzt gewesen war.

Mit dem Segelkatamaran wird nun ein Stück Berliner Stadtgeschichte in die Welt hinausgetragen

„Mehrere Elemente des Holzes haben wir im Katamaran verbaut“, berichtet der Schiffsbauingenieur Ladewig. „Was einmal die Fundamente eines geschichtlich bedeutenden Berliner Gebäudes waren, haben wir zu formverleimten Holmen des Kajütendaches umgearbeitet.“ Die vom Holzgroßhandel Enno Roggemann entwickelte und hergestellte Furnierschicht des hochwertigen Parketts aus Kiefer – aus den ehemaligen Fundamentpfählen – wurde im Fußboden des Salon- und Kombüsebereiches mit einem Unterdruckverfahren aufgeklebt. Damit liegt Ladewig,

seinem Team und allen Gästen ein Stück deutsche Geschichte zu Füßen.

Vor einigen Jahren noch belächelt, können die beiden Visionäre heute jeder auf einen Traum zurückblicken, der wahr geworden ist. Von Boddien ist begeistert: „Mithilfe vieler Menschen haben wir es geschafft, jeweils ein scheinbar unmögliches Projekt zu realisieren.“ Der eine rekonstruiert ein historisches Schloss, welches durch das Humboldt Forum zum offenen Haus geworden ist und dabei für einen gleichberechtigten Dialog der Weltkulturen sorgen soll. Der andere baut auf seiner Werft nahe der Bundeshauptstadt einen knapp 16 Meter langen Segelkatamaran. Mit dieser eigens für wissenschaftliche

und Forschungszwecke entwickelten Yacht wird er zehn Jahre gemeinsam mit einer internationalen Crew den Erdball umsegeln.

Kamerateam begleitet die zehnjährige Weltumsegelung – erste Filme bereits zu sehen

Alle Expeditionen auf See und an Land – allen voran die erste Forschungsreise nach Spitzbergen im kommenden Frühjahr – werden die gesamte Zeit über von einem professionellen Kamerateam begleitet und in einer Langzeitdokumentation verfilmt. In Kooperation mit dem deutschen Fernsehen sind bereits in den letzten Jahren zahlreiche Reportagen entstanden, die das Katamaranprojekt von der Entstehung über den Bau – mit der Verwendung des historischen Holzes –



„Ich habe deutsche Geschichte getragen – Stadtschloss Berlin“ steht auf dem Messingschild, das den historischen Ursprung des Holzes verrät.



Besichtigten diesen Sommer gemeinsam das Berliner Schloss (von links): Jürgen Lühmann (Mitglied der Geschäftsleitung bei Enno Roggemann) und das FYD-Adventure Team um Frank Ladewig, Anna Charlotte Wirth und Morgan Y. Briand, hier mit Wilhelm von Boddien im Schlüterhof.



Historisches Holz des Berliner Schlosses segelt um die ganze Welt: die ehemaligen Fundamentpfähle liegen als Parkett verarbeitet im Salon- und Kombüsebereich der Expeditionsyacht.

bis hin zu Portraits über die Akteure von FYD-Adventure zeigen. Sie finden die Kurzfilme aktuell unter fyd.center.

Humboldt als Vorbild für die Forschungs- und Entdeckungsreise

So wie das Humboldt Forum im Berliner Schloss ist auch die für zwölf Personen ausgelegte komfortable Expeditionsyacht ein einzigartiger Ort, an dem Menschen der Weltkultur begegnen und sich mit ihr auseinandersetzen können, um sie besser verstehen zu lernen. „Es ist unser Anliegen, zum einen unsere Kultur anderen bekannt zu machen und zum anderen, Begegnungen zu organisieren, die dem um sich greifenden Fremdenhass etwas Konkretes entgegensetzen“, erklärt Ladewig, der nun zu seiner zweiten Weltumsegelung aufbrechen wird. Beide Projekte geschehen im Gedanken internationaler Gesinnung und Völkerverständigung mit dem gemeinsamen Ziel, das Miteinander unterschiedlicher Kulturen zu fördern und das gegenseitige Wissen voneinander zu vermehren. „Denn“, so Ladewig weiter, „nur wer die Wurzeln der Kultur fremder Länder kennt und mit Rücksicht auf die Denkweisen fremder Völker handelt, kann sie verstehen

und erfolgreich in der Welt agieren“.

Die Organisation FYD-Adventure, geleitet von den Deutschen Frank Ladewig und Anna Charlotte Wirth sowie dem Franzosen Morgan Y. Briand, hat sich auf dem Niveau der Forschung und Wissenschaft unter anderem folgenden Projekten verschrieben: Aktive Zusammenarbeit mit deutschen, französischen und amerikanischen Forschungsinstituten, um die globale Klimaveränderung zu analysieren und auszuwerten. „Auf der Expeditionsyacht befinden sich mehrere hochwertige Analysestationen“, schildert Briand, „Deren gesammelte Daten können dann von den Instituten verglichen und ausgewertet sowie in Forschungsergebnissen zusammengefasst werden.“

Lebendiges Gemeinschaftswerk verbindet Menschen aus aller Welt

Mit dem FYD-Projekt vernetzen wir lokale und weltweit agierende Mitstreiter. Da sind neben Weltfirmen aus über 50 Ländern wie Garmin und Suzuki, Fachfirmen wie Enno Roggemann, Nomen Products, Liros und Dockmate auch regionale Firmen wie Softline Schaum, Röttgers Ketten, Solara und Ponttor Water Sports: jeder trägt einen Teil



Platz für 5.000 Namen: Steffen Paulus (links), Geschäftsführer der Paulus & Partner GmbH Druckerei und Verlag, trägt im Beisein von Morgan Y. Briand und Anna Charlotte Wirth mit einer Spezialfolie die Namen der Unterstützer auf dem 16 Meter langen Mast des Forschungskatamarans auf, der zehn Jahre um den Erdball segeln wird.

der Geschichte bei, sodass daraus ein gemeinschaftliches Ganzes entstehen kann.

Während der auf zehn Jahre angelegten, mehrfachen Weltumsegelung, bei der wir über 100 Länder besuchen werden, unterstützen unterschiedlichste Berufsgruppen humanitäre Projekte. Ein internationales Netzwerk aus Ärzten, Technikern, Agronomen, Veterinären und Pädagogen hat sich dem Projekt von FYD-Adventure angeschlossen, um in den von der Forschungsyacht bereisten Ländern Entwicklungszusammenarbeit zu leisten.

„Dieses Projekt ist ein lebendiges Gemeinschaftswerk!“, beschreibt es Wirth treffend. Dabei wird unsere internationale Crew von über 200 Mitwirkenden aus Wissenschaftlern, Forschern und Gästen begleitet. Gemeinsam entdecken sie die Welt, indem sie in verschiedenen Landschaften und Naturräumen neugierig forschen, respektvoll reisen und kulturübertragend wirken werden. Mehrere international anerkannte Meeresbiologen und Naturforscher haben zum heutigen Zeitpunkt ihr großes Interesse bekundet, ihre Forschungsarbeiten, wie zum Beispiel Immigrationswege von Walen, Verhaltensstudien von Meereslebewesen oder akustische Kommunikationswege zwischen den Meeresspezies, auf dem Expeditionskatamaran studieren zu können.

Segelt auch Ihr Name zehn Jahre lang um den Erdball?

Wie Sie wissen, sind Projekte dieser

Größenordnung, die ohne einen einzigen staatlich finanzierten Euro realisiert werden, nur mithilfe zahlreicher professioneller und privater Unterstützer möglich: durch Sie, liebe Leserin, lieber Leser! Erst durch Ihr großzügiges Engagement konnte und kann eine Vision zur Realität werden. Ein herzliches Dankeschön gilt zum Beispiel einer Großmutter aus dem Oderland, die uns mit 100€ unterstützt hat, um symbolisch den Namen ihres Enkelsohnes auf dem Segelmast unseres Forschungskatamarans verewigen zu lassen.

Bei Spenden ab 100€ verewigen wir auch Ihren Namen (oder den eines von Ihnen gewählten Menschen) auf dem Segelmast unserer Expeditionsyacht und tragen ihn zehn Jahre um den Erdball. Spenden sind wie gewohnt steuerlich absetzbar und Sie erhalten von uns einen Spendenbeleg zum Einreichen beim Finanzamt.

*Unterstützen auch Sie uns mit Ihrer Spende und werden Sie ein Teil der FYD Gemeinschaft.
FYD-Adventure e.V.
Spendenkonto: Sparkasse Märkisch-Oderland
BIC: WELADED1MOL
IBAN: DE24 1705 4040 0020 0544 40*

*Das gesamte Team von FYD-Adventure bedankt sich herzlich für Ihre großzügige Unterstützung.
Follow Your Dreams!
Besuchen Sie gerne auch unsere Webseite unter <https://fyd-adventure.com/supportus>*



Es sind alles Menschen, sie sind so, es gibt keine anderen! Neugier und Verständnis macht den Meister

von Horst Köhler



Horst Köhler mit seiner Frau an einem Schloss-Stand in der Berliner Philharmonie

Jahrzehnte lang haben wir ehrenamtlichen Helfer des Fördervereins den Wiederaufbau des Schlosses für unsere Besucher zur Selbstverständlichkeit gemacht. Wir, das sind Pensionäre, ehemals Führungskräfte, Ärzte, Kaufleute, Beamte, Handwerker, Hausfrauen, ja, unter uns war sogar ein ehemaliger Bundestagsabgeordneter und ein Brigadegeneral der Bundeswehr. Alle einte die Begeisterung für den Wiederaufbau des Berliner Schlosses! Und die Begeisterung, selbst zum Spendererfolg beizutragen.

Aber wie kommt man eigentlich zu Spenden? Nun, die ganz großen Spender werden von unserer Geschäftsleitung betreut. Aber etwa die Hälfte der Spenden waren eher kleine Summen und kam von ganz normalen Verdienern und Rentnern. Dafür zeigten sehr viele aktive, ehrenamtliche Vereinsmitglieder und Helfer ihren unermü-

den Einsatz. Dazu gehören Freundlichkeit, intensives Zuhören und Eingehen auf den möglichen Spender. Schon mit 15 Jahren stand ich mit der Spendensammelbüchse auf der Straße. Dort habe ich mir auch so Einiges an hier besser nicht zu wiederholenden Kommentaren zu Spenden für Afrika anhören dürfen. Einige meiner Kameraden gaben dann entnervt auf. Bei mir wuchs im Gegenteil der Ehrgeiz, gerade diese kritischen Menschen von der Richtigkeit des guten Zwecks zu überzeugen.

Beim Förderverein Berliner Schloss besuchten uns die Interessenten eher zufällig. Sie kamen in unsere Ausstellungen, vor allem in die Humboldt-Box. Viel hatten zu wenig Zeit. Wir sprachen die Besucher freundlich an (auch das ist Übungssache). Dann beantworteten wir deren Fragen fesselnd, mit hoher Sachkompetenz. Vor al-

lem schürten wir das Interesse mit Hinweisen, die nicht unbedingt in der Zeitung stehen. Nur Fakten und Jahreszahlen endlos aneinanderzureihen ermüdet die Besucher, im Dialog sie neugierig zu machen, spannende Geschichten zu erzählen, auch noch mit Humor berichten weckt die Aufmerksamkeit, denn von vergnügten Besuchern ist mehr Spendenbereitschaft zu erwarten. So funktioniert Überzeugungsarbeit, gerade beim Schloss greift keine noch so große Überredungskunst. Aber natürlich kann man den Erfolg nicht programmieren, aber aus ergebnislosen Gesprächen lernte ich weiter für die nächste Begegnung.

Man weiß selten, wen man vor sich hat. Einmal bekam ich drei Besucher zu Gast. Die gaben sich nicht zu erkennen und baten um eine ganz ausführliche Projektvorstellung. Zwei Stunden lang stieg ich immer tiefer ein, dann gaben sie sich alle drei als Architekten, Vater, Mutter, Tochter, Inhaber eines der wichtigsten deutschen Architekturbüros zu erkennen. Ursprünglich schon beruflich gegen das Schloss eingestellt, waren sie schließlich doch einverstanden mit der Rekonstruktion der Barockfassaden, sie ließen sich überzeugen - und sie spendeten sogar. Auf diese Spende bin ich besonders stolz!

Da war auch der „Bausoldat“ der Volksarmee, der 3 Jahre lang für den Palast der Republik unendlich Überstunden machen durfte, damit dieser unbedingt kurz vor dem ICC

fertig wurde. Und dann wird der wieder abgerissen – wer sagte mir, er könne das Humboldt Forum niemals akzeptieren, da könne ich zu ihm sagen was ich wolle. Aber er bewundere, wie ich mich dafür heute einsetze und ich solle unbedingt so weitermachen. Hatten wir damit nicht beide etwas gewonnen? Verständnis füreinander ist so wichtig!

Unsere Aufgaben waren weit gestreut: ich habe z.B. hunderte von Konzertkarten für unsere vielen Benefizkonzerte verkauft, Gelder, die auch zum Schlosserfolg beitrugen. Und nach jedem Konzert - den ohne Honorar spielenden Orchestern sind wir unendlich dankbar – erleben wir eine zusätzliche Spendenwelle. Dann gab es Tage der Offenen Baustelle, Infoboxen, Messeteilnahmen, Pferderennen, Vorträge, Führungen, selbst Gespräche außerhalb dieser Bereiche: Wir machten es alles mit, denn der Erfolg gab uns recht!

Heute, 2023, machen wir aus Dankbarkeit mehr Architekturführungen (drei an jedem Tag!) für unsere Spender und nahmen an der Nacht der langen Museen im Berliner Schloss – Humboldt Forum Schloss teil!

Kommen Sie doch einmal wieder vorbei! Sie finden uns mit unserem Stand in der Tourist-Info an der Nordseite des Schlüterhofs am Portal 5. Dann bekommen Sie den allerneuesten Projektstand mit vielen Details zu wissen, von uns „Ehrenamtlichen“, die für dieses Projekt „brennen“!

IMPRESSUM

Herausgeber: Förderverein Berliner Schloss e. V., 22551 Hamburg, PF 56 02 20, verantwortlich für den Inhalt: Wilhelm v. Boddien, 1. bis 100. Auflage: 4.805.500. Die gesamte Auflage wurde aus Spenden an den Förderverein finanziert. Wir danken allen, die uns damit geholfen haben. Bildnachweis: Landesbildstelle Berlin, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege, Wünsdorf, Bilder zum Humboldt Forum und zu Museen: Bildarchiv Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Schloss und Humboldt Forum: Prof. Franco Stella, Vicenza. Trotz umfangreicher Recherchen konnten wir nicht alle Urheberrechte der von uns veröffentlichten Bilder in Erfahrung bringen. Wir bitten mögliche Rechteinhaber, sich deswegen mit uns in Verbindung zu setzen. Nachdruck, auch auszugsweise, gegen Zusendung eines Belegexemplars gestattet. Für die Fotos gilt das Urheberrecht des Fotografen bzw. des Archivs. Wiedergaben bedürfen unserer ausdrücklichen Genehmigung und unterliegen der Gebührenordnung des jeweiligen Archivs. Alle CAD-Rekonstruktionen: Copyright: eldaco, Berlin, Telefon 030 - 86 39 39 43; Umbruch und Bildbearbeitung: Projektdesign Berlin, Telefon 030 - 48 62 19 00; Druck: MÖLLER PRO MEDIA GmbH (auf umweltfreundlichem Recyclingpapier gedruckt). Hinweis: Wir sind wegen Förderung der Kunst, der Kultur und der Bildung (§ 52 Abs. 2 Nr. 5 und 7 AO) nach der Anlage zum Körperschaftssteuerbescheid des Finanzamtes Berlin für Körperschaften I vom 27. April 2023 für den letzten Veranlagungszeitraum 2020 nach § 5 Abs. 1 Nr. 9 des Körperschaftssteuergesetzes von der Körperschaftssteuer und nach § 3 Nr. 6 des Gewerbesteuergesetzes von der Gewerbesteuer befreit.



Bitte ausfüllen und abschicken!

Ab 50 Exemplaren nutzen Sie bitte den Direktbezug des Berliner Extrablatts:
DS Direkt, Brookstiege 5, 22145 Stapelfeld, E-Mail: nause@ds-direkt.de
Telefon: 040/ 675 828 - 32, Fax: 040/ 675 828 - 31

Förderverein Berliner Schloss e.V.

Spendenkonto: Deutsche Bank AG
zugunsten Wiederaufbau Berliner Schloss
BIC: DEUTDE33XXX
IBAN: DE41 1007 0000 0077 2277 00

Sie wollen spenden? Sie wünschen weitere Informationen? Sie wollen sich selbst engagieren? Dann machen Sie Ihre Kreuze und schicken Sie den Coupon in einem Fensterbriefkuvert an uns. Wir machen den Rest: Einfacher geht es nicht!

Spenden

- Ja, ich stifte 1/5 Teilbausteine im Gesamtwert von € Mindestpreis € 50,- pro 1/5 Teilbaustein.
- Ja, ich stifte ganze Schlossbausteine im Gesamtwert von € Mindestpreis € 250,- pro ganzem Baustein.
- Ja, ich stifte ein Schmuckelement der Fassaden. Im Internet habe ich mir dafür die Artikel-Nummer ausgesucht. Es kostet €
- Ich habe kein passendes Schmuckelement gefunden. Nun brauche ich Ihre Beratung, rufen Sie mich bitte an!
- Ja, ich möchte ein Spendenabonnement eingehen. Ich bin bereit, im Lastschriftverfahren monatl. / vierteljährl. / halbjährl. / jährl. € bis auf Weiteres / bis einschließlich (bitte Datum einfügen) zu spenden. Bitte buchen Sie den Betrag entsprechend von meinem Konto ab. Für meine Spenden erhalte ich jeweils eine jährliche Spendenbescheinigung zum Jahresende. Die Vollmacht für das Lastschriftverfahren habe ich unten gesondert unterschrieben.
- Bitte senden Sie mir nach dem Eingang meiner Spende eine steuerlich absetzbare Spendenbescheinigung zu.
- Mit der Veröffentlichung meines Namens (Titel, Vorname, Nachname, Ort) als Spender im Internet bin ich einverstanden.
- Ich möchte gerne ein persönliches Ereignis (z. B. ein runder Geburtstag, ein Hochzeitsjubiläum oder ein anderes großes Fest) mit einer Spendenbitte für den Wiederaufbau des Berliner Schlosses verbinden. Beraten Sie mich bitte.
- Ich möchte in meinem Testament ein Vermächtnis zugunsten des Wiederaufbaus des Berliner Schlosses errichten. Beraten Sie mich bitte.

Meine vollständige Adresse lautet:

Vorname und Name

Straße und Hausnummer

Postleitzahl und Ort

Telefon

E-Mail oder Fax

Datum, Ort und Unterschrift

HINWEISE: Ich kann innerhalb von acht (8) Wochen, beginnend mit dem Belastungsdatum, die Erstattung des belasteten Betrages verlangen. Es gelten dabei die mit meinem Kreditinstitut vereinbarten Bedingungen.

Zur Vorlage beim Finanzamt bestätigen wir: Wir sind wegen Förderung der Volksbildung und Kultur, als besonders förderungswürdigen und gemeinnützigen Zwecken dienend, anerkannt und nach dem letzten uns zugegangenen Freistellungsbescheid des Finanzamtes für Körperschaftssteuern I, Berlin, Steuernummer 27/665/51961 vom 27. April 2023 nach § 5 Abs. 1 Nr. 9 des Körperschaftsteuergesetzes von der Körperschaftsteuer befreit. Es wird bestätigt, dass die Zuwendungen nur zur Förderung begünstigter Zwecke im Sinne der Anlage 1 zu § 48 Abs. 2 Einkommenssteuer-Durchführungsverordnung – Abschnitt A 3+4 verwendet wird. Es wird bestätigt, dass es sich nicht um Mitgliedsbeiträge, sonstige Mitgliedsumlagen oder Aufnahmegebühren handelt.

Lastschriftmandat

SEPA-Lastschriftmandat

Abbuchungsvollmacht –

Bitte nur ausfüllen und unterschreiben, wenn Sie für Ihre Zahlungen das SEPA-Lastschriftmandat erteilen wollen!

Gläubiger-Identifikationsnummer: DE53ZZZ00000615353
Mandats-Referenznummer: wird separat mitgeteilt

Ich ermächtige den Förderverein Berliner Schloss e.V., einmalige oder wiederkehrende Zahlungen von meinem Konto zum vereinbarten Termin mittels Basis-Lastschrift einzuziehen. Zugleich weise ich mein Kreditinstitut an, die vom Förderverein Berliner Schloss e.V. auf mein Konto gezogenen Lastschriften einzulösen.

Vorname und Name (Kontoinhaber)

Straße und Hausnummer

Postleitzahl und Ort

Telefon

E-Mail oder Fax

Kreditinstitut (Name)

IBAN (Zahlungspflichtiger)

BIC/Bank-Code/SWIFT-Code

Datum, Ort und Unterschrift

Buchbestellung

Bitte liefern Sie mir

..... Exemplare des Buchs „Abenteuer Berliner Schloss“ zum Preis von Euro 24,80; sofort lieferbar

..... Exemplare des Buchs „Wiederaufbau des Berliner Schlosses 2017–2023“ zum Preis von Euro 19,90; nach Erscheinen im Sommer 2023

..... Exemplare des Buchs „Wiederaufbau des Berliner Schlosses 1991–2016“ zum Preis von Euro 19,90; sofort lieferbar
zuzüglich Porto und Versandkosten Euro 3,85



**Förderverein
Berliner Schloss e.V.
Postfach 56 02 20
22551 Hamburg**

Bitte in einem Fensterbriefkuvert absenden oder
faxen: +49 (0) 40 / 89 80 75 10

Zahlung nach Lieferung und Rechnungserhalt, wenn Sie Mitglied oder Spender sind. Ansonsten bitten wir um Ihr SEPA-Lastschriftmandat!