



BERLINER EXTRABLATT

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

Nr. 99 · Mai 2023





Der Neptunbrunnen an seinem alten Standort vor dem Schloss

Macht doch bitte die Mitte Berlins wieder schön!

von Wilhelm von Boddien



Wilhelm von Boddien

In Berlin wurden mit der Wahl der neuen Landesregierung als Ergebnis der Wiederholungswahl zum Abgeordnetenhaus die politischen Weichen neu gestellt. Anstelle von Rot-Grün-Rot trat nun seit über zwanzig Jahren wieder eine Koalition aus CDU und SPD mit dem CDU Bürgermeister Kai Wegener. Neue Hoffnung für eine schönere Gestaltung des Schlossumfeldes keimt auf. Ja, sogar die Grünen merkten im Wahlkampf, dass die steinerne Wüste rund um das Schloss ihrer eigenen Weltanschauung zuwiderlief: Eine so massive Versiegelung von Flächen im Zentrum Berlins, das geht ja nun gar nicht - und man forderte auf einmal mehr Grün auf dem Platz, sogar Bäume mit großen Kronen und Trinkwasserbrunnen, um die Aufenthaltsqualität dort zu verbessern und um dem Platz eine höhere Öko-Qualität zu geben.

Der Schloss- oder Neptunbrunnen war am Ende des 19. Jh. ein Geschenk der Bürger Berlins für den Schlossplatz, der der Omphalos, der Nabel, also Mittelpunkt Berlins, später Preußens und des früheren Deutschland vor dem 1. Weltkrieg. Erst mit der Gründung von Groß-Berlin 1920 verlegte man ihn in die Leipziger Straße. Als nach dem Krieg am ehemaligen Dönhoffplatz die eine Hälfte der zerstörten Spittelkolonnaden rekonstruiert wurde, markierte die DDR den neuen Stadtmittelpunkt in deren Mitte mit einem Obelisken. Woher kommt diese Idee, den Mittelpunkt Berlins zu verorten?

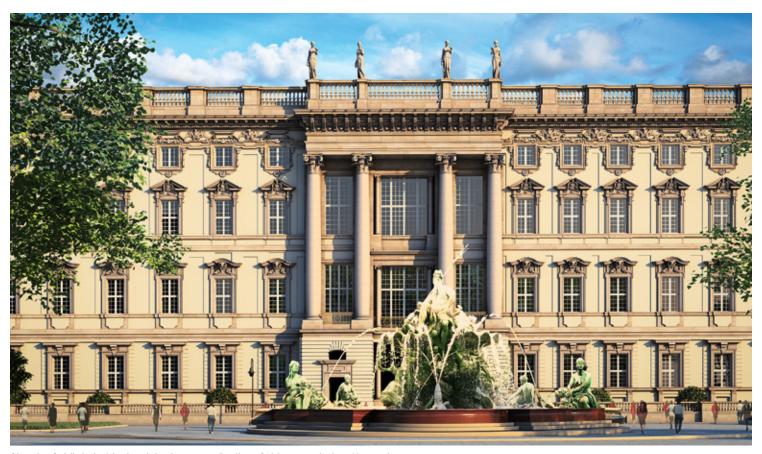
In der Antike wollte Zeus die Mitte der Welt erkunden. Er ließ an deren Rand im Osten und Westen zwei Adler aufsteigen, die einen runden Stein in ihren Fängen trugen, den Nabelstein. Als sie sich über der Mitte seiner Welt trafen, ließen sie den Stein fallen. Den Ort, wo er aufschlug, erklärte Zeus zur Mitte der Welt, damals war das Delphi. Angelehnt an diese Sage lag der Omphalos von Berlin unmittelbar vor dem Schlossplatzportal II. Dieser Ort war ursprünglich auch der Ausgangspunkt der Preußischen Meile, deren Länge war rund 7,5

km. Wenn man z.B. in Zehlendorf über die Potsdamer Straße nach Westen fährt, steht nahe dem Ortskern auf dem Mittelstreifen ein kleiner Obelisk und gibt die Meilenzahl vom Schlossplatz Berlin aus an. Von dem am Schloss definierten Mittelpunkt Preußens war es gleich weit nach Aachen, das die Westgrenze markierte, wie auch nach Königsberg, der Hauptstadt Ostpreußens, jeweils rund 500 km.

Schinkel stellte im frühen 19. Jh. auf diesen Mittelpunkt am Schloss einen großen achtarmigen Kandelaber. Seine Arme zeigten exakt die Himmelsrichtungen an.

Der Berliner Oberbürgermeister Max von Forckenbeck rief Ende des 19. Jh. die Berliner zu Spenden auf, um diesen Ort auch als Mittelpunkt Deutschlands markant zu gestalten. So entstand der Schlossbrunnen, der später in Neptunbrunnen umbenannt wurde. Neptun mit





Sieg der Schönheit: Idealansicht des neuen Berliner Schlosses mit dem Neptunbrunnen

seinem Dreizack in der Mitte war umgeben von wasserspeiendem Getier. Am Brunnenrand saßen vier Flussgöttinnen, die damals die größten Flüsse Deutschlands symbolisierten, den Rhein, die Elbe, die Oder und die Weichsel. Der Berliner Volksmund sah das Theatralische des Brunnens allerdings ziemlich locker und bezeichnete die Göttinnen als die einzigen Berlinerinnen, die den Rand halten könnten. Den Brunnen bezeichneten sie in Anspielung auf den Bürgermeister und den Dreizack Neptuns als das "Forckenbecken".

Der bisherige Senat von Berlin hat sich der Rückkehr des Brunnens seit Jahren verweigert. Nun könnte alles wieder offen sein. Man sollte deswegen dem Brunnen die Möglichkeit geben, zusammen mit einer schönen gärtnerischen Gestaltung des Schlossplatzes an seinen Ursprungsort zurückzukehren. Das Geld dafür war übrigens vom Bund schon vor Jahren zugesagt. Man wird sehen, ob es weiter zur Verfügung steht, sonst müssten wir mit einer weiteren Spendensammlung für den Umzug sorgen. Am Geld darf dies nicht scheitern!

Die Moderne hat beim Schlossumfeld versagt. Durch die hohe, dicke Mauer zur Spree kann dort niemand sitzend das Treiben auf dem Fluss beobachten. Die versteinerte Platzgestaltung kostete Millionen und alles erzeugt nur gähnende, umweltschädliche Langeweile und schon gar nicht die von der Mitte Berlins erwartete Aufenthaltsqualität. Im Koalitionsvertrag wird nun von einem neuen Brunnen anstelle des alten Neptunbrunnens auf dem Schlossplatz gesprochen. Man möchte dort im Wettbewerb eine neue Brunnenanlage gestalten. Das wird schwer, denn an den bisherigen Leistungen modernen Designs rund um das Schloss sieht man eher ein Kontra zur wundervoll gelungenen historischen Fassade als eine Resonanz in Schönheit mit Gewinn für die Mitte Berlins.

Wäre es jetzt nicht besser, im Rahmen der sowieso geplanten Neugestaltung des ehemaligen Marx-Engels Forums dort eine geniale moderne Brunnenschöpfung auszuloben? Sollte man dann nicht besser den alten Neptunbrunnen wieder an den Ort zurückkehren lassen, für den er geschaffen wurde? Wenn das Marx-Engels-Forum zwischen Marienkirche, Fernsehturm, Rotem Rathaus und der Spree insgesamt sowieso neu gestaltet werden soll, könnte die Moderne gerade dort beweisen, zu welchen genialen Entwürfen im Ensemble sie wirklich fähig ist und mit der Neugestaltung der ehemaligen Berliner Stadtmitte endlich einen großen Wurf landen. Dieser stünde dann im Wettbewerb zu dem historischen Schlossplatz und Lustgarten. Wie spannend könnte das werden!

Wilhelm von Boddien

INHALTSVERZEICHNIS

ZUM GELEITSeite	2
DIE ADLERKARTUSCHE,	
EIN MEISTERWERKSeiten	4-12
ANBAU DER ADLERKARTUSCHE	
IM PORTAL III	13-19
SCHMERZ UND SCHÖNHEIT.	

NEKROLOG AUF DIE VERLORENEN	
PRUNKRÄUMESeiten	20-53
GUTE UND WENIGER GUTE	
NACHRICHTEN Seite	54
DER AUSBAU VON PORTAL IV	
UND VSeiten	55-59
SCHLUSSPUNKT 7UR	

OSWALT-AFFÄRE? Seite

FREUNDESKREISNACHRICHTENSeiten 61–66
BUCHEMPFEHLUNGEN
BERLINER SCHLOSS Seiten 67–71
ANFRAGEN, SPENDEN UND
BESTELLUNGEN Seite 72





Abb. 1. Die Nachschöpfung der Adlerkartusche Lessings im Eosanderportal

Die Adlerkartusche am Berliner Schloss – ein Meisterwerk der neobarocken Bauplastik

von Peter Stephan



Peter Stephan

Die Vorgeschichte Mit der Anbringung der Wappenkartusche über Portal III am 4. April 2023 gelangte die Rekonstruktion der westlichen Schlossfassade zum Abschluss (Abb. 1). Wichtige historische und ikonographische Sinngehalte sind nun wieder sichtbar. Zugleich wurde ein Meisterwerk wiedergewonnen: ein Meisterwerk mit langer Vorgeschichte. Bekanntlich hatte Johann Friedrich Eosander den Portalrisalit III nach dem Vorbild römischer Triumphbögen, insbesondere des Konstantinsbogens und des Bogens des Septimius Severus in Rom, entworfen (Abb. 2). Im Unterschied zu den antiken Vorbildern, aber auch zu allen anderen

barocken Triumpharchitekturen, zog er das Kranzgesims der Attika in der Mitte nach oben und ließ es in zwei Voluten einrollen. Sehr wahrscheinlich wollte er auf diese Weise von der Horizontalen der Fassade in die Vertikale eines Turmaufbaus überleiten, den er über dem Portal in einer Höhe von

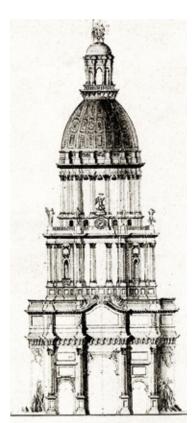


Abb. 2. Der Turm Eosanders über seinem Portal

bis zu 100 Metern auszuführen gedachte.

Nachdem Eosanders Auftraggeber, König Friedrich I., im Jahre 1713 gestorben war, fiel der Turmaufbau den Sparmaßnahmen seines Nachfolgers, des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I., zum Opfer. Die Voluten blieben somit ein formal unmotiviertes Überbleibsel, weshalb Karl Friedrich Schinkel sie um 1830 durch einen geraden Abschluss ersetzte, der dem Formempfinden des Klassizismus mehr entsprach. Außerdem hätte das gerade Gesims besser zu der Kuppel gepasst, die Schinkel – in weit geringeren Dimension als Eosander - für die Aufnahme einer neuen Hofkapelle vorsah (Abb. 3). Zur Ausführung gelangte stattdessen ab 1845 eine etwas größere, von Friedrich August Stüler entworfene Kuppel, mit der das begradigte Gesims gleichfalls besser harmonierte (Abb. 4).

Im Anschluss an den Kuppelbau ließ Friedrich IV. die vier Säulen des Triumphbogens mit Statuen besetzen, eine Vervollständigung, die schon Eosander geplant hatte. Seine Wahl fiel auf die Kardinaltugenden (Stärke, Mäßigung, Gerechtigkeit und Weisheit), während er für die

Säulen an der Portalrückseite die Personifikationen die drei theologischen Tugenden (Glaube, Hoffnung und Liebe) sowie die Allegorie des Gebets bestimmte. Sehr wahrscheinlich nahmen die theologischen Tugenden auf die Hofkapelle in der Kuppel Bezug und die weltlichen Tugenden auf den Weißen Saal, den Stüler als Thronsaal links neben Portal III geschaffen hatte.

Eine dritte Umbauphase setzte unter Wilhelm II. ein. Die östliche Uferbebauung des Kupfergrabens, die sogenannte Schlossfreiheit,

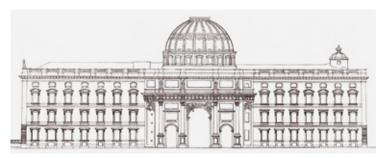


Abb. 3. Der Plan Schinkels für die Kuppel auf dem Eosanderportal nach einem Entwurf Friedrich Wilhelms IV.

musste ab 1894 dem neuen Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal weichen (Abb. 5), der Weiße Saal erfuhr ab demselben Jahr eine Neu-



Abb. 4. Das Eosanderportal mit Schinkels begradigtem Gesims um 1890. Im Vordergrund werden die Häuser an der Schlossfreiheit für das Nationaldenkmal abgerissen.





Abb. 6. Grundsteinlegung des Schlosses 1443

gestaltung durch Ernst von Ihne. Die drei Durchfahrten des Portals wurden mit neuen, repräsentativeren Ziergittern gesichert. Die leeren Felder oberhalb der seitlichen Bögen, die in Eosanders Plan freigeblieben waren, füllte Otto Lessing 1897 mit figürlichen Reliefs, welche die Grundsteinlegung des Schlosses im Juli 1443 unter Kurfürst Friedrich I. und die Vorführung des

Schloss-Modells durch Schlüter im Jahr 1699 unter König Friedrich I. schilderten. Die kleineren Felder darüber erhielten Inschrifttafeln, welche die Historienszenen kommentierten (Abb. 6 u. 7).

Darüber hinaus wurden die Seitenfelder der Attikazone um Trophäenreliefs bereichert (Abb. 8), während das Mittelfeld eine acht Meter hohe und ebenso breite Wap-



lie Perfilirung ben Schiedmebelle burch Schliere 1699. geteriffen Hribef um baufgingen Schiefe ju gertin. Den Preiefer Cite Lefting. (Gegt befe Ceite 221.

Abb. 7. Vorführung des Schlossmodells durch Schlüter vor Kurfürst Friedrich III. um 1700. Im Hintergrund pikanterweise Schlüters Rivale Eosander, der der Königin Sophie Charlotte devot sein Portal mit dem Turm zeigt. Das ist historisch nicht korrekt: Eosander wurde erst 1706 Schlossbaumeister, nach Schlüters Rauswurf.

penkartusche erhielt. Gleichfalls von Lessing entworfen, wurde sie von zwei Adlern flankiert und von der preußischen Königskrone überfangen. Ihr unteres Ende hinterlegte Lessing mit gekreuzten Palmzweigen als Symbolen des Friedens.

Im Zentrum zeigte ein von der Collane (d. i. die Halskette) des Schwarzen Adlerordens umfasster Schild den Preußenadler, auf dessen Brust die Initialen des ersten preußischen Königs FR (= Fridericus Rex) prangten.



Abb. 8. Trophäenrelief im Eosanderportal



Abb. 9. Die Adlerkartusche, noch unter Schinkels Gesims



Abb. 10. Das Eosanderportal nach der Wiederherstellung des ursprünglichen Volutengiebels

Die Kartusche hatte Lessing so proportioniert, dass sie unmittelbar unterhalb des Schinkelschen Kranzgesimses endete, während die Krone auf dem Gesims aufzuliegen schien (Abb. 9). Obwohl diese Lösung durchaus befriedigte, nutzte Wilhelm die Grundsanierung der Fassade in den Jahren 1901/02, um in einem letzten Schritt die Eosanderschen Voluten wieder herzustellen. Deren aufgewölbter Duktus griff zum einen die Kurvatur der Ziergitter auf. Zum anderen wurde nunmehr die gesamte Kartusche, einschließlich der Krone, Kranzgesims überfangen (Abb. 10 u. 11).

Die politische Bedeutung: Wilhelm II verherrlicht das preußische Königtum, nicht aber das deutsche Kaiserreich

Wie die Adlerpaare am Königswappen unter dem Balkon von Portalrisalit V (Abb. 12) und am Königsthron Friedrichs I. (Abb. 13) repräsentieren Lessings Adler den brandenburgischen und den preußischen Wappenvogel. Und wie ihre barocken Vorgänger bekunden sie die Zusammenführung der beiden wichtigshohenzollernschen Herrschaftsgebiete, nämlich Brandenburgs und Preußens, zu einem Königreich. Mit dieser Aussage nehmen sie Bezug auf die beiden Historienreliefs. Denn das linke Relief thematisiert, indem es die Erbauung der Berliner Burg durch Kurfürst Friedrich I. schildert, auch die Etablierung der Zollernherr-



Abb. 12. Die Adlerpaare im Portal V







Abb. 13. Der Thron Friedrichs I.

schaft in Brandenburg und die Erhebung der Markgrafschaft zum Kurfürstentum (Abb. 6). Analog dazu spielt das rechte Relief mit dem Ausbau des Schlosses zu einer königlichen Residenz auf den preußischen Kronerwerb und damit

auch auf die Umwandlung des Herzogtums Preußen zu einem Königreich hin (Abb. 7). Während Schlüter dem künftigen König stolz jenes Modell präsentiert, das in einem Stich von 1700 als "Regia Berolinensis" (als Berliner Königsschloss) bezeichnet wird und das der Meister auch im allegorischen Deckengemälde des Rittersaals in Händen hält (Abb. 14), präsentiert Eosander – chronologisch nicht korrekt – in

unterwürfiger Haltung seiner Gönnerin, der Kurfürstin Sophie Charlotte, den Entwurf für Portal III, das – historisch gleichfalls nicht richtig – bereits Stülers Kuppel enthält.

Indem Wilhelm II. die barocke Fassade durch Anbringung der Wappenkartusche gleichsam vollendete, so die implizite Botschaft, erfüllte er auch das baupolitische Vermächtnis seiner Vorfahren. Interessant dabei ist, dass der Monarch zwar an den Aufstieg Brandenburgs zum Kurfürstentum und an die Erhebung Preußens zum Königreich erinnerte, den unter seinem Großvater erfolgten Erwerb der deutschen Kaiserwürde aber nicht thematisierte – und dies, obwohl er das Schloss zu einer kaiserlichen Residenz umbauen ließ: durch die Neugestaltung des Weißen Saals und den Einbau einer "kaiserlichen" Wohnung, die sich im ersten Obergeschoss der Südseite vom Sternsaal (Portal I) bis in die Westfassade erstreckte. Heraldisch präsent war das Kaiserreich nur gelegentlich, z.B., wenn nämlich der Thronbaldachin des Weißen Saals anlässlich der Eröffnungen des Reichstages eine Bespannung mit dem Reichswappen erhielt.

Auch sonst inszenierte Wilhelm sich im Schloss vorzugsweise als preußischer König und nicht etwa als ein Nachfolger der römisch-deutschen Kaiser. Deutlich wird dies auch etwa in den Porträtmedaillons, welche die Kuppelhalle des Bode-Museums (vormals Kaiser-Friedrich-Museum) zieren. Die neuen Kaiser als Nachfolger der mittelalterlichen Kaiser auszugeben, war eher außerhalb Preußens üblich. Zu denken wäre an das Kyffhäuserdenkmal im Harz oder an die



Abb. 11. Die Adlerkartusche Lessings

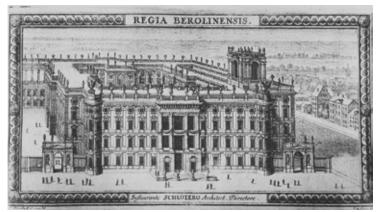


Abb. 14. Schlüters Schlossmodell von 1701, "Regia Berolinensis"





Abb. 14. Schlüter erhält aus der Hand Minervas das Schlossmodell. Ausschnitt aus dem Deckengemälde in Rittersaal.

Goslarer Kaiserpfalz, deren Bild- rend der Novemberrevolution programme Wilhelm I. ("Kaiser Weißbart") mit Friedrich I. Barbarossa ("Kaiser Rotbart") gleich-Herrscher begriff, bewies er wäh- nigs- und keine Kaiserresidenz.

1918. Zunächst war er nur bereit, als Deutscher Kaiser, nicht aber als Preußischer König abzudansetzten. Wie sehr Wilhelm II. sich ken. Das Berliner Schloss war bis auch selbst als ein preußischer zum Schluss vorrangig eine KöIII zeigt es deutlich.

Die künstlerische Bedeutung: Die Kartusche und ihre barocken Vorbilder

Nicht weniger Aufmerksamkeit als die politischen Inhalte verdient die künstlerische Ausführung der Wappenkartusche. Wie die Ziergitter und die seitlichen Attikareliefs ist sie dem Stil des Neobarock verpflichtet. Eine unmittelbare Vorlage waren die schon erwähnten Adlerpaare an Portal IV und V (Abb. 12), von denen Lessing neben der Doppelung der Vögel und der Krone auch das Motiv der Palmzweige übernommen und den c-förmigen Überfangbogen mit den eingerollten unteren Enden übernommen haben dürfte. Darüber hinaus findet sich dieser Bogen auch in den großen Wappenkartuschen der barocken Portalrisalite (Abb. 16 u.

Die Wappenkartusche von Portal 17). Man kann sogar von einem typischen Schlütermotiv sprechen, da es auch in den Dekorationssystemen der Innenräume vorkam: an der Kaminnische und über den Supraporten des Rittersaals oder den Deckenvouten der Roten Adler-Kammer und der Drap-d'or-Kammer, bei letzterer sogar wie bei Lessing in Verbindung mit einer Muschelschale (Abb. 18-20). Seinen Ursprung hat der Überfangbogen allerdings im römischen Hochbarock, etwa in der Architektur Pietro da Cortonas, eines Zeitgenossen von Schlüters Vorbild Gianlorenzo Bernini. Zu denken wäre an den Kuppelkranz von Santi Luca e Martina oder an die Fassadenmedaillons an Santa Maria della Pace (Abb. 21).

> In einer Hinsicht wich Lessing jedoch von Schlüter ab: Anders als an Portal V befinden die Adler sich nicht neben dem Wappen. Stattdes-



Abb. 16. Adlerkartusche über Portal IV



Abb. 17. Adlerkartusche im Schlüterhof



Abb. 18. Kaminaufsatz im Rittersaal



Abb. 19. Voute Rote Adlerkammer

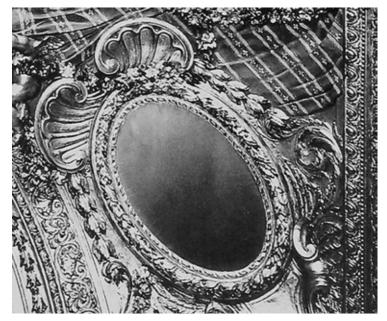


Abb. 20. Drap-d'or-Kammer



Abb. 21. Maria della Pace, Rom



Abb. 22. Wappen mit Grotesken



Abb. 22. Wappengroteske

sen hatte Lessing sie – zunächst die fließend in eine Figur übergeht Schauen Köpfe und Flügel hinter schichte wird der spielerische

der Kartusche hervor, während der Rest der Körper verdeckt ist? Oder wachsen die Adler gleichsam aus dem Randprofil der Kartusche heraus? Tatsächlich sind beide Lesarten denkbar und auch gewollt. Lessing hatte diese Ambivalenz besondere eine Aussage genutzt und so aus der Not des Platzmangels wieder unter Rückgriff auf die barocke Tradition eine künstlerische Tugend gemacht.

Das Motiv einer Wappenkartusche,

wohl aus Platzgründen - mit der oder aus der eine Figur entsteht, Kartusche eng verbunden, wobei reicht in die Zeit des Manierismus, nicht ganz klar ist, wie man dieses also in das fortgeschrittene 16. Jahrenge Verhältnis zu deuten hat. hundert zurück. In der Kunstge-



Abb. 25. Löwenarmatur im Portal I im Berliner Schloss

Übergang eines toten Gegenstands in eine lebende Figur als 'Groteske' bezeichnet (Abb. 22 u. 23). Diese bizarre Metamorphose erfreute sich bis weit ins 18. Jahrhundert hinein großer Beliebtheit. Beispielsweise gehen an der Thronlehne Friedrichs I. die Füße in Blattmasken über (Abb. 13). In der Drap-d'or-Kammer des Schlosses mutierten die Blattranken einer Kartusche zu geflügelten Genien. Und an der Armatur von Portal I ließ Schlüter die Enden des Sichelschilds in Löwenköpfen enden (Abb. 25). Lessing selbst gab in den Attikareliefs von Portal III den Visieren der Prunkhelme die Form eines Gesichts (Abb. 8).

Ist innerhalb der Heraldik eine Figur Teil einer solchen Groteske, so schmiegen sich Körper und Gliedmaßen eng an die Wappenkartusche an (Abb. 22–24). Fungiert die Figur dagegen als Träger des Wappens, schwebt sie völlig frei – wie zum Beispiel die Famen an den Portalen IV und V (Abb. 16) oder an der Eckkartusche der nördlichen Schulterrücklage

(Abb. 26). Lessing hat diese beiden Varianten kombiniert. Der Rumpf und die inneren Flügel der Adler folgen exakt der konkav-konvex geschwungenen Kontur der Kartusche, wohingegen die äußeren Flügel deutlich abstehen. Nach außen hin entwachsen die Adler der Kartusche.

Dieses Wechselspiel zwischen organischem Verwachsensein und körperlicher Eigenständigkeit nutzte Lessing für einen besonderen Effekt. Steht der Betrachter entfernt vom Schloss, nimmt er von den Adlern nur die abstehenden äußeren Flügel wahr, weil die inneren Flügel und die Köpfe optisch mit der Kartusche verschmelzen. Dieser Eindruck lässt das Motiv einer ausschließlich von Flügeln getragenen Wappenkartusche assoziieren, das in der barocken Heraldik sehr beliebt war.







Abb. 26. Eckkartusche am Eosanderrisalit, Lustgartenseite



Abb. 27. Das Wappen Papst Alexanders VII.



Abb. 28. Flügelwappen Schloss Moritzburg, Sachsen

Die Apotheose des preußischen Königtums

Ein bekanntes Beispiel ist Berninis Grabmal für Papst Alexander VII. im Petersdom. Während der Pontifex im Angesicht des Todes ins Gebet versunken ist, schwebt sein Wappen bereits in den Himmel auf, um die Verewigung des Verstorbenen anzuzeigen (Abb. 27). Das Wappen wird nicht getragen, es sind ihm durch himmlische Fügung gleichsam Flügel gewachsen, die es sakral überhöhen. Im Sinne einer solchen Sakralisierung verkündet denn auch das sächsische Flügelwappen in Schloss Moritzburg bei Dresden zusammen mit den Palmzweigen am Fuß des Schildes den unsterblichen Ruhm Augusts des Starken und die providentielle Bedeutung seines Königtums (Abb. 28). Schlüter war das geflügelte Wappen gleichfalls bekannt, wie die Deckenvoute der zweiten Paradevorkammer zeigt (Abb. 29). Und an der neobarocken Bespannung des Thronbaldachins im Berliner Schloss (Abb. 30) spielte es wie in Moritzburg auf die göttliche Stiftung des Königtums an. Dieselbe Aussage dürfte in der Fernsicht Lessings Wappen gehabt haben.

Sobald die Adler beim Näherkommen als die eigentlichen Wappenträger erkennbar werden, erfährt ihre sakrale Symbolik eine Variation. Nun wird ein weiteres ikonographisches Vorbild erkennbar: die antike Adlerapotheose, die auf die römische Staatskunst zurückgeht. Am Gewölbescheitel des Titusbogens in Rom trägt der Jupiteradler den römischen Imperator in den Himmel empor (Abb. 31). Auf dem sogenannten 'Berliner Kameo', der schon damals in der Antikensammlung der Königlichen Museen zu Berlin aufbewahrt wurde, fährt Kaiser Hadrian mittels zweier Adler in den Himmel auf (Abb. 32). In diesem Sinne vollziehen auch die Adlerpaare am Balkon von Portal V und an der Kartusche von Portal III eine Apotheose, die nun dem im Wappen vergegenwärtigten preußischen Königtum gilt.

Ein letztes ikonographisches Motiv, das in das Wappen eingeflossen sein dürfte, ist dem Alten Testament entnommen. In den Psalmen 17, Vers 8 und 57, Vers 2 bittet König David Gott, er möge ihm und dem Volk Israel Schutz "im Schatten seiner Flügel" gewähren. Die preußische Staatsheraldik bezog diese Metapher von Anfang an auf die Schutzfunktion des Preußenadlers gegenüber dem König und seinem Volk, was umso näherlag, als Friedrich I. (wie später auch Friedrich Wilhelm IV.) sich in der Tradition der alttestamentlichen Könige sah. In seinen Schilderungen der Krö-

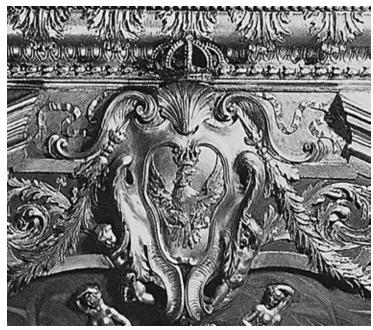


Abb. 29. Adlerwappen, Zweite Paradevorkammer

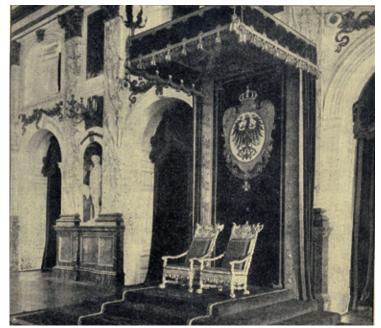


Abb. 30. Thronbaldachin im Weißen Saal





Abb. 32. Berliner Kameo



Abb. 31. Relief Titusbogen, Rom

nungsfeierlichkeiten im Jahre 1701 berichtet der Hofzeremoniar Johann von Besser sogar, dass der temporäre Triumphbogen, der an der Grünen Brücke in Königsberg errichtet worden war, mit dem Psalmwort "Sub umbra alarum tuarum protege nos (unter dem Schatten deiner Flügel beschütze uns)" beschriftet war. An der Triumpharchitektur von Portal III kehrte dieser Gedanke gut 200 Jahre später wieder – allerdings nicht in Form einer Inschrift, sondern als heraldische Chiffre.

Das Wappen im Kontext des Fassadenspiegels

Ein weiteres wichtiges Element neben der Ikonographie der Kartusche ist der steinerne Dekor auf der Wandfläche, den Wilhelm gleichfalls neu meißeln ließ. Es soll die Metallapplikation der Kartusche mit der steinernen Architektur verbinden. Wie man auf den historischen Fotos besonders (Abb. 10) gut erkennen kann, wird das Wappen von einer Lorbeergirlande, einem sogenannten Feston, hinterfangen. Die horizontalen Teile der Girlande

sind weitgehend von den äußeren ausgestreckten Flügeln der Adler verdeckt. Diese zeigen mit ihrer längsten Feder jeweils auf einen Blütenknauf, von dem aus das untere Ende der Girlande gerade herabhängt und dabei parallel zum vertikalen Rahmenprofil der Architektur verläuft. Die beiden Blütenknäufe sind also die optischen Gelenkstellen, an denen die Girlande zwischen Kartusche und Architektur vermittelt. Wie wichtig Lessing diese Details waren, zeigt ihre feine Ausarbeitung (Abb. 33). Die Blütenblätter sind vollkommen durchmodelliert - ebenso wie die Lorbeerblätter des Festons, denen man ansieht, wie sie sich durch Trocknung leicht zusammengezogen haben.

Befestigt ist die Girlande am Knauf durch ein nicht minder sorgfältig gearbeitetes Flatterband. Dieses Motiv wurde schon von den Barockkünstlern geschätzt, weil es sich, scheinbar im Winde wehend, freier drapieren ließ wie eine massive Girlande. Und wieder dienten die Schlüterschen Paradekammern als Referenz (Abb. 24 u. 29). Die Möglichkeit der freien Gestaltung nutzend, führte Lessing das Band erst parallel zu den Langfedern des ausgestreckten Flügels, ließ es dann umknicken und in die Gegenrichtung zurück zur Wappenkartusche laufen. Dabei paraphrasierte er den Umriss des abstehenden Flügels. Das Band endet in einer C-Form mit eingerollten Enden. Dieses C entspricht dem Überfangbogen mit den kleinen Voluten am Kopf der Kartusche. Und schließlich hängen am Ende des Flatterbands Fransen, die zu den zerklüfteten Palmbüscheln unterhalb der Kartusche überleiten. Mit anderen Worten: Wie die Adlerflügel und die Girlande die Kartusche in die Architektur integrieren, so verbindet das Flatterband Adlerflügel und Girlande mit der Kartusche. Und nicht zuletzt wird der Duktus der Adlerflügel durch die geschwungenen Palmzweite paraphrasiert, die ihrerseits eine Verbindung zur Sockelleiste der Attika schaffen.

Die Adlerkartusche – ein Meisterwerk

Abschließend lässt sich die Adlerkartusche über Portal III in formaler wie in gedanklicher Hinsicht als eine herausragende Schöpfung des Neobarock würdigen. Lessing griff wesentliche Elemente von Schlüters Bauplastik auf und verband sie stimmig mit Eosanders Architektur. Zugleich gelang es ihm, sich in Schlüters und Eosanders Nachfolge das Erbe des antiken und des barocken Rom anzuverwandeln.

Mit der Wiederanbringung der Adlerkartusche wurde kein bloßes Dekoraktionselement, sondern ein Meisterwerk wiedergewonnen.



Abb. 33. Blütenknauf



Die Wappenkartusche im Herbst 1950, nach dem Ausbau. Sie wurde danach bis auf das Kreuz des Schwarzen Adlerordens eingeschmolzen.



Die neue Adlerkartusche. Kleine Abweichungen sind der manuellen Kupfertreibarbeit geschuldet. Sie beruhen aber auch auf optischen Täuschungen durch den Winkel, aus dem heraus fotografiert wurde!

Dank Ihrer großartigen Spenden:

Die Große Adler- oder Wappenkartusche am Eosanderportal ist ein Millionenobjekt!

Kurz vor dem Osterfest war es soweit: Am 3. und 4. April wurde nach langer Vorbereitungszeit die Große Wappenkartusche am Eosanderportal vom Berliner Schloss eingebaut.

Mit den folgenden eindrucksvollen Fotos wollen wir Ihnen die Entstehung dieser gewaltigen Kupfertreibarbeit dokumentieren, nachdem wir in früheren Extrablättern schon die Vorarbeiten in der Werkstatt des Bildhauers Andreas Hoferick zeigten.

Die etwa 8 mal 8 Meter große und ca. 5 Tonnen schwere Kartusche aus getriebenem Kupfer, die in den letzten beiden Jahren in der Berliner Firma Fittkau Metallgestaltung in Berlin-Weißensee angefertigt wurde, wurde wegen ihrer Dimension in der vorherigen Nacht vorsichtig unter Polizeischutz mit Blaulicht zum Schlossplatz auf einem Spezialtransporter gebracht.

Nach der morgendlichen Anlieferung fanden am 3. April vor dem

Schloss einige Vorarbeiten, Vervollständigungen und diverse Anpassungen statt.

Am 4. April konnte die Kartusche schließlich um 13 Uhr aufgerichtet und mit einer Spezialkonstruktion am Nachmittag angehoben und an den tief einbetonierten, hakenförmigen Befestigungspunkten aufgehängt werden. Kurz vor 21 Uhr wurde schließlich die meterhohe vergoldete Krone auf die Kartusche in einmaliger Atmosphäre

aufgesetzt – im schönsten Mondschein!

Das Anheben der Kartusche wurde mit Jubel und Beifall von den zahlreichen Zuschauern bedacht, die rund um den Bauzaun der Baustelle das Geschehen stundenlang geduldig verfolgten.

Doch nun schauen Sie sich selbst den Werdegang an:

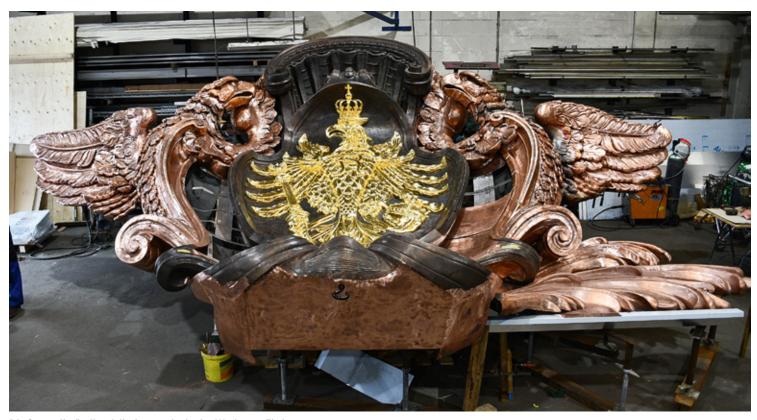


Die preußische Königskrone der Kartusche



Einer der riesigen Adlerflügel. Rechts im Bild Stefan Fittkau





Die fast vollständige Adlerkartusche in der Werkstatt Fittkau



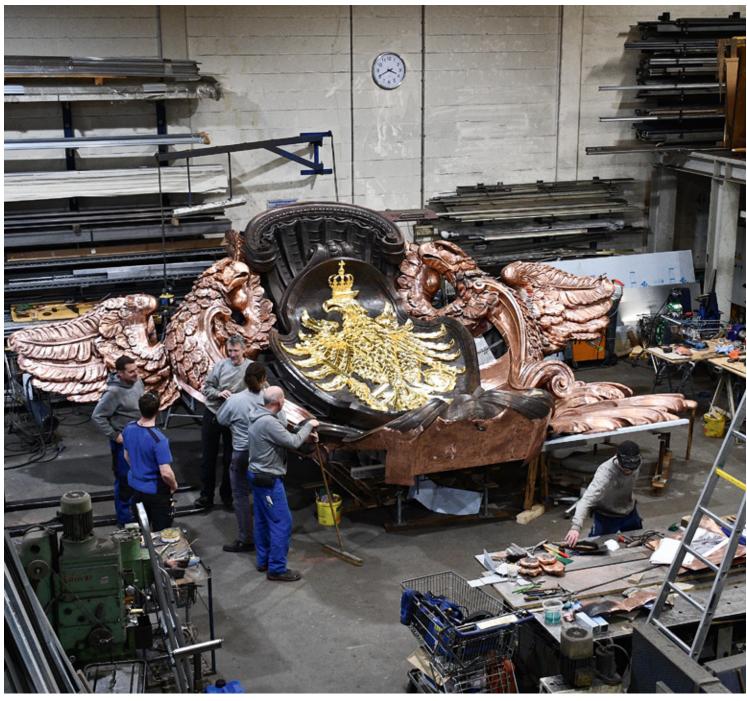






Bei den Kupfertreibarbeiten





Die gewaltige Dimension der Kartusche erkennt man im Vergleich zu den Menschen auf dem Bild!







© Alle Fotos: Gritt Ockert, Förderverein Berliner Schloss e.V.





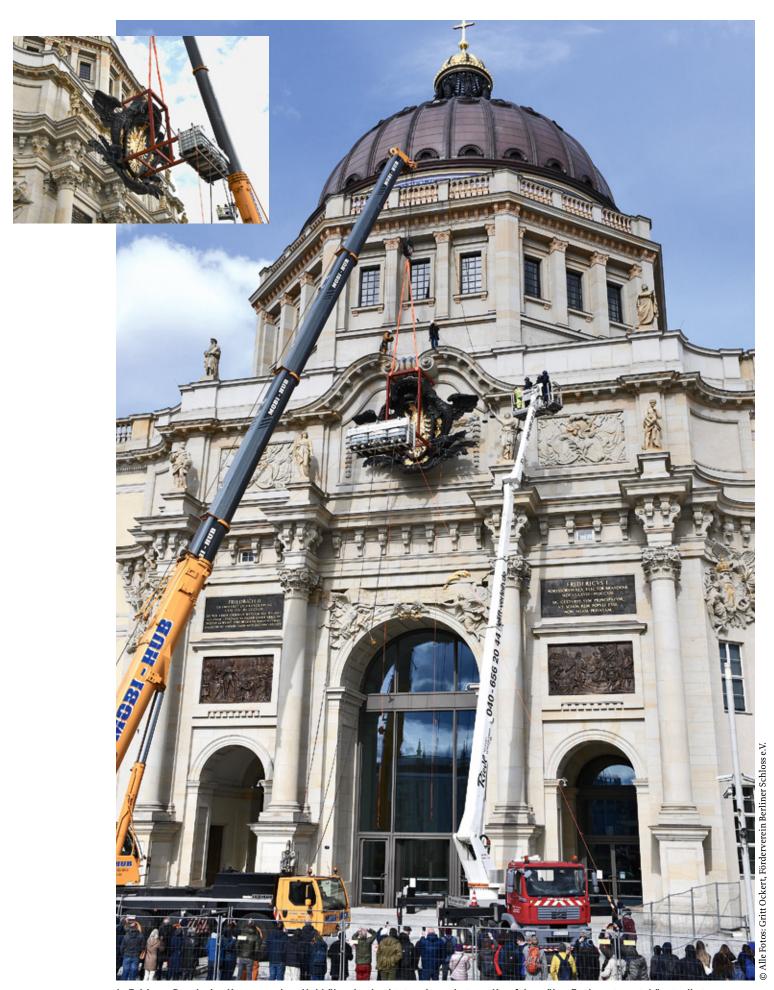
Vor dem Schloss: Die Kartusche wird aufgerichtet. Deutlich zu sehen: das innere Tragwerk aus Edelstahl zur Stabilisierung





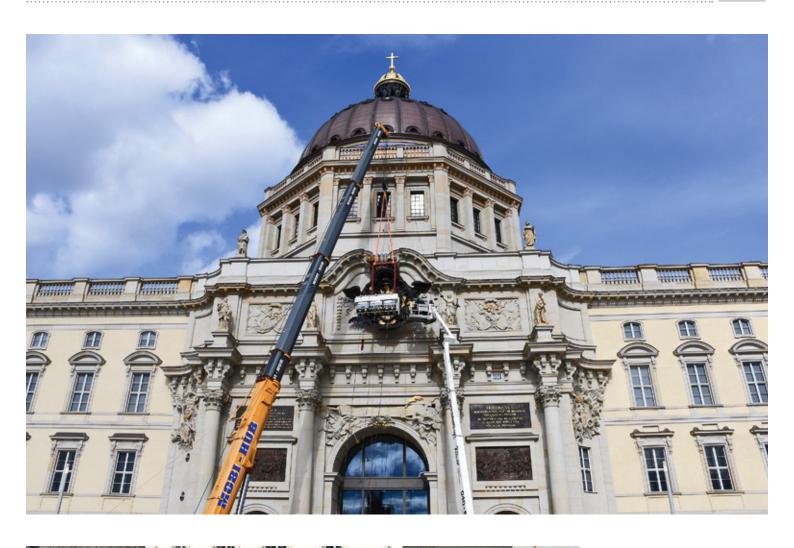
Um die Kartusche auch am Kranhaken vertikal zu halten, wurden Wassertanks an der Stellage angebracht. Die Vertikale war eine Voraussetzung dafür, um sie gleichzeitig an allen vier Haken an der Portalwand einzuhängen. Durch Ablassen von Wasser erreichte man das gewünschte Ergebnis.





In Zeitlupe: Der riesige Kran, von einer Hubbühne beobachtet und von dort per Kranfahrer über Funk gesteuert, hängte die tonnenschwere Kartusche mit einem "Klack" problemlos ein. Eine Meisterleistung! Oben auf dem Volutengiebel assistieren zwei Industriekletterer dem Vorgang.







Gebannte Zuschauer beobachten die Montage.



Das Kreuz der alten Kartusche, einziges gerettetes Überbleibsel, wird eingehängt.



Nach Sonnenuntergang: Die Krone schwebt empor.





Was für ein Anblick: Die Krone wird spät abends bei Mondenschein auf die Adlerkartusche gesetzt.



Der Nekrolog für die verlorenen Innenräume des Berliner Schlosses:

Schmerz und Schönheit

Die äußeren Fassaden des Berliner Schlosses heilen nun wieder das historische Berlin. Sie geben den Gebäuden der alten Residenz wie dem Alten Museum, dem Dom, dem Zeughaus bis zur Oper und der Humboldt-Universität, dem ehemaligen Palais Heinrich, ihre durch die Sprengung des Schlosses verlorene Würde zurück und bringen Berlin dort wieder ins Lot.

Politisch war eine Wiederherstellung von historischen Innenräumen, die zu den wertvollsten Schöpfungen des Barock in Deutschland gehörten, nicht gewollt. Anderswo, im wiederaufgebauten Schloss der Sächsischen Könige in Dresden, der Münchener Residenz oder der Fürstbischöflichen Residenz in Würzburg, aber auch im Charlottenburger Schloss wurden wichtige,

völlig zerstörte Raumfluchten mit viel Einfühlungsvermögen rekonstruiert. Im Berliner Schloss war das nicht möglich, zu groß ist hier die Furcht an eine zu intensive Erinnerung an die preußische Zeit.

Wohl deswegen werden diese Räume nicht einmal im Humboldt Forum erwähnt, nicht einmal Bilder von ihnen werden dort in einer kleinen Ausstellung gezeigt, obwohl dafür Platz genug wäre. Die gleichen Berührungsängste gibt es auch im Stadtschloss von Potsdam, das heute Sitz des Landtags von Brandenburg ist. Als ob das Verdrängen von Geschichte diese vergessen machen würde.

Das ungeschminkte Zeigen hingegen erleichtert die Auseinandersetzung mit ihrer Zeit und auch ihren Problemen. Nur die intensive Auseinandersetzung mit allen Farben und Phasen unserer Geschichte schafft uns ein kluges Bewusstsein für die Zukunft.

Ein Nekrolog ist der Nachruf auf Verlorenes, ein immaterielles Denkmal, die Beurkundung eines schmerzhaften Verlustes. Deswegen haben wir dieses Extrablatt noch einmal den verlorenen Raumfluchten des Berliner Schlosses gewidmet, heute zunächst den Paradekammern Andreas Schlüters und Johann Eosander von Göthes. Im nächsten Extrablatt folgen die Räume Friedrich des Großen, die klassizistischen Königskammern und die Wohnung Friedrich Wilhelms IV. von Schinkel. Sie erleben dennoch nur einen Bruchteil des wirklichen Verlustes, da Bilder diesen nur annähernd darstellen können, wie wir es jetzt beim Anblick der barocken Schlossfassaden und im Schlüterhof in realiter wieder erleben.

Mit dem weitgehenden Wiederaufbau des Schlossäußeren wurde ein Prozess begonnen, in dessen Konsequenz eben auch die Rekonstruktion von Innenräumen liegt, wie in Dresden, Würzburg und München. Fast alle wichtigen Räume des Berliner Schlosses könnten problemlos am originalen Ort, in der originalen Kubatur und Ausstattung wieder eingebaut werden. Die Innenarchitektur Franco Stellas macht dieses möglich.

Darüber müssen nun künftige Generationen entscheiden. Die Zeiten ändern sich: Was heute in Berlin noch unmöglich erscheint, ist vielleicht in zweihundert Jahren erwünscht! Der Kölner Dom hat auch fast 400 Jahre auf seinen Weiterbau gewartet. Daran möchten wir mit dieser schmerzlich-schönen Bilderfolge erinnern.

Wilhelm von Boddien

Wir haben Ihnen ein eindrucksvolles Bildmaterial zu den Paradekammern zusammengestellt. Seltene Farbfotografien aus der Vorkriegszeit sind darunter. Vielfach handelt es sich dabei um Farbpostkarten, die schon damals nicht heutigen Qualitätsansprüchen genügten. Aber sie geben ein wenig von dem Farbeindruck dieser Räume wieder. Die farbigen Detailbilder der Räume stammen aus dem Buch "Deckengemälde im Berliner Schloss" von Lieselotte Wiesinger, das damals die wiederaufgetauchten Diapositive aus der Cürlis-Sammlung wiedergab.

Der Dokumentarfilmer Hans Cürlis wurde 1943 damit beauftragt, die mit den Wänden und Decken fest verbundene Innendekoration des Berliner Schlosses in Farbe aufzunehmen, die nach einem Bombenangriff zum Totalverlust auch in der Erinnerung und Dokumentation hätten werden können. Auch damals, bei einem ersten Aufkommen der Farbfotografie, entsprach deren Technik nicht dem heutigen Können der digitalen Fotografie.

Der Auftakt zu den Paradekammern im Schloss

Die Gigantentreppe Andreas Schlüters

von Peter Stephan

Das eigentliche Thema im Schlossbau des deutschen Barock ist, anders als in den zeitgenössischen Stadtpalästen Italiens oder den französischen Königsschlössern, nicht der Thron- oder Festsaal, sondern das Treppenhaus. Eines der frühesten und großartigsten Beispiele, noch vor dem Bau der grandiosen "Stiegenhäuser" von Rastatt, Schleißheim, Pommersfelden, Würzburg, Bruchsal oder

Brühl, befand sich im Berliner Schloss. Hier war es dem Bildhauerarchitekten Andreas Schlüter gelungen, Baukunst, Bauplastik und Malerei auf geniale Weise zu einer gestalterischen Einheit zu verschmelzen. So wurden die Treppenläufe und die zweigeschossige Empore nicht einfach von regulären Stützen getragen, sondern von Atlantenhermen, deren kräftige Oberkörper aus Pilasterschäften

herauswuchsen. An der Kopfwand übernahmen freiplastische Gigantenfiguren die Aufgabe, die Treppenläufe zu tragen. Die Riesen lagerten auf dem Gebälk einer dorischen Säulenordnung, in der sich die sonst eher glatte Oberfläche der Raumschale zu einer plastisch durchformten Säulenarchitektur steigerte.

Innerhalb dieser Säulenarchitektur stand auf der dorischen eine ionische Ordnung mit noch plastischer modellierten Kapitellen. Über denselben spannte sich ein Bogen bis zur Decke empor. Ihm vorgelagert war eine Figurengruppe aus Stuck. Auf einem Adler, der auch auf den preußischen Wappenvogel anspielte, ritt Jupiter als das mythologische Alter Ego des Bauherrn, Königs Friedrichs I. Begleitet wurde der Göttervater von mehreren Putten (links) und von seinem





Die Gigantentreppe hatte zwei Treppenläufe, links die Rampe, auf welcher der König mit seinem Pferd bis zu seinen Gemächern reiten konnte, rechts die "normale" Treppe.

Mundschenk Ganymed (rechts). Wie es schien, war die Gruppe aus einer Wolkenbank hervorgestoßen, die sich ihrerseits als ein dreidimensionaler Ausläufer des im Deckengemälde darstellten Götterhimmels gab. Gleichsam aus dem gemalten Olymp herabschwebend, bildeten Jupiter und seine Begleiter einen fließenden Übergang zwischen Malerei und Architektur.

Darüber hinaus ergab sich zwi-

schen den stuckierten und gemalten Figuren eine dramatische Interaktion. Unter den Augen seiner Gattin Juno, die innerhalb des Deckenbildes die Königin Sophie Charlotte verkörperte, schleuderte der Göttervater seine Blitze gegen die Giganten, die in einer zweiten Gruppe über der gegenüberliegenden Empore dargestellt waren. Dem Mythos zufolge hatten die Riesen versucht, den Olymp zu stür-

men, waren jedoch von den Göttern nach heftigem Kampf besiegt worden. Im Berliner Treppenhaus wurde ihr Anführer Pallas mit seinen Brüdern von Jupiters Lieblingstochter Minerva, der Göttin der Weisheit, der Wissenschaft und der Kunst, in den Abgrund gestoßen.

Ergänzt wurde die plastische Ausstattung des Treppenhauses durch die Reliefs an den Holztüren und den Unterseiten der Treppenläufe, den Zwickelfiguren über den Bögen der Empore, durch die Putten an den Podesten der Treppenwangen samt den darauf stehenden Prunkkandelabern sowie durch die Nischenfiguren in den Seitenwänden. Betrachtet man die Ausstattung in ihrer Gesamtheit, so bestand sie aus zahlreichen graduellen Abstufungen, die sich von der Zweidimensionalität der Deckenmalerei über das Flachrelief und das Hochrelief bis zur vollplastischen Figur entwickelten. Die vollplastische Figuren waren ihrerseits verschieden stark in die Architektur eingebunden: von den Atlantenhermen, die fest mit den Pilasterschäften verbunden blieben, über Jupiter und Minerva, die scheinbar frei vor der Wand schwebten, bis hin zum Giganten Pallas, der aus dem architektonischen Rahmen geradezu herausdrängt wurde. Am Ende dieser sukzessiven Verlebendigung stand der Mensch, der innerhalb des Hofzeremoniells zum integralen Bestandteil des Gesamtkunstwerks wurde.

Mit dem Erscheinen Jupiters, seinem buchstäblichen ,Hereintreten' in die Architektur, und der gleichzeitigen Vertreibung, ja Austreibung der Giganten aus der Architektur, war eine besondere Aussage verbunden. Seit der Antike stand der Sieg der Götter über die rebellischen Riesen für den Triumph der kosmischen Ordnung über die Mächte des Chaos und der Anarchie, aber auch für die Überwindung von Barbarei und gesellschaftlicher Verrohung durch Zivilisation und Kultur. Über die mythische Erzählung und die barocke Bildtradition hinausgehend, hatte Schlüter den von Minerva besiegten Giganten ein besonderes Attribut beigegeben: krumme Quader, mit denen die Riesen zur Erstürmung des Olymps eine Rampe errichten wollten. Ihre angemaßte Selbsterhebung konkretisierte sich also in einer unförmigen Negativarchitektur, die nun durch Minerva zerstört wurde. Im Gegenzug entstand die wohlgefügte, aus klassischen Säulen gebildete Architektur des Schlosses, in welcher sich der Sieg der staatlichen Ordnung und die Überlegenheit der durch Minerva personifizierten preußischen Staatsidee gleichsam verstofflichte.





J. B. Fischer von Erlach: Rekonstruktion römischer Tempel, 1723

Einige Giganten wurden sogar gezwungen, die neue Architektur zu stützen und so die Herrschaft der Götter im wörtlichen Sinne ,mitzutragen'. Die Mächte des Kosmos hatten über das Chaos gesiegt, wobei das Wort Kosmos wie in der griechischen Antike nicht nur das Universum, sondern auch die Weltordnung, die staatliche Ordnung, die Ehre eines Menschen (in diesem Fall des Königs) sowie die Gliederung und den Schmuck in der Kunst bezeichnete. Somit erwies sich das Treppenhaus im Zusammenspiel mit seiner figürlichen Ausstattung als ein geistiger Weg der Tugend und der Erkenntnis, der den Besucher aus der irdischen Welt des Naturhaft-Wilden in die himmlische Sphäre der Zivilisation und des Kunstvoll-Erhabenen emporführte, aber auch als ein Aufstieg zur Schönheit, die den Menschen dem Göttlichen näherbrachte. Die Schlüsselbegriffe der abendländischen Philosophie hierfür lauteten ascensus mentis (Aufstieg des Geistes) und via pulchritudinis (Weg der Schönheit).

Zum anderen stellte das Treppenhaus einen neuen Tempel der drei obersten römischen Staatsgötter Jupiter, Juno und Minerva dar, die im Jupitertempel auf dem Kapitol in Rom als Trias verehrt wurden. Wie auch durch das Triumphbogenmotiv des Eosanderportals wollte Friedrich I. sich mit diesem Romzitat in die Tradition der antiken Cäsaren stellen, um seiner neugewonnenen Souveränität als König Ausdruck zu verleihen. Interessanterweise rekonstruierte man im

Barock (etwa in Johann Bernhard Fischer von Erlachs ,Entwurf einer historischen Architektur') die römischen Tempel meist so, dass diese durch ein offenes Portal Einblick ins Innere mit den Götterbildern gewährten. Auf diese Weise bildete die Innenausstattung mit der Fassadenarchitektur und deren figürlichem Schmuck eine formale und gedankliche Einheit. Diese Art der offenen Tempelfront dürfte Schlüter vor Augen gestanden haben, als er den Großen Hofrisalit als Fassade des Treppenhauses entwarf.

Zunächst fällt auf, dass der Große Hofrisalit noch mehr als die beiden seitlichen Hofrisalite in eine fast filigran anmutende Gliederarchitektur aufgelöst ist. Die Wand ist weitestgehend auf Stützen reduziert, flächige Elemente finden sich kaum. Das Grundgerüst bilden zwei übereinanderstehende Kolossalordnungen, von denen die untere sich mit den Kolonnaden und Arkaden der seitlich angrenzenden Hofgalerien verschränkt. Diese Verschränkung erklärt sich dadurch, dass die Hofgalerien sich an der Innenseite des Risalits in Gestalt der schon erwähnten zweigeschossigen Empore fortsetzten. Hofarchitektur, Fassade und Treppenhaus ergaben auf diese Weise eine gestalterische Einheit.

Erkennbar wurde diese Einheit aller Wahrscheinlichkeit nach dadurch, dass die Fenster im 18. Jahrhundert noch vollständig unverglast waren - wie in vielen Treppenhausarchitekturen des Barock (man denke an das Hotel Lambert in Paris, das Augustiner-Chorherrenstift St. Flori-



1944. Das teilzerstörte Portal VI gewährt Einblicke in das Innere der Treppe wie vor der Verglasung vor 250 Jahren.



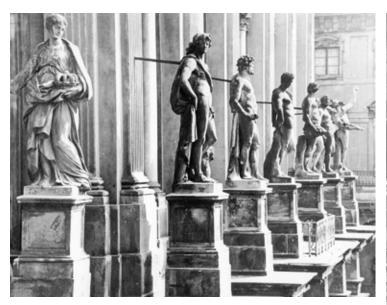
Die besiegten Giganten trugen das Gebälk und die Treppenläufe.

an, das Obere Belvedere in Wien oder an Ferdinando Sanfelices Palazzo Spagnolo in Neapel. Dank der filigranen Architektur waren die Fenster sogar so groß, dass man durch sie hindurch das Innere gut einsehen konnte. Dabei wurde erkennbar, dass Schlüter an der Kopfwand des Treppenhauses und des darüber liegenden Raumes (des Korridors vor dem Schweizer Saal) die dorische, die ionische und die korinthische Stockwerksordnung der Risalitfassade wiederholt hatte. Auch zeigte sich

nun deutlich, dass die Hoflauben hinter dem Fassadenspiegel tatsächlich in Gestalt einer Empore in die Innenarchitektur des Treppenhauses eingriffen - Bezüge, die auf den Zerstörungsphotos nach 1943 teilweise wieder zutage traten und die sich auch an dem von Goerd Peschken gefertigten Holzmodell studieren lassen.

Allerdings gewährte die offene Fassade nicht nur einen Blick in die Innenarchitektur. Die Besucher sahen auch die Jupitergruppe, so dass





Götter und Halbgötter des Olymps treten aus dem Treppenhaus heraus, um den Sieg über die Giganten zu verkünden.



Kostbare Stuckdecken schmückten die Unterseiten der Treppenläufe. Eine, vor der Sprengung ausgebaut, befindet sich im Schloss Köpenick und ist ein wunderbares Muster, aus dem auch die anderen Decken abgeleitet werden können, deren Gestaltung hervorragend fotografisch gesichert sind.

sie schon beim Betreten des Schlüterhofs das Treppenhaus als ein Heiligtum des preußischen Iuppiter Capitolinus wahrnahmen. Durch die ikonographische Assoziierung des Treppenhauses mit dem kapitolinischen Jupitertempel erhielt der dem Risalit vorgelagerte Schlüterhof die zweifache Bedeutung eines durch Mauern oder Säulenhallen umgrenzten Tempelbezirks und eines römischen Kaierforums, dessen Axialdominante – wie bei Fischer von Erlach – eben-

falls ein von Säulen- oder Arkadengängen flankierter Tempel bildete.

Diese ikonographischen Bezüge griff Johann Friedrich Eosander auf, nachdem er Schlüter als Schlossbaumeister abgelöst hatte. Bekanntlich erweiterte Eosander das Schloss um einen weiteren Hof nach Westen. Der zwischen den beiden Höfen gelegene Alabastersaalbau aus der Zeit der Renaissance und der angrenzende Lynarbau sollten niedergelegt und durch eine Verlängerung der Schlüterschen



Frontalansicht der Treppe vom Eingang aus



Die reich gestalteten Eichenholztüren der Treppe können ebenfalls rekonstruiert werden. Ein Original dieser Doppelflügeltür befindet sich im Depot des Stadtmuseums Berlin.





Auch die Seitenräume der Treppenanlage waren prachtvoll geschmückt.



Ein gestürzter Gigant wurde zum Träger des Treppenlaufs.



Erst wenn Menschen die Treppe betreten, ahnt man ihre Dimensionen: Bild aus dem Film "Andreas Schlüter" von 1943 mit Heinrich George.

Hofgalerien ersetzt werden: mit einer Durchfahrt in der Mitte, die zwischen dem schon erwähnten Eosanderportal an der Westseite und Schlüters östlich gelegenem Treppenhaus eine direkte Verbindung hergestellt hätte. Da das Eosanderportal dem Konstantinsbogen in Rom nachempfunden war, paraphrasierte diese Achse die Via Sacra, die in Rom vom Konstantinsbogen über das Forum Romanum zum kapitolinischen Jupitertempel führte und von den Imperatoren auch für ihre triumphalen Einzüge in Rom genutzt wurde.

Nicht zuletzt führte Eosander mit der Verlängerung der Hofgalerien an der Westseite des Schlüterhofs einen weiteren Gedanken seines Vorgängers zu Ende. Dank seiner Offenheit wirkte der Große Hofrisalit auch wie das Proszenium eines barocken Theaters, durch das man in das Innere wie in eine Guckkastenbühne blickte. Nicht von ungefähr hatte Schlüter den Kampf gegen die Giganten wie ein Theaterstück inszeniert, in dem Jupiter als ein Deus ex machina aus dem Himmel herabschwebte. Aber auch das im Treppenhaus abgehaltene Hofzeremoniell, in dessen Rahmen der König und sein Hofstaat sich als irdische Pendants der olympischen Göt-

terwelt präsentierten, trug theatralische Züge. Nicht von ungefähr sprechen die zeitgenössischen Quellen vom ,Staatstheater' und dem theatrum caeremoniale. Im Gegenzug waren im Barockzeitalter etliche Theaterproszenien wie Palastfassaden gestaltet. Das bekannteste, von Andrea Palladio und Vicenzo Scamozzi für das Teatro Olimpico zu Vicenza entworfen, weist sogar frappante Gemeinsamkeiten mit dem Berliner Treppenhausrisalit auf. Es stellt gleichfalls einen Palast dar, ist mit skulpturenbesetzten Vollsäulen instrumentiert und wird durch eine zentrale Arkade dominiert. Außerdem erinnert der von Kolonnaden gefasste Zuschauerraum gleichfalls an einen Innenhof und an ein römisches Forum.

Auf den theatralischen Charakter des Treppenhausrisalits verwies schließlich auch die Tatsache, dass Schlüter die Treppenläufe dort, wo sie die Fassadenöffnungen hinterfingen, mit Stuckaturen kaschierte, die aufgezogene Vorhänge darstell-

ten. In diesem Zusammenhang glichen die Skulpturen über den kolossalen Freisäulen der Fassade Schauspielern, die auf die Vorbühne getreten waren, um den Kontakt mit dem Betrachter zu suchen und ihnen den Sieg über die Giganten zu verkünden. Im Rahmen dieser Inszenierung wurden die Arkaden der Hofgalerien zu Logen unter freiem Himmel - ein Eindruck, der sich auch später noch einstellte, wenn der Schlüterhof für Freilichtaufführungen genutzt wurde.

Angesichts dieses Befundes wird deutlich, dass Schlüters Treppenhaus nicht nur eine Raumschöpfung von Weltrang, sondern auch das Herzstück des Berliner Schlosses und damit der gedankliche Mittelpunkt des königlichen Berlins war. Zugleich gehörte es unauflöslich zu Schlüters Fassadenarchitektur, weshalb seine Rekonstruktion eigentlich schon im Bundestagsbeschluss vom 04.07.2002 hätte enthalten sein müssen. Unter bautechnischen Gesichtspunkten lässt sich dies problemlos nachholen.

Franco Stella hat die Räume, die hinter dem Großen Hofrisalit liegen, bewusst in den historischen Dimensionen proportioniert beziehungsweise Zwischenwände und -decken mit zusätzlichen Fugen versehen, so dass diese sich leicht wieder entfernen lassen. Die Gelegenheit, den Schlüterhof auf diese Weise zu Ende zu bauen, sollte daher genutzt werden: damit Schlüters Fassadenkunst kein Torso bleibt, sondern sich wieder in der ihr zugedachten geistigen und räumlichen Tiefe entfalten kann.



Treppenhaus in Schloss Schleißheim bei München



St. Florian



Hotel Lambert, Paris





»Man muß das Wahre immer wiederholen, weil auch der Irrtum um uns her immer wieder gepredigt wird, und zwar nicht von Einzelnen, sondern von der Masse. In Zeitungen und Enzyklopädien, auf Schulen und Universiäten, überall ist der Irrtum obenauf, und es ist ihm wohl und behaglich, im Gefühl, der Majorität, die auf seiner Seite ist.«

Die Bedeutung der historischen Paradekammern im Berliner Schloss

von Peter Stephan



Peter Stephan

Hatte der Besucher die Gigantentreppe verlassen, gelangte er über den Schweizersaal in die Paradekammern

mit dem Rittersaal als Zentrum. Nach Osten hin wurde der Rittersaal von der Roten Adlerkammer (auch Brandenburgische Kammer genannt) und der ihr vorgelagerten Drap-d'or-Kammer flankiert, nach Westen von der Schwarzen Adlerkammer und der sich anschließenden Roten Samtkammer. Den westlichen Abschluss der Paradekammern bildete die Alte Kapelle (der spätere Kapitelsaal). Danach folgte, in dem von Eosander entworfenen Erweiterungstrakt, die Bildergalerie.

Wie das Treppenhaus zählten die Paraderäume unter inhaltlichen und bildkünstlerischen Gesichtspunkten zu den Höhepunkten der europäischen Palastarchitektur. Ihr verbindendes Thema war die Stiftung der preußischen Königswürde durch die Vorsehung und die sich daraus ergebende Rangerhöhung des brandenburgischen Kurfürsten Friedrichs III. zum König Friedrich I. in Preußen. Dieser programmatischen Aussage entsprach der künstlerische Rang der Architektur und ihrer Ausstattung, wobei Schlüters Bildhauerkunst eine Schlüsselfunktion zufiel.



Abb. 1. Die Schlütersche Gigantentreppe in einem Gemälde von 1828





Abb. 2. Schweizersaal



Abb. 3. Stirnwand Schweizersaal

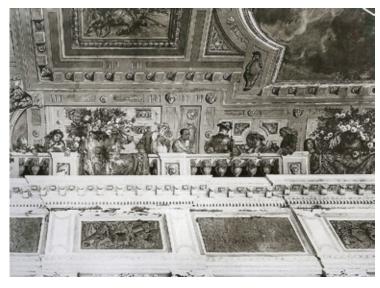


Abb. 4. Deckenvoute Schweizersaal

Der Schweizersaal als Wachlokal: Sicherung von Herrschaft unter den Augen der Öffentlichkeit

Beginnen wir unsere Betrachtung mit dem Schweizersaal. Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein waren Stadtresidenzen der Öffentlichkeit frei zugänglich. Das traf auch für das Berliner Schloss mit der ursprünglich unverglasten – also völlig offenen – Fassade der Gigantentreppe zu. Noch Eduard von Gaertner zeigte in einem Gemälde von 1828 eine Mutter auf dem unteren Treppenlauf mit einem die Stufen emporkrabbelnden Kind (Abb. 1). Um die Sicherheit des Herrschers zu gewährleisten, waren den Treppenhäusern und den Staatsappartements sogenannte Gardesäle zwischengeschaltet, in denen sich die

Palastwache aufhielt. Nicht nur im Vatikan, sondern auch in Berlin rekrutierte sie sich aus Schweizern, die teils angeworbenen waren, teils aus Einwanderfamilien stammten. Nach ihnen trug der Berliner Gardesaal seinen Namen (Abb. 2–4). (N.B.: In der Westschweiz gab es bis um 1850 eine brandenburgische Enklave: Neuchatel. Die Red.)

Über seine praktische Funktion hinaus erfüllte der Saal eine repräsentative Aufgabe. In den Treppenhäusern von Versailles und Drottningholm zeigten illusionistsche Scheinloggien Gesandte aus aller Herren Länder, die das Hofzeremoniell verfolgten (Abb. 5 u. 6). Im Berliner Treppenhaus war für diese Art der Darstellung kein Platz. Daher erschienen die auswärtigen Gäste zusammen mit einigen Gardisten





Abb. 5-6. Gesandte aus aller Herren Länder im Schweizersaal





Abb. 7. Drap-d'or-Kammer



Abb. 8. Drap-d'or-Kammer, Kamin mit Genien

im Schweizersaal: auf einer fiktiven Galerie, die oberhalb der Wandgliederung in die Vouten der Decke gemalt war und von der aus sie auf die ankommenden Besucher herabblicken konnten. Auf diese Weise sollte deutlich werden, dass das Geschehen am Berliner Hof auch international Beachtung fand (Abb.4).

Die Architektur des Schweizersaals: Zurückhaltung und noble Strenge

Kommen wir zu den künstlerischen Aspekten. Da die Abfolge der Paradekammern wie alle barocken Staatsappartements auf eine Steigerung des repräsentativen Aufwands angelegt war, besaß der Schweizersaal, der den Auftakt bildete, einen zurückhaltenden Dekor. Das umlaufende Gebälk und die darüber liegende Attikazone wurden von korinthischen Pilastern getragen, die Wandflächen dazwischen waren mit einfachen Paneelen und Figurentondi gegliedert. Letzte waren nur aufgemalt - wie auch die Besuchergalerie der Deckenvoute.



Abb. 9. Genius Fama



Abb. 10. Genius Minerva

Der Plafond simulierte schließlich eine Öffnung, die den Blick in einen bewölkten, sonst aber völlig leeren Himmel freigab. Die Abstinenz jeglicher figürlichen Plastik dürfte auf den Besucher, der gerade die Gigantentreppe verlassen hatte, ebenso ernüchternd gewirkt haben wie der entvölkerte Himmel. Jedoch war diese Zurückhaltung nicht nur dem militärischen Ambiente eines Gardesaals angemessen. Sie schuf auch eine raumdramaturgische wichtige Zäsur.

Nichtsdestoweniger gehörte der Schweizersaal zu den schönsten Räumen des Schlosses. Die geradezu klassizistische Reduktion des Ornaments bewirkte, dass die architektonischen Gliederungselemente in ihren harmonischen Proportionen, ihrer klaren Formensprache und ihren fein gearbeiteten Profilen umso deutlicher zur Geltung kamen. Details wie die Kannelierung der Pilasterschäfte, das präzise modellierte Blattwerk der Kapitelle oder die feine Ausarbeitung des Zahnschnitts und der Blattkonsolen im Gebälk, die von einem reicheren Dekorationssystem mehr oder weniger absorbiert worden wären, konnten hier eine geradezu verblüffende Wirkung entfalten. In keinen anderen von Schlüter geschaffenen Raum war der Triumph der reinen Architektur so vollkommen.

Das Raumwunder der Drapd'or-Kammer: Anmut und goldene Pracht

Umso überwältigter dürfte der Besucher gewesen sein, wenn er nach Durchquerung der beiden Paradevorkammern und des Königszimmers die Drap-d'or-Kammer (auch Rote Kammer genannt) betrat (Abb. 7). Nicht zufällig war dieser Raum nach den Stuckvergoldungen der Decke benannt. Im Unterschied zum Schweizersaal spielten die Architektur und die Malerei keine Rolle, umso mehr dafür das Relief. Es bestand aus einem ebenso detailreichen wie überbordenden Zusammenspiel von Voluten, fiktiven Vorhängen, Blattranken, Blütengirlanden, Muschelwerk, Ziervasen und figürlichen Elementen.

Einen Blickfang ganz anderer Art bildete die große Kartusche über dem Kamin (Abb. 8–10). Hier hatte Schlüter seine bildnerischen

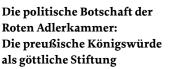


Abb. 11. Kartusche am verspiegelten Fenstergewände

Fähigkeiten frei von allem ablenkenden Zierrat entfalten können. Vor der glatten Folie eines völlig leeren Schildes hoben sich zwei fast vollplastische Figuren ab: Minerva und Fama, die einen Schild mit dem Monogramm des Königs emportrugen und ihn mit der preußischen Krone auszeichneten. Die klassischen, höchst edlen Gesichtszüge der Göttinnen, ihre anmutige Körperhaltung, die reich drapierten Gewänder, die mit den Locken Minervas und den die Fama hinterfangenden Wolken eine kompositorische Einheit bildeten, ließen sich in einem Atemzug mit den Hauptwerken des römischen Hochbarock

nennen. Gianlorenzo Bernini und Alessandro Algardi waren unübersehbar die Lehrmeister Schlüters und seines genialen Mitarbeiters Givoanni Simonetti gewesen.

Die Qualität der Ausstattung reichte bis in die Details. Besondere Erwähnung verdienen die Kartuschen, die den verspiegelten Fenstergewänden vorgesetzt waren (Abb. 11). In einer von ihnen bildete die Personifikation des Friedens den Teil einer Groteske, in der alle möglichen Elemente ineinander übergingen und sich überschnitten. Dem Kartuschenrand entwuchsen zwei geflügelte Genien, deren innere Flügel wieder mit dem Rahmen verschmolzen, während die äußeren Flügel in konkav-konvexem Schwung nicht nur die Form des Palmzweigs in Händen der Friedensallegorie, sondern auch die S-Kurve des unteren Rahmenprofils aufgriffen und sich mit diesem zu einem durchgehenden Schnörkel verbanden. Einbezogen in diese Metamorphose waren Akanthusranken, Lorbeerzweige, ein Flatterband, eine Blattmaske und die obligatorische Königskrone, deren Perlenbesatz mit den runden Lorbeerfrüchten korrespondierte.



Der nächste Raum war die Rote Adlerkammer (Abb. 12). Das im Jahr der Königskrönung 1701 von Samuel Theodor Guericke geschaffene Deckenbild zeigte Veritas, die Göttin der Wahrheit, die vor den Augen Jupiters und der übrigen Götterversammlung die preußische Krone enthüllte (Abb. 13 u. 14). Gemäß dem Sprichwort, dass die Zeit die Wahrheit ans Licht bringt, schwebte unterhalb der Wolke, auf der Veritas kniete, der Zeitgott Chronos und wies mit seiner Rechten eindringlich auf die Krone hin (Abb. 15). Setzt man das Fresko in eine gedankliche Abfolge zur Ikonographie des Treppenhauses, so war nach dem Sturz der Giganten und der Wiederherstellung der universalen Ordnung der Zeitpunkt gekommen, dass Friedrich I. die preußische Krone erhielt.

Bekanntlich war im Barockzeitalter die Darstellung des christlichen Heiligenhimmels aus Pietätsgründen auf Kirchenräume beschränkt. In der Profanarchitektur wurde die Sphäre des Göttlichen durch die olympische Götterwelt vergegenwärtigt. In diesem Sinne zeigte Guerickes Fresko an, dass Friedrich die Krone weder dem Kaiser verdankte noch der Landstände "Vorschub", wie der Hofzeremoniar Johann von Besser es ausdrückte, "sondern nach dem Exempel der ältesten Könige" - gemeint waren vor allem die biblischen Könige - "unmittelbar von Gott als dem Schöpfer des Universums" zum Königtum berufen worden war.



Abb. 12. Rote Adlerkammer







Abb. 13-14. Details des Deckenbildes der Roten Adlerkammer





Abb. 17. Der preußische Herzogsadler. Deckengemälde der Schwarzen Adlerkammer von Augustin Terwesten

Die Schwarze Adlerkammer und die Erwählung Friedrichs I. zum König in Preußen

Um die Analogie zu Salomons Erwählung zu verdeutlichen, bemüh-

ten die Gelehrten des Berliner Hofes sogar die alttestamentlichen Königspsalmen, vor allem den zweiten Psalm, der zu einer geradezu prophetischen Anspielung auf

den Krönungsort Königsberg umgedeutet wurde: "Ich habe meinen "König' eingesetzt auf meinem heiligen "Berg" (Ps 2,6). Entsprechend häufig finden sich Darstellungen, in denen der von Königsberg aufsteigenden Preußenadler auf seinem Flug nach Berlin von Engeln oder der aus dem Himmel kommenden Hand Gottes mit der Königskrone ausgezeichnet wird. Ein besonders prominentes Beispiel ist die Gratulationsschrift, die der Schutzjude Simon Brandes dem König widmete (Abb. 16).

An das Motiv der Adlerkrönung knüpfte die 1703 von Augustin Terwesten ausgemalte Schwarzen Adlerkammer unmittelbar an. Im Zentrum des Deckenbildes flog der preußische Herzogsadler stellvertretend für Friedrich I., dessen Monogramm auf seiner Brust prangte, in den Himmel auf (Abb. 17 u. 18). Vier Tugendpersonifikationen versahen ihn mit den neu erworbenen Königsinsignien. Außerdem fügten sie mithilfe von Putten einen Lorbeer- und einen Palmzweig hinzu.

Jedoch erinnerte Terwestens Bild nicht nur daran, dass das preußische Königtum von Gott gestiftet worden war. Es ließ sich das Bild als eine Illustration zu einem von Besser verfassten Preisgedicht lesen, das in der Krönung des Adlers den Lohn für seine Verdienste und Tugenden sah. "Der Preußen Adler" habe sich "mit Gefahr (...) durch Wolken und durch Blitze" sonnengleich in die Lüfte geschwungen, wo er von der Unsterblichkeit mit dem "Sternenkranz" gekrönt worden sei.

Als Vorlage diente Terwesten neben Bessers Gedicht das Deckenfresko, das Pietro da Cortona von 1633-1639 in dem für Papst Urban VIII. und seine Neffen erbauten Palazzo Barberini zu Rom geschaffen hatte (Abb. 19). Mit diesem und anderen Romzitaten, die sich am Berliner Schloss in großer Zahl fanden (am auffälligsten war das dem Konstantinsbogen in Rom nachempfundene Eosanderportal), wollte Friedrich zum Einen die Kunst des Berliner Hofes auf ein gesamteuropäisches Niveau heben. Zum Zweiten gedachte er, sein junges Königtum aufzuwerten, indem er es in die Tradition jener Stadt stellte, die seit über 2000 Jahren der politische und geistige Mittelpunkt der Welt war. Wenn es eine Kunst von majestätischer Würde und imperialer Größe gab, so war sie in der Stadt der Päpste und Cäsaren zu finden.

Und schließlich hatte das Papsttum im Zeitalter der Glaubenspropaganda eine suggestive Bildrhetorik entwickelt, die sich auch dazu eignete, Friedrichs Königtum sakral zu überhöhen. Terwesten mussten die verschiedenen Bildmotive lediglich den preußischen Verhältnissen angleichen. So ersetzte er die Wappentiere Urbans VIII., die drei Bienen, durch den Preußenadler und die Papstkrone mit den Petrusschlüsseln durch Königskrone, Schwert und Zepter. Andererseits



Abb. 18. Deckengemälde der Roten Adlerkammer



Abb. 16. Simon Brandes Gratulationsschrift



Abb. 19. Palazzo Barberini in Rom, mit Bienen





Abb. 20. Schwarze Adlerkammer. Gerechtigkeit und Frieden



Abb. 22. Schwarze Adlerkammer. Supraporte



Abb. 21. Schwarze Adlerkammer. Türwand mit Supraporte

übernahm er von Cortona die Idee, dass die in den Himmel auffliegenden Tiere zusammen mit den sie rahmenden Zweige und den Insignien das Wappen des Auftraggebers paraphrasierten. Während die Barbarini-Bienen und der Preußenadler in tugendhaftem Streben in den Himmel aufstiegen, entstanden die Wappen Urbans VIII. und Friedrichs I. als Sinnbilder ihrer jeweili-

gen Herrschaft. In der Konfigurierung der Wappen manifestierte sich die Errichtung einer von der Vorsehung beschlossenen Herrschaft.

Dieser Bildformel fügte Terwesten weitere Elemente hinzu, beispielsweise die Personifikationen von Gerechtigkeit und Frieden, die sich gemäß Psalm 85, 9 u. 11 küssten (Abb. 20). Fraglos spielte die Ge-



Abb. 23.-24. Schwarze Adlerkammer. Eckvoute mit Scheinarchitektur



Schwarzen Adlerordens "Suum Cuique" an, die besagte, dass "jedem das Seine" zustehe: an Rechten

rechtigkeit auf die Devise des und an Pflichten, an Lohn und an Strafe. Der Friede hingegen enthielt eine Referenz auf den Namen des Königs, der sich wie sein biblisches





Abb. 25. Schwarze Adlerkammer. Deckengemälde mit Putten



Abb. 28. Geniale Malerei in der Stuckatur.



Abb. 26. Schwarze Adlerkammer. Voute



Abb. 29.



Abb. 27. Schwarze Adlerkammer. Spielerische Leichtigkeit. Putten verherrlichen die Initialen des Königs



Abb. 30. Rote Samtkammer









Abb. 32.-33. Details der Decke

Abb. 31. Decke der Roten Samtkammer

hebräischen Wort schalom = Friede) als ein "friedensreicher" Herrscher verstand.

Phantasie und verborgene Idylle in den beiden Adlerkammern

Nicht nur thematisch waren die Rote und Schwarze Adlerkammer aufeinander bezogen; sie ähnelten sich auch in gestalterischer Hinsicht. Die Vertäfelungen über den Türen, die sogenannten Supraporten, überdeckten kleinere Ziervasen, deren unglaublich fein und detailreich gearbeiteter Blumenschmuck bis zum Gesims der Hohlkehle reichte (Abb. 21 u. 22).

Vorbild Salomon (abgeleitet vom Darüber hinaus gingen die Pilastergliederungen der Wände in den Vouten (also den Hohlkehlen) der Decken in Scheinarchitekturen über, die Durchblick in eine gemalte Phantasielandschaft gewährten.

> In der Roten Adlerkammer bestand diese Scheinarchitektur aus Hermenpilastern (Abb. 23). Die Landschaft war von Putten bevölkert, die mit Girlanden die dreidimensionalen Gesimse der Reliefzone dekorierten (Abb. 24-26). Malerei und Relief berührten sich innerhalb derselben Szene. Dasselbe galt für die Blumen, die aus den stuckierten Blumenschalen hervorschauten. Dieser fließende

Übergang von der einen Gattung in die andere war vor allem für den römischen Hochbarock bezeichnend. Eher ungewöhnlich war dagegen die zarte Farbgebung der Blumen. Sie erzeugte eine duftende Leichtigkeit, die bereits das Rokoko vorwegzunehmen schien.

Ebenso qualitätsvoll waren die Voutenreliefs der Schwarzen Adlerkammer. Von geradezu spielerischer Leichtigkeit zeugten die beiden Puttengruppen, die in kindlicher Unbefangenheit die Königskrone und die Initialen des Königs präsentierten (Abb. 27). Die angrenzenden Öffnungen der Stuckarchitektur erlaubten erneute Einblicke in ideale Phantasielandschafen. Iede Szenerie enthielt einen Brunnen, an dem sich inmitten einer märchenhaften Idylle zwei Menschen zu trautem Gespräch eingefunden hatten (Abb. 28 u. 29). An den seitlichen Bildrändern gingen die Blumen und Früchte, die innerhalb der Landschaft gediehen, fast unmerklich von der Malerei in dreidimensionalen, bunt bemalten Stuck über, so dass man glaubte, sie greifen zu können. Indem die Szenen die ihr vorgelagerte Stuckdekoration überschnitten, erlangte sie eine besondere Präsenz. Aus einer traumhaften Erscheinung, die sich dem Betrachter aus der Ferne durch ein Guckloch bot, war eine greifbare Realität geworden.



Abb. 34. Rote Samtkammer, Architektur und Malerei fließen ineinander



Abb. 36. Rote Samtkammer, Decke.





Abb. 35. Rote Samtkammer, das Schlafzimmer des Königs. Schlafender Putto

Die Rote Samtkammer: Entführung in nächtliche Traumwelten

Hinter der Schwarzen Adlerkammer lag die Rote Samtkammer (Abb. 30). Ihren Namen verdankte sie der Stoffbespannung der Wände, die bis zum Krieg original erhalten war. Die ornamentale Gestaltung der Wände beschränkte sich auf die Türen mit ihren reich geschnitzten Flügeln samt Supraporten und auf die prächtige Nische, die, von einer prächtigen Verdachung überfangen, einen Ofen in Gestalt einer riesigen Ziervase barg.

In die vergoldete Zierleiste der Hohlkehle und die darüber liegende Reliefbordüre waren Figuren aus weißem Stuck eingelassen, die teils als Hochrelief, teils als vollplastische Figuren modelliert waren. Unter ihnen befanden sich die Personifikationen der von Friedrich regierten Lande, darunter Brandenburgs und Preußens, die der Staatsräson entsprechend als einträchtige Schwesternpaare erschienen und in der weichen Modellierung faltenreichen Gewänder Meisterwerke der plastischen Bildkunst darstellten (Abb. 31-33).

Am Plafond (das heißt: dem ebenen Deckenspiegel) gingen die Stuckreliefs in gemalte Gurtbänder über, die Durchblicke in einen nächtlichen Himmel eröffneten (Abb. 31). Da Friedrich die Samtkammer als Schlafzimmer nutzte, hatte der verantwortlich zeichnende Maler Paul Carl Leygebe die vier Nachtzeiten vom Abend bis zum frühen Morgen dargestellt – jeweils in der entsprechenden Konstellation mit dem Großen Bären und den Planetengöttern Merkur, Venus, Mars, Jupiter und Saturn (Abb. 32-34). Selbst so anrührende Genresze-



Abb. 38. Albert T. Kjellberg, um 1840: Rittersaal mit Blick auf das nördliche Fenster, die Allegorien auf Amerika und Asien sowie das Silberbufett



Abb. 39. Albert T. Kjellberg um 1840: Rittersaal, mit Blick auf die südliche Eingangstür, die Allegorien auf Afrika und Europa, den Thronbaldachin und den Silbernen Trompeterbalkon



Abb. 40. Rittersaal. Kolorierte Fotografie

nen wie ein schlafender Putto fehlten nicht (Abb. 35).

Im Mittelbild schließlich trugen zwei weitere Putten das von der Königskrone überfangene Monogramm Friedrichs in den nächtlichen Himmel empor. Ein anderer Putto fügte einen Sternenkranz hinzu (Abb. 36). Dieser war eigentlich ein Sinnbild der Unsterblichkeit,

doch fügte er sich auch vorzüglich in den nächtlichen Märchenhimmel der Roten Samtkammer.

Die Monumentalität der Alten Kapelle als Antwort auf den Schweizersaal

Von seinem Schlafzimmer aus konnte Friedrich unmittelbar in seine westlich gelegene Privatka-

pelle gelangen (Abb. 37). Um 1706 entstanden, war sie der letzte von Schlüter gestaltete Raum. Ihr besonderes Merkmal war die eingestellte Kolonnade, die entlang der Eingangsinnenwand und Längswänden eine Empore trug. Durch sie erlangte der Raum trotz seiner eher geringen Ausmaße - er war kleiner als der Rittersaal - eine

Monumentalität, die einer Kapelle würdig war. Darüber hinaus waren die Säulen per se ein Nobilitierungsmotiv, zumal sie zusammen mit ihren Hinterlegungspilastern marmoriert waren. Zur sakralen Wirkung trug ferner das Licht bei, das durch eine Laterne in der Decke fiel.

Nicht zuletzt verlieh die Kolonnade dem Raum eine besondere Plastizität. Dasselbe galt für die großen Blendbögen oberhalb der Emporen. Obwohl der Dekor vor allem der Oberzone und der Decke sehr reich war, dominierte die Architektur. Damit trat die Alte Kapelle in eine dialektische Beziehung zum Schweizersaal (Abb. 2 u. 3). Dort behauptete sich eine schlichte Architektur problemlos gegen eine dezente Dekoration. In der Alten Kapelle dagegen überbot die Architektur eine reiche Ornamentik, indem sie raumdramaturgisch besonders präsent war.

Zwei Jahre nach ihrer Vollendung sank die Alte Kapelle zum Durchgangsraum der angebauten Bildergalerie herab. Nachdem sie Mitte des 19. Jahrhunderts ihre Funktion an Friedrich August Stülers neue Kapelle in der Schlosskuppel abgetreten hatte, wurde sie in den Kapitelsaal des Schwarzen Adlerordens umgewandelt - eine Bestimmung, die sich jedoch gut in die Programmatik der Paradekammern einfügte.

Der Rittersaal und die Stiftung des Schwarzen Adlerordens

Kommen wir zum Hauptstück der Paradekammern, dem Rittersaal, der hinter dem Portalrisalit V. lag (Abb. 38-40). Seine Funktion als Thronsaal offenbarte sich in dem Baldachin an der Westseite. Dem Baldachin gegenüber war ein Prunkbuffet aus vergoldetem Silber ausgestellt. Prunkgeschirre dienten an verschiedenen Höfen der Inszenierungen des Staatsschatzes, besonders in Frankreich. Das Berliner Schaustück galt indes als das prächtigste seiner Art (Abb. 41 u. 42). Ursprünglich von einem Baldachin wie ein Altar überfangen, bezeugte es den Reichtum des preußischen Staates.

Ein weiteres Kleinod war der silberne Balkon, der wie eine große Kanzel unmittelbar über dem Eingang schwebte (Abb. 43). Von ihm



Abb. 37. Der Kapitelsaal, die ehemalige Schlosskapelle









Abb. 42. Kupferstich der Entwurfszeit dazu

aus verkündeten Trompeter die Ankunft des Königs. An der Brüstung prangte das königlich-preußische Wappen, an der Unterseite war ein Schild mit Friedrichs Monogramm angebracht, das seinerseits von einem mittelalterlichen Turnierhelm unterfangen wurde. Indem den Balkon mit dem Wappen trug, erinnerte es daran, dass Friedrichs Königtum ideell buchstäblich auf dem mittelalterlichen Deutschordensstaat "gründete". Bekanntlich hatte der letzte Hochmeister des Ordens, Albrecht von Preußen aus der Ansbacher Linie der Hohenzollern, im Jahre 1525 das Kerngebiet des Ordensstaates in das erbliche

Herzogtum Preußen umgewandelt. Dieses war nach dem Aussterben seines Stammes im Jahre 1618 an die brandenburgischen Nebenlinie gefallen und 1701 mit Zustimmung des Kaisers in Wien zum Königreich erhoben worden.

Zu diesem Anlass hatte Frieddas helmbewehrte Monogramm rich I. am 17. Januar 1701, einen Tag vor seiner Krönung, den Schwarzen Adlerorden gegründet und damit den alten Ritterorden symbolisch erneuert. Diese Erneuerung war das Thema des Rittersaals. Daher war auch ein Vertreter des Ritterordens in dem von Johann Friedrich Wentzel geschaffenen Deckenbildes zugegen (Abb. 44). Inmitten eines himmlischen Ambientes saß

er zwischen Herkules und einem römischen Legionär. Während der Legionär das preußische Königtum in die imperiale, kulturelle, und staatsrechtliche Tradition des antiken Rom stellte und vielleicht auch noch auf die Zugehörigkeit der meisten Zollernschen Territorien zum Heiligen Römischen Reich anspielte, verkörperte Herkules die stoischen Tugenden der Standhaftigkeit und der Tapferkeit. Darüber hinaus galt der Heros aufgrund der zwölf Taten, die er zum Wohle der Menschheit in grenzenloser Ausdauer vollbracht hatte und die in dem vergoldeten Wandfries dargestellt waren, als das Musterbeispiel eines Menschen, dessen Charakterstärke seiner physischen Kraft in nichts nachstand. Passend dazu lagerte unmittelbar unterhalb der Gruppe die Personifikation der Stärke mit ihrem Attributstier, einem brüllenden Löwen. In ihren Händen hielt sie Pläne der Zitadelle Spandau und des Zeughauses, Hinweise auf ein Militärwesen, das die Ressourcen des Staates nicht für eine maßlose Eroberungspolitik vergeudete, sondern für eine besonnene Selbstverteidigung aufsparte.

Aus dieser idealen Sphäre stieg Minerva, das römische Pendant zu Pallas Athene, als weiße Stuckfigur herab. In Berlin verkörperte die Göttin der Weisheit und Schutzpatronin der Künste und Wissenschaften auch die preußische Staatsräson. Unterstützt von der geflügelten Ruhmesgöttin Fama, brachte sie den Mantel des Schwarzen Adlerordens auf die Erde - zusammen mit einem Schild, der, von der preußischen Krone überfangen, die königlichen Initialen FR trug (Abb. 45). Stoff und Schild gingen fließend von der Malerei in eine Stuckvoute über. Während die Malerei in einer zweidimensionalen, rein optischen Erscheinung der immateriellen Welt des Jenseits angehörte, vollzog sich in der dreidimensionalen haptischen Skulptur bereits der Übergang in die materielle Welt des Diesseits (Abb. 46).

Am Ende dieses Materialisierungsprozesses setzte sich der Mantel sogar in der vollplastischen Säulenarchitektur der inneren Fensterarkade fort (Abb. 38). Die Säulen-



Abb. 43. Der Silberne Trompeterbalkon. Er wurde unter Friedrich II. aus



Dukatenmangel eingeschmolzen und später in versilbertem Holz rekonstruiert! Abb. 44. Rittersaal. Skulptur, Relief und Gemälde. Voute und Deckenbild





Abb. 45. Minerva bringt den Mantel des Ordens zum Schwarzen Adler.



Abb. 47. Außenwand des Rittersaals im Portal V



Abb. 46. Rittersaal. Ausschnitt aus dem Deckengemälde, Farbfassung dazu

arkade wurde ihrerseits an der Schöpferin jener Fassaden, mit de-Außenwand von Portal V exakt gespiegelt (Abb. 47). Der gemalte Mantel stand also im Begriff, in der Fassadenarchitektur aufzugehen, die ihrerseits von Schlüter wie ein Mantel um den Baukörper des alten Kurfürstenschlosses gelegt worden war. Und weil Minerva auch die Göttin der Webkunst war, dürfte sie den von ihr überbrachten Mantel auch selbst verfertigt haben. Somit hatte sie nicht nur die Weisheitsarchitektur des Treppenhauses errichtet. Sie war auch die

nen Schlüter die ältere Bausubstanz des Schlosses umkleidete, um die bisherige Kurfürstenresidenz zum Zeichen von Friedrichs Rangerhöhung mit einem königlichen Ornat auszustatten. Die Vorstellung, das preußische Königtum sei ein Werk der Vorsehung, wurde auf diese Weise auch architektonisch sinnfällig.

Darüber hinaus setzte sich die Säulenarchitektur des Rittersaals in den Pilastergliederungen der Seitenwände und der angrenzenden



Abb. 48. Jubelnde Vielfalt: eine der Eckvouten des Rittersaals





Abb. 50. Supraporte Europa



Abb. 51. Supraporte Amerika

Insignien des Königtums und des Adlern und dem Monogramm

Räume fort, wobei die Kapitelle mit nigskrone, dem Ordensstern, den Adlerordens geziert waren: der Kö- Friedrichs (Abb. 21, 22, 41 u. 48).

Das Schloss war nicht nur mit seinem barocken Fassadenmantel, sondern auch mit seiner Innendekoration himmlischen Ursprungs.

> Diesen Anspruch veranschaulichte ein weiteres Detail. An der westlichen Schmalseite des Deckenbildes lehnte sich die Personi-

fikationen der Kunst an eines jener ionischen Kapitelle, mit denen Schlüter die Säulen des Obergeschoss (sichtbar etwa an Portalrisalit V; Abb. 47) gestaltet hatte (Abb. 49). Die wulstartigen Glockenvoluten, von Michelangelos Konservatorenpalast übernommen, waren



Abb. 52. Supraporte Asien



Abb. 53. Supraporte Afrika

ein weiteres Romzitat. Einem Mann mit zerzaustem Haar, den schon Heinz Ladendorf als Andreas Schlüter identifiziert hat, überreichte sie das Modell des Schlosses in exakt der Gestalt, in der Schlüter es 1701 konzipiert hatte. Die Übergabe bezeugte passenderweise die Personifikation des Ingeniums. Durch diese allegorische Szene wurde das Schloss erneut als eine himmlische Gedankenarchitektur ausgewiesen. Wie das preußische Königtum war es im Himmel konzipiert worden, wobei die Realisierung durch Minerva erfolgte.

Der Rittersaal - Apotheose europäischer Raumkunst

Mehr noch als in thematischer Hinsicht bildete der Rittersaal unter künstlerischen Gesichtspunkten das Herzstück der Paradekammern. In einigen Teilen herrschte ein regelrechter Horror vacui. Zum verschwenderischen Dekor des Prunkbuffets und der geradezu unübersichtlichen Kleinteiligkeit der Balkonreliefs gesellten sich reichen Schnitzereien der Türflügel und die Kristallkaskade des riesigen, von der Deckenmitte herabhängenden (freilich nicht mehr originalen) Lüsters (Abb. 38–40).

Mit dieser unruhigen Fülle kontrastierte die monumentale Erhabenheit und würdevolle Ruhe der Erdteilallegorien, mit denen Schlüter die gewellten Sprenggiebel der Supraporten besetzt hatte. Die Figuren waren wie in der Kaminkartusche der Drap-d'or-Kammer (Abb. 50-52) in weißem Stuck ausgeführt.

Innerhalb der Europa-Gruppe (Abb. 50) lehnte die Hauptfigur in der hoheitsvollen Gelassenheit einer antiken Göttin gegen eine Büste der Minerva, den Blick in visionärer Schau in die Ferne gerichtet. Als Hinweis auf die damals weltbeherrschende Rolle Europas war der linke Arm auf einen Globus gestützt. Rechts kniete ein Jüngling, höchst konzentriert in ein Buch schreibend, wobei ihm das Gesims des Giebels als Pult diente. Hinter der Gruppe wuchs ein Lorbeerbaum empor, dessen Blattwerk von einer geradezu naturalistischen Filigranität war (nicht auszuschließen ist, dass man einen realen Zweig in Gips getaucht hatte).

Von gleicher Qualität war die Amerika-Gruppe (Abb. 51). Hier lehnte die Erdteilpersonifikation nicht gegen einen Alligator, wie es dem ikonographischen Kanon entsprochen hätte, sondern - geographisch gleichfalls inkorrekt - gegen einen Elefanten. Ihr nackter Körper erinnerte in seiner entspannten Anmut an Aktdarstellungen der Venus. Noch anspruchsvoller war ihre Assistenzfigur modelliert: ein junger Mohr, der mit seinem angewinkelten rechten Bein und der an die Brust geführten rechten Hand eine höchst anspruchsvolle Aktfigur abgab. Im Hintergrund ragte wiederum ein Baum auf, diesmal eine Palme. Die Zweige folgten dem Duktus des halbrunden Bogens, der die Gruppe überfing, und schuf so eine elegante Verbindung zwischen Plastik und Architektur.

Während die Europagruppe sich dank der Minervabüste aus drei und die Amerikagruppe aus zwei anthropomorphen Figuren zusammensetzte, bestand die Allegorie Asiens (Abb. 52) nur aus einer einzigen Person: einer Orientalin mit Turban, die sich mit diagonal ausgestrecktem Körper gegen ein Kamel oder ein Dromedar lehnte. Um die übrige Fläche zu füllen, hatte Schlüter in seine Darstellung nicht nur den Kopf des Kamels, sondern auch den vorderen Teil des Körpers samt Höcker einbezogen. Außerdem fiel dem vom Wind geblähten Mantel der Erdteilpersonifikation die Aufgabe zu, einen Teil des Reliefgrundes abzudecken. Doch auch der zweifach geschichteten Lisene fiel eine gestalterische Aufgabe zu. In den anderen Erdteildarstellungen blieb sie weitgehend verdeckt, obwohl sich in ihr der vorgekröpfte Teil des Wellengiebels bis zum gleichfalls verkröpften Überfangbogen fortsetzte. Diese vertikale Akzentuierung nutzte Schlüter nun und verstärkte sie durch die Palme und den Arm, mit dem die Asia den türkischen Mond emporhielt. Dessen Sichel wiederum bildete den Gegenschwung zum Überfangbogen.

Eine weitere Variante figürlicher Komposition entwickelte Schlüter für die Afrika-Gruppe. (Abb. 52a). Sie wurde nicht von der Erdteilpersonifikation beherrscht.



Abb. 52b. Der Nil verbirgt seinen Kopf, da seine Quelle unbekannt ist. Skulptur im Vier-Ströme-Brunnen in Rom

Vielmehr lag die Schwarzafrikanerin - in einem geradezu verwegenen Bruch mit der ikonographischen Tradition – leblos am Boden: getötet von ihrem Attributstier, dem Löwen. Wie über ein erlegtes Beutetier hatte die Bestie sich über den Leichnam erhoben, den Betrachter drohend anfauchend. Die Assistenzfigur links hatte ihr Gesicht verhüllt. Eigentlich handelte es sich um die Personifikation des Nils, die schon Bernini im Vierströmebrunnen in Rom mit verschleiertem Haupt dargestellt hatte, um auf die unbekannten Quellen des Stromes anzuspielen (Abb. 52b). Indes hatte Schlüter auch dieses ikonographische Motiv umgedeutet. Denn nun erscheint das verhüllte Gesicht als der Versuch eines Fliehenden, sich vor dem schrecklichen Anblick zu schützen.

Darüber hinaus lag den vier Erdteilallegorien eines der zentralen Themen des Barockzeitalters zugrunde: die Überwindung der wilden Natur (der des Menschen wie derjenigen der Tiere und der Elementargewalten) durch Kultur,

Wissenschaft, Technik und staatliche Ordnung. In der Gigantentreppe hatte diese Auseinandersetzung die Ausmaße eines kosmischen Kampfes angenommen. Im Rittersaal behandelte Schlüter das Thema behutsamer und differenzierter. Europa, das für sich in Anspruch nahm, der zivilisierteste Kontinent zu sein, zeigte sich unter dem Patronat der Weisheitsgöttin Minerva als eine Lehrmeisterin, die der Menschheit Schreiben und Lesen beibrachte. Innerhalb der übrigen Erdteilpersonifikationen offenbarte sich der Umgang mit der wilden Natur in der Auseinandersetzung mit der Tierwelt. War es der Asia gelungen, das Kamel so zutraulich zu machen, dass es sich wie ein Schoßhund am Hals kraulen ließ, so musste Amerika den Elefanten schon niederwerfen, um ihn zu zähmen. Afrika schließlich, das am unzivilisiertesten galt, hatte den Kampf gegen den König der Tiere verloren.

Die erfolgreiche Domestizierung des Naturhaften thematisierte Schlüter auch an den Fassaden, die





Abb. 53. Rittersaal: Voute und Teil des Deckengemäldes. Verschränkung von Architektur, Plastik und Malerei

dem rechten Erdgeschossfenster von Portalrisalit V stellte er die Personifikation der Stärke dar, die, gegen einen schlafenden Löwen gelehnt, sich von einem Putto die Keule abnehmen lässt - in der barocken Ikonographie auch ein Attribut für den Beginn des Friedenszeitalters - und damit eine Anspielung auf Friedrich I., der die Schrecken des Krieges überwunden hat. Zugleich schuf Schlüter für die Schmalseiten des nördlichen Hofrisalits, der die Rückseite von Portalrisalit V bildet, zwei Reliefs, in denen die Personifikation der Stärke wiederum einen Löwen zähmt, während die Sanftmut ein wildes Pferd gebändigt hat.

In der Decke schließlich verschränkten sich Architektur und Plastik illusionistisch mit der Malerei. Nicht nur an der schon gezeigten Stuckvoute über der Fensterar-

den Rittersaal umschlossen: Über kade (Abb. 45), sondern auch an den übrigen drei Seiten senkten sich Götter, Genien, Putten und allegorische Figuren aus transzendenten Welt des gemalten Himmels in die Dreidimensionalität diesseitiger Wirklichkeit herab (Abb. 44 u. 53). Umgekehrt drang die Architektur in Form von Illusionsmalerei in die Sphäre der Malerei vor (Abb. 54). Dabei kam es zu einem scheinbar paradoxen Effekt: Indem die Malerei das dreidimensionale Relief und auch die reale Architektur überdeckte, erhob sie, den Anspruch, eine höhere Realität zu verkörpern - und dies, obwohl sie selbst nur zweidimensional war.

Dieser vermeintliche Widerspruch löst sich auf, wenn man bedenkt, dass die im Deckenbild dargestellten allegorischen Figuren als Metaphern und damit als Visualisierungen einer buchstäblich "höheren" Wirklichkeit verstanden wurden. Im Unterschied zum Materialismus der Moderne deutete das Barockzeitalter das sinnlich Wahrnehmbare nicht als das eigentliche Sein. Auf der Grundlage der platonischen Philosophie und des christlichen Neuplatonismus sah es in ihm lediglich die materielle Konkretisierung einer abstrakten "Idee", die auf einer metaphysischen Ebene die objektive und absolute Wirklichkeit darstellte.

Als Vorbild dürfte den Berliner Künstlern ein weiteres Werk des römischen Hochbarock gedient haben, nämlich das Langhausgewölbe der Jesuitenkirche Il Gesù (Abb. 55 u. 56). Wie im Rittersaal durchdringen sich dort Malerei, Goldrelief und weiße Stuckplastik, wobei die gemalten Figuren, die an mehreren Stellen über den Bilderrahmen des Freskos ausgreift, trotz ihrer Zweidimensionalität realer und plastischer erscheinen als beispielsweise die Stuckengel, die den Rahmen halten. Nach einer rein innerweltlichen Logik hätten die Engel einen höheren Realitätsgrad beanspruchen dürfen als das von ihnen präsentierte Bild und die darin enthaltenen Figuren. Dessen Inhalt, die Verehrung des Namens Jesu durch die himmlischen Heerscharen, galt jedoch als die eigentliche Wirklichkeit, die von den Stuckengeln lediglich vermittelt wurde.

Die Bildergalerie als Sitz der Künste und Wissenschaften

Besonders manifest wurde die Bedeutung des Schlosses als ein Werk der Minerva - und damit auch als ein Hort der Künste und der Wissenschaften - in der Bildergalerie, die Eosander nach Schlüters Entlassung errichtet hatte und die ursprünglich 300 Gemälde enthielt (Abb. 57). Diese Bilder bildeten den Grundstock für die heutige Gemäl-





Abb. 54. Rittersaal. Eckvoute. Unübertreffliche Vielfalt in Schönheit

degalerie am Potsdamer Platz. Damit die Funktion als Bildersammbeiden eingestellten Säulen am Anfang und am Ende des Raumes verwiesen auf die kurz zuvor fertiggestellte Galleria des Palazzo Colonna, die gleichfalls eine berühmte Kunstsammlung barg (Abb. 58).

Oberhalb der Säulenpaare be-

fanden sich Stuckreliefs, welche die gesamte Lünette ausfüllten. lung sinnfällig wurde, enthielt die Auf dem westlichen Relief huldig-Galerie ein weiteres Romzitat. Die ten Personifikationen brandenburgischer und preußischer Städte und Provinzen dem zu einem zweiten Augustus stilisierten Friedrich (Abb. 59). Neben dem König stand die im Schloss allgegenwärtige Minerva, darüber schwebte Virtus, die Personifika-

tion der Tugend, mit der preußischen Königskrone.

Friedrichs Idealisierung als ein zweiter Augustus hatte in diesem Zusammenhang einen fünffachen Sinn. Erstens stand Augustus für die Begründung des römischen Kaisertums - ein Aspekt, den Friedrichs Krönung durch Virtus aufgriff. Zweitens drückte der Name Augustus (= der Erhabene) in be-

sonderem Maße jene herrscherliche Würde aus, die sich auch in der Majestät der Schlossarchitektur manifestierte. Drittens war der erste römische Kaiser ein herausragender Förderer der Künste gewesen. Dass Friedrich sich vergleichbarer Verdienste rühmte, zeigte das gegenüberliegende Stuckrelief (Abb. 60). Während die Künste und Wissenschaften unter den Fittichen des Preußenadlers gediehen, wurden die Personifikationen des Lasters und der Unwissenheit aus den Räumlichkeiten einer Bibliothek in die Tiefe gestürzt - die Analogie zum Sieg Minervas über die Giganten im Treppenhaus war offensichtlich.

Viertens dürfte Friedrich mit der Berufung auf Augustus in Konkurrenz zu August dem Starken getreten sein. Mehrfach hatte er betont, dass er im Unterschied zu seinem sächsischen Rivalen die Königswürde nicht mit einem Übertritt zum Katholizismus - also mit dem Verrat am eigenen Glauben - erkauft hatte. Diese Glaubenstreue schilderte eines der vier von Anthonie Coxcie geschaffenen Deckenbilder. Es zeigte Friedrich, der – von den Tugenden der Weisheit und der Gerechtigkeit umgeben - den französischen Hugenotten Zuflucht gewährte (Abb. 61). Im linken Bildhintergrund warf ein rächender Genius mit Schwert und schwarzer Peitsche einen Dämon zu Boden





Abb. 55. Römischer Hochbarock. Die Jesuitenkirche II Gesù





Abb. 57. Die Große Gemäldegalerie Eosanders im Berliner Schloss

und machte so deutlich, dass die Verfolgung des wahren (sprich reformieren) Glaubens in Preußen nicht geduldet wurde.

Sinn, Friedrich erneut als einen Friedensherrscher

Fünftens hatte die Gleichset- Das augusteische Zeitalter galt zung Friedrichs mit Augustus den nämlich nicht nur als eine Blütezeit der Künste und Wissenschafauszuweisen. ten, sondern auch als der Beginn



Abb. 58. Galleria Palazzo Colonna, Rom

der Pax Romana. Der äußere wie der innere Friede, so die Botschaft, war die Voraussetzung für das Gedeihen von Kunst und Wissenschaft. Und auch in diesem Punkt ließ sich ein Gegensatz zu August dem Starken ableiten. Der Wettiner war seiner Krone 1706 verlustig gegangen und hatte sie erst drei Jahre später mit russischer Hilfe nach einem blutigen Krieg zurückgewinnen können. Friedrichs Kronerwerb hatte dagegen eine vierzigjähre Friedensperiode eingeleitet, die erst mit den Schlesischen Kriegen endete.

Fasst man das Bildprogramm der Galerie zusammen, so wird deutlich, dass Gerechtigkeit, Mäzenatentum und Wissenschaftsförderung, politische Tugend, Weltoffenheit und Toleranz in Friedrichs Herrschaftsverständnis eine unauflösliche Einheit bildeten.









Abb. 64. Große Bildergalerie. Deckengemälde, siehe auch Bild unten

Die Bildergalerie unter künstlerischen Gesichtspunkten: Meterware nach Schlüters Abberufung

Wie schon gesagt, entstand die Bildergalerie nicht mehr unter Schlüters, sondern unter Eosanders Leitung. Während des Ersten Weltkrieges (!) wurde sie auch noch grundlegend verändert: durch Anbringung der um 1690 entstandenen "Kurfürstenteppiche" an der Südwand (Abb. 62) und durch das zentrale Deckenbild von Paul Frost, das, ein Bild Terwestens in der zweiten Paradevorkammer kopierend, die Zusammenfassung der in einem Allianzwappen vereinten preußischen Provinzen unter dem Schutz der Königskrone zeigte (Abb. 63).

Beachtung verdient jedoch etwas anderes: Vergleicht man die Bildergalerie mit den Paradekammern, so werden Schlüters Leistungen besonders deutlich. Eosander war vor das Problem gestellt, einen überlangen Raum zu gestalten, dessen Wände er, da sie zur Aufhängung von Gemälden bestimmt war, kaum untergliedern konnte. So wälzte er über ein gerade durchlaufendes Gesims ohne Verkröpfungen und Vorsprünge ein Tonnengewölbe, das nur von einigen vereinzelten Puttengruppen, Erdteilallegorien, Stuckvorhängen

eingelassenen Deckenbildern belebt wurde. Diese Dekorationselemente waren eher additiv aneinandergefügt (Abb. 64). Schlüters phantasievolle Synthese von Architektur, Plastik und Malerei hatte keine Fortsetzung gefunden.

Auch die Reliefs, vermutlich von Charles Claude Dubuts geschaffen, erreichten nicht Schlüters Niveau. In den Lünetten der Kopfenden

drängten sich zu viele Personen, einige wie der Jüngling, der die Lasterpersonifikationen mit dem Flammenschwert aus der Bibliothek vertrieb, wirkten recht steif (Abb. 60).

Noch schwächer waren die Erdteilpersonifikationen an den Langseiten. Geradezu hölzern und ohne rechten Stand schien die Personifikation Afrikas zur Seite zu



Abb. 61. Friedrich bietet den Hugenotten Zuflucht



Abb. 62. Im 20. Jahrhundert wurde die Gemäldegalerie zu Gobelingalerie





Abb. 63. Gemäldegalerie: Kopie des Deckengemäldes in der Zweiten Paradevorkammer

kippen. Ihr Gewand stand in keinem Verhältnis zum darunter liegenden Körpern – ebenso wenig wie der effekthascherisch flatternde Mantel des Fackelträgers. Sein linkes, nach hinten abgewinkeltes Bein war zu lang und überdies ver-

cher war die Torsion des am Boden liegenden Toten. Der Löwe, der ihn gerissen hatte, war ebenfalls übertrieben charakterisiert. Die meisten Protagonisten agierten auf eine vordergründige Weise dramatisch und erwiesen sich gedreht (Abb. 65). Noch unnatürli- rade darum als dramaturgisch

schwach. Keineswegs stimmiger war die Haltung der Amerika in der nächsten Erdteilgruppe (Abb. 66). Ihr rechtes Bein war völlig unmotiviert abgespreizt, die Sitzhaltung instabil. Und auch bei dem Jüngling, der die Speise über dem Lagerfeuer anrührte, war das rechte Bein zu weit nach außen gedreht.

Welch ein Gegensatz zu der Drapierung, mit der sich das Gewand in der Drap-d'or-Kammer um den Körper der Minerva legte (Abb. 9)! Welch ein Unterschied zur Pose des jungen Mohren im Rittersaal (Abb. 51)! Und welch eine Kluft zwischen Dubuts grober Modellierung von Gesichtern und Gliedmaßen und Schlüters empfindsamer Behandlung von Anatomie und Physiognomie (Abb. 50). Auch besaß in der Bildergalerie keine der vielen Putten jene unbefangene Natürlichkeit und ungezwungene Selbstverständlichkeit, die der Besucher in der Schwarzen Adlerkammer bestaunen konnte (Abb. 27 u. 67). Selbst die Armaturen im Fries unterhalb der Erdteilgruppen wirkten monoton und phantasielos, sobald man sie mit der Ornamentik der Roten Adlerkammer oder den Reliefs im Rittersaal verglich (Abb. 22 u. 54).

Derartige Gegenüberstellungen mögen geschmäcklerisch erscheinen. Doch schärfen sie den Blick und helfen, Genialität von Mittelmaß zu unterscheiden. Ohne es zu wollen, hatte Eosander den Ruhm seines Konkurrenten Schlüter gemehrt.

Fazit: Die Wiedergewinnung des barocken Interieurs als künftige Aufgabe

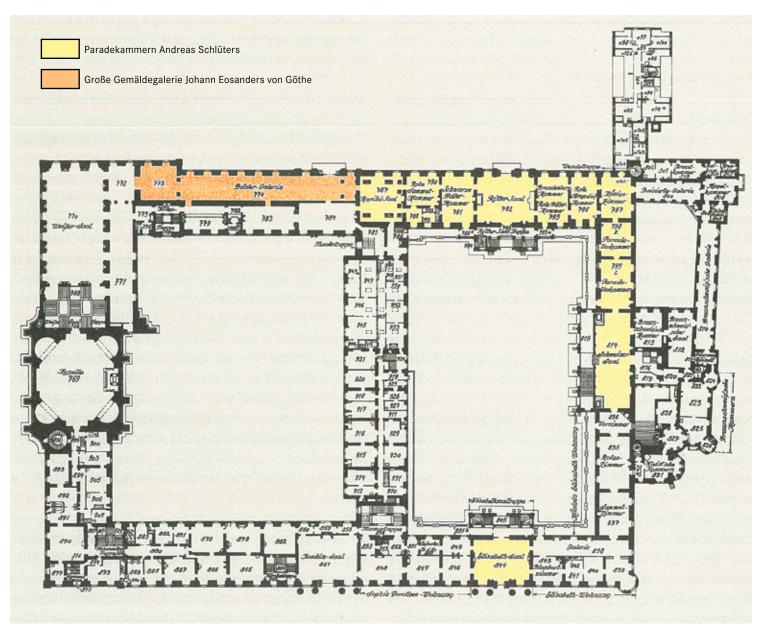
In den Paradekammern vereinten sich künstlerische Gestaltung und gedankliches Konzept zu einer gewaltigen Allegorie des jungen preußischen Staates. Dabei ging es nicht darum, die irdische Wirklichkeit zu überhöhen, sondern darum, jenseits derselben eine höhere Wahrheit zu erkennen und diese dem Betrachter zu erschließen. Das preußische Königtum wurde im Berliner Schloss nicht als eine von Menschen gemachte Institution verherrlicht, sondern als eine göttliche Stiftung ausgewiesen und auf seine eigentliche Bedeutung hin befragt.

Wenngleich diese Vorstellung unter heutigen politischen Gesichtspunkten obsolet erscheint, so enthält sie doch einen Aspekt, der auch für uns von Bedeutung ist: Wenn Schlüter und seine Mitarbeiter die Architektur und ihre dekorativen Bildkünste als Ausfluss ei-





Die Gemäldegalerie als Gobelingalerie



Grundriss des Paradegeschosses des Berliner Schlosses mit den Prunkräumen Andreas Schlüters und Johann Eosanders









Abb. 66. Bildergalerie. Relief zum Thema Amerika

ner höheren Idee verstanden, so widerspräche es ihrem Denken keineswegs, diese Idee im Rahmen einer möglichst originalgetreuen Rekonstruktion ein zweites Mal zu

konkretisieren. Im Gegenteil! Wie wir sahen, bildeten Außenarchitektur und Innenraumgestaltung gedanklich wie gestalterisch eine unauflösliche Synthese. Die Wiederherstellung der Paradekammern würde uns also nicht nur Raumschöpfungen von einzigartiger Qualität zurückgeben. Sie würde Schlüters und Eosanders Fassaden auch zu dem machen, was sie eigentlich waren: zur äußeren Hülle einer einzigartigen Raumkunst, deren Schönheit wir, solange sie verloren bleibt, nur betrauern können.



Abb. 67. Unbefangene Natürlichkeit in der Schwarzen Adlerkammer

Der Elisabethsaal: Schlüters Wettstreit mit Michelangelo

von Peter Stephan



Der Elisabethsaal im Paradegeschoss am Schlossplatz, hinter Portal I von Andreas Schlüter nach Westen. Atlanten sitzen auf Pilastern und tragen mit ihrem Nacken die Rundbögen über den Türen zur Westwand des Saals. Welche Schönheit und Eleganz!

Eine Sonderstellung innerhalb der von Schlüter gestalteten Räume nahm der Elisabethsaal ein, nachträglich so benannt nach Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel-Bevern, der Gemahlin Friedrichs des Großen. Er befand sich im Südflügel des Schlosses hinter Portalrisalit I, gehörte also nicht zu den nördlich gelegenen Paradekammern. In Lage und Größe entsprach er dem Rittersaal. Kurz vor

1700 vollendet, bildete er bis zur Errichtung der Paradekammern den Hauptsaal des Schlosses.

Im unteren Teil des Deckenbildes, im Bereich der Voute, hatte Augustin Terwesten (der später auch die Schwarze Adlerkammer ausmalte) eine Dachterrasse dargestellt, von der aus Personen ähnlich wie im Schweizersaal das reale Geschehen beobachteten. Der darüberliegende Gewölbespiegel war

erst Ende des 18. Jahrhunderts von Christian Bernhard Rode ausgemalt worden.

Der eigentliche Schwerpunkt der Raumausstattung lag jedoch auf den 16 kraftvollen Männerfiguren, die Schlüter auf die Lisenen der Schmalseiten und Ecken gesetzt hatte. Sie trugen Blendbögen, die denen über den Erdteilallegorien des Rittersaals ähnelten. In ihrer Körperhaltung waren sie paarweise aufeinander abgestimmt und durch die Bögen zu einem Ensemble verbunden.

Damit sie besonders zur Geltung kämen, hatte Schlüter den übrigen Wanddekor reduziert: pro Schmalseite auf eine Kaminnische, zwei Ovalnischen mit den Porträtbüsten antiker Herrscherinnen und Staatsmänner, zwei Muschelschalen im mittleren Bogen und einige Reliefbänder. Nicht einmal Pilaster gab



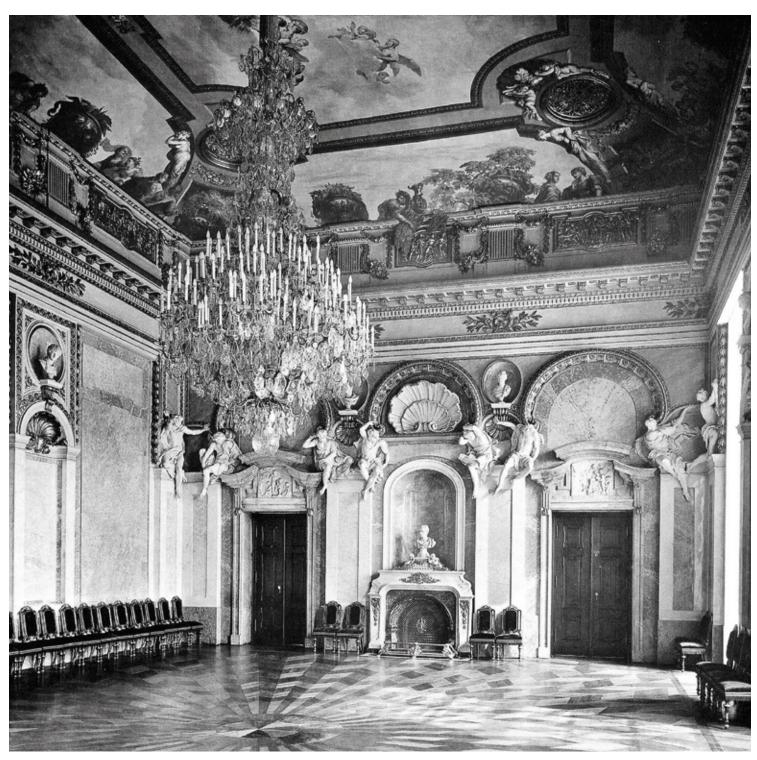
es. Die Last des Gebälks ging über im Rittersaal die Deckenmalerei die Blendbögen unmittelbar auf die Männerfiguren über, die sie an die darunter befindlichen Lisenen weitergaben. Die Skulptur hatte der Architektur die Funktion des Tragens abgenommen. War im Schwei-

das jeweils vorherrschende Element, so triumphierte im Elisabethsaal die Plastik.

Im Unterschied zu den Bildelementen der Paradeammern besaß der Figurenzyklus des Elisabethspruch. Ursprünglich war der Raum für die Präsentation von Gipsabgüssen antiker Bildwerke bestimmt. Augustin Terwestens Bruder Elias hatte sie 1696 aus Rom mitgebracht, zusammen mit mehreren originalen Porträtbüsten aus

ten fanden in den Ovalnischen Aufstellung, wurden dann aber unter dem Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. an August den Starken nach Dresden verkauft und durch Gipskopien ersetzt.

Zum Einen wollte Friedrich sich



Der Elisabethsaal im Paradegeschoss im Schlossplatzflügel. Ostwand

Architektur, in der Drap-d'or-Kammer das reliefierte Ornament und war sein kunstpolitischer An-

zersaal und in der Alten Kapelle die saals allerdings keine umfassende inhaltliche Aussage. Umso höher

der Sammlung des berühmten Antiquars und Kunsttheoretikers Giovanni Pietro Bellori. Einige der Büsmit der prominenten Platzierung der Antiken ebenso wie mit den Romzitaten der Schlossarchitektur





Zeitgenössischer Kupferstich der Berliner Akademie der Künste

in die Tradition der Cäsaren stellen. Zum Anderen sollte aus dem Schloss ein Lehrgebäude der Künste werden. Schlüter und seine Mitarbeiter waren gehalten, durch das Studium der antiken Meisterwerke ihren eigenen Stil zu schulen und dabei Bildhauern wie Michelangelo und Bernini nachzueifern, die diese Schulung bereits erfolgreich

durchlaufen hatten. Einige in Rom erworbene Gipse waren daher nicht in den Elisabethsaal gelangt, sondern in den Zeichensaal der von Friedrich gegründeten Berliner Akademie. Auf einem Kupferstich, der nach einer Skizze Augustin Terwestens gefertigt sein dürfte, erkennt man Abformungen so berühmter Werke wie der Ildefonso-Gruppe, der Venus Medici, der Laokoon-Gruppe und der Herkules

Am Ende sollte die Berliner Hofkunst selbst zum Vorbild für nachfolgende Künstlergenerationen werden. In diesem Sinne kopierte Schlüter an den Hofrisaliten die antike Flora und den sogenannten Antinous (eigentlich Hermes) aus

dem legendären Belvederehof des Vatikan, während er bei der Personifikation der Borussia Berninis Grabmalfigur der Mathilde von Tuszien aus dem Petersdom nachbildete. An den übrigen Figuren stellte er sein eigenes Ingenium unter Beweis, indem er Anatomie, Körperhaltung und Gewandung mustergültig in verschiedensten Varianten durchspielte. Auf diese Weise wurde der Schlüterhof wie der Belvederehof zu einem Akademiesaal im Freien.

Dem Studium der schönen Künste diente auch der übrige Figurenschmuck des Schlosses. Wie Schlüter in der Afrika-Allegorie des Rittersaals auf den Nil von Berninis Vierströmebrunnen Bezug nahm, so entwarf er den Giganten Enceladus, der im Treppenhaus von Minerva besiegt wurde, in Anlehnung an den Rio della Plata. Selbst die Masken Sterbender Krieger im Zeughaus waren Teil dieser Rezeption. Hier setzte Schlüter sich unter anderem mit der Laokoon-Gruppe und den sterbenden Galliern auseinander, aber auch mit neueren Werken wie Caravaggios Gemälde David mit dem Goliathhaupt'.

Innerhalb dieses didaktischen Konzepts von Rezeption und Weiterentwicklung war jedem der eben genannten Orte ein Bildmotiv zugewiesen, das Schlüter exemplarisch in verschiedenen Varianten behandelte: die Physiognomie des Leidens und Sterbens in den Kriegermasken des Zeughauses, das Tragen schwerer Lasten in



Antinous. Links die antike Statue aus dem Vatikan, rechts der Berliner **Antinous**



Petersdom Rom, Mathilde von Tuszien





Die Borussia. Nachbildung Schlüters von Mathilde





höchst anspruchsvoll, aber längst Dornauszieher im Kapitolinischen Museum, Rom

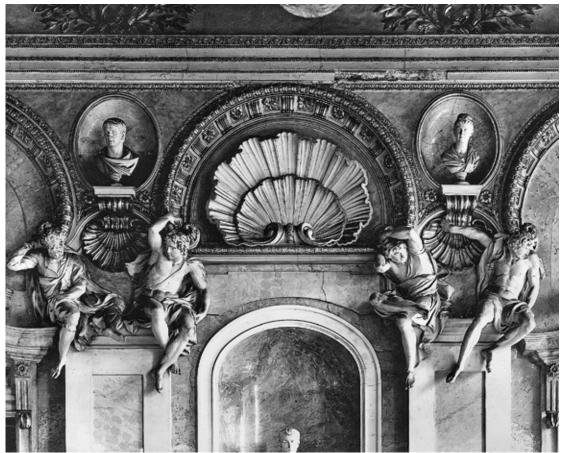
Vierströmebrunnen in Rom

Treppenhauses, die Affekte von Verzweiflung, Wut und Schrecken im Gigantensturz der oberen Treppe, das freie Schweben in der Kartusche der Drap-d'or-Kammer und die liegende weibliche Figur in den Erdteilallegorien des Rittersaals.

Im Elisabethsaal kam das Motiv der sitzenden oder halb knienden Figur hinzu, das Schlüter gleichfalls in seiner ganzen Bandbreite entfaltete. Die Position von Oberkörpern und Köpfen reichte von der Frontalansichtigkeit bis zur extremen Drehung. Die Blicke gingen in alle Richtungen: entschlossen, ängstlich, gelassen, verzweifelt, resigniert. Die Arme waren, sofern sie nicht trugen und stemmten, hinter den Kopf gelegt oder auf Gesimse und Oberschenkel gestützt. Einige Hände rafften ein Gewand, andere hielten einen Fuß oder zogen einen Unterschenkel nach oben, wieder andere suchten Halt an einer Konsole. Die Beine hingen herab oder knieten, waren ausgestreckt, übereinandergelegt oder gekreuzt.

In ihrer Variationsbreite übertrafen die Figuren des Elisabethsaals die antike Kunst, die zwar eine ähnliche Expressivität hervorgebracht hatte, etwa in der Physiognomie der Laokoongruppe, derart komplizierte Anordnungen der Gliedmaßen aber nicht kannte. Eines der außergewöhnlichsten Kör-

den Atlantenhermen des unteren permotive, das die Antike hervorgebracht hatte, waren die übereinandergeschlagenen Beine und der nach vorn gebeugte Oberkörper des berühmten 'Dornausziehers' in den Kapitolinischen Museen zu Rom. Diese Komposition war zwar



Elisabethsaal. Detail der Ostwand





Michelangelos "Ignudi", die Malerei revolutionierende Darstellung sitzender Figuren

nicht so spektakulär wie das, was ben. Im unmittelbaren Vergleich Schlüter sich hatte einfallen lassen. Noch deutlicher dürften seine Figuren die im Elisabethsaal ausgestellten Gipsabgüsse übertroffen ha-

sollte der Besucher des Berliner Schlosses das hohe Niveau der brandenburgisch-preußischen Staatskunst erkennen.

Darüber hinaus hatte Schlüter sich aber auch in einen Wettstreit mit seinem Vorbild Michelangelo begeben. Dieser hatte zu Beginn des 16. Jahrhunderts mit den "Ignudi"

der Sixtinischen Kapelle die Darstellungsmöglichkeiten sitzender Figuren auf revolutionäre Weise erweitert. Anders als sein geistiger Lehrmeister stellte Schlüter jedoch keine nackten Jünglinge dar. Ihm kam es vielmehr darauf an, die Figuren auch hinsichtlich des Alters, des Temperaments und des Wechselspiels von Gewand und Körper zu differenzieren. Ebenso wollte er Michelangelo in der Expressivität der Gestik überbieten.

Darüber hinaus verlieh Schlüter den Figuren eine höhere Dramatik. Während die Ignudi lediglich auf Steinbänken sitzen und hin und wieder eine Girlande halten, müssen die Figuren des Elisabethsaals die Architektur stemmen – eine Aufgabe, die im Sitzen und Knien eine besondere Erschwernis mit sich brachte, zumal der Untergrund auf die schmale Oberfläche einer Lisene beschränkt war. Die Anstrengung, die sich in den Gesichtern und Körpern ausdrückt, war also nicht beliebig gewählt. Sie ergab sich aus der Notwendigkeit, in einer ziemlich unkomfortablen und höchst labilen Position eine buchstäblich schwere Aufgabe zu bewältigen. Indem es Schlüter gelang, diese Herausforderung glaubhaft darzustellen, meisterte er die nicht minder schwere Aufgabe, die er sich als Künstler selbst gestellt hatte. Zugleich verlangte er dem Betrachter ab, diese Leistungen zu erkennen und zu würdigen. Wie in allen großen Bauwerken des Barockzeitalters diente die Raumkunst im Berliner Schloss nicht nur der Inszenierung. Sie war auch eine Schule des Sehens – und damit ein Ort der Erkenntnis.



Elisabethsaal. Andreas Schlüters sitzende Atlanten, die Architektur des Saals tragend







Elisabethsaal Ostwand. Kopf des Atlanten (Zweiter von links)



Elisabethsaal Ostwand. Der zweite Atlant von links

Wieder entdeckt:

Die Atlanten des Elisabethsaals

Sie sehen so aus, als ob sie schliefen. Hingestreckt am Boden auf Paletten liegend, warten sie im Depot des Deutschen Historischen Museums auf bessere Zeiten. Die Atlanten des Elisabethsaals am Schlossplatz sind eigenhändig geschaffene Kunstwerke von Andreas Schlüter. Beim großen Brand des Schlosses nach der Bombardierung am 3. bis 5. Februar 1945 stürzten die Decke und der Fußboden des Saals ein, aber wie durch ein Wunder blieb der Wandschmuck fast vollständig und weitgehend unversehrt. So hingen die Atlanten bis zum September 1950 hoch über dem Erdgeschoss an der Wand. Sie waren schutzlos Regen, Hagel, klirren-

dem Frost und der heißen Sommersonne ausgesetzt. Aber sie hielten der Witterung stand. Mit der Sprengung Ende Oktober 1950 kam auch ihr Ende, wurden sie vernichtet, zerbarsten zu Staub.

Als das Zentralkomitee der SED auf Wunsch seines Generalsekretärs und eigentlichem Machthabers in der DDR, Walter Ulbricht, im Juli im 1950 den Beschluss fasste, das Schloss zugunsten eines riesigen Demonstrationsplatzes zu beseitigen, hagelte es Proteste aus der ganzen Welt.

"Was hier geschieht ist kaltblütiger Mord. Man wird der Stadt einen anderen Namen geben müssen!"

(Walter Stengel, Direktor des Märkischen Museums 1950)

"Mit der Sprengung des Schlosses bricht das ganze alte Berlin zusammen!" (Margarete Kühn, Direktorin des Schlosses Charlottenburg) Darauf reagierte Ulbricht mit der Anweisung, ein wissenschaftliches Aktiv unter der Leitung von dem früheren Denkmalpfleger von Königsberg i. Pr., Prof. Gerhard Strauß einzusetzen, das die Ruine zu dokumentieren hatte. Dazu wurde sie vermessen, Tausende von Fotos hergestellt und zahlreiche Bauteile ausgebaut. So wurden auch die Atlanten des Elisabethsaals abgeformt. Sie waren aus Gips. Unzerstört konnte man sie deswegen nicht ausbauen. Später wurden die Abgüsse nach dem Wiederaufbau des Zeughauseses an den Wänden des Cafés dort eingebaut. Nach der Restaurierung und erneutem Umbau des Zeughauses nach der Wiedervereinigung verschwanden die Atlanten im Depot.

Die Abgüsse lassen ein wenig von der Schönheit des Elisabethsaals anklingen.

Sie gehören deswegen in den neuen Skulpturensaal des Humboldt Forums mit Spolien des Schlosses, der im Raum der ehemaligen Gigantentreppe Schlüterhof entstehen soll!





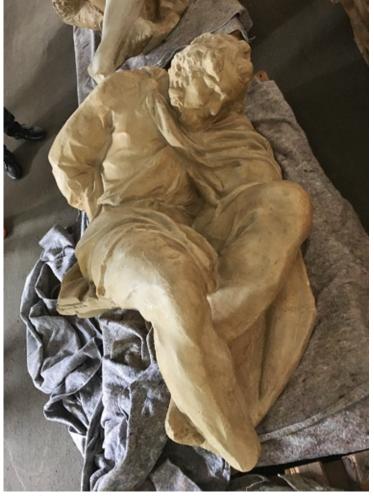
Elisabethsaal Westwand. Der zweite Atlant (von rechts)



Elisabethsaal Westwand. Der dritte Atlant (von rechts)



Elisabethsaal Westwand. Der vierte Atlant (von rechts)



Elisabethsaal Westwand. Der fünfte Atlant (von rechts)





Elisabethsaal Ostwand 1950. Fast unversehrt: Der Atlant vor dem Abguss Für den Abguss wurde die Wunde in der Schulter mit Gips geschlossen.



Elisabethsaal Ostwand 1950. Kopf des Atlanten vor der Abformung

Der Zustand der Atlanten vor der Sprengung

Die beiden oberen Bilder zeigen den wunderbaren Zustand der Ostwand des Elisabethsaals im Herbst 1950 in den Aufnahmen des Wissenschaftlichen Aktivs. Es herrsch-

te ein erheblicher Zeitdruck. Die Sprengarbeiten am Schloss liefen Tag und Nacht in drei Schichten. Der Bau war nachts deswegen in helles Licht getaucht. Das Wissenschaftliche Aktiv hingegen durfte nur acht Stunden am Tag arbeiten. Dennoch ist bei der Abformung der Atlanten eine erstaunliche Qualität gelungen. Man

kann die teilweise sichtbaren Vergröberungen mit feinem Werkzeug so bearbeiten, dass die originale und wirklich maßgenaue Form wieder entsteht.



Elisabethsaal Ostwand 1950. Stuckateure bei der Abformung. Wegen des eingestürzten Fußbodens wurde ein Traggerüst auf die stehengebliebenen Mauern gebaut. Die Regenabdeckung diente nur den Bauarbeitern, vorher waren die Atlanten seit 1945 dem Wetter schutzlos ausgeliefert.



Elisabethsaal Ostwand. Bei der Abformung wurden die Atlanten schwer beschädigt. Was sollte es auch: Danach wurden sie sowieso gesprengt!



Die gute Nachricht:

Jetzt sollen alle Balustradenfiguren in Auftrag gegeben werden! Endlich!!!

Schluss der drei Jahre währenden, quälenden Debatte! Als vorerst letzte Arbeiten am Schloss werden nun endlich auch die immer noch fehlen- man nun zügig in die Ausschreibung

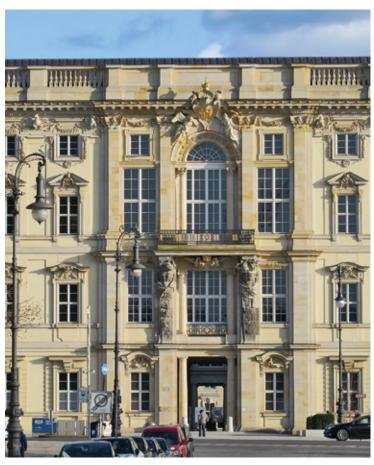
Auftrag gegeben.

Die Stiftung teilt uns mit, dass

den Skulpturen auf der Balustrade in und dann die Beauftragung gehen

Ende 2024 sollen dann alle 27 Figuren wieder die Portale, die Kuppel

und die Ecken des Eosander-Risalits am Lustgarten krönen. Der Beschluss wird auch vom Bundeskulturministerium unterstützt.





Wie amputiert und langweilig: Portal V, heute noch ohne die krönenden Skulpturen. Diese waren ein wichtiges Architektursignal. Die Betonung der Portale durch die Balustradenfiguren erhoben deren Architektur in den Himmel und brachten wie ein Crescendo zusätzliche Spannung in die Fassadenabwicklung!!

Die weniger gute Nachricht:

Unsere Mittel reichen leider nicht!

Die galoppierende Inflation schlägt jetzt auch beim Schloss durch. Material- und wie auch anderswo - Lohnsteigerungen brin-Nicht nur bei den Skulpturen, auch bei der Kalkulation des Vestibüls von Portal V, dessen historischer Ausbau noch in diesem Som-

mer begonnen werden soll. Nach jetziger Kalkulation fehlen 800.000

Es macht jetzt wenig Sinn, hier gen unsere Kalkulation in Not. nach der Ursache für die Verzögerung zu forschen. Die Arbeiten sind nun mal liegengeblieben, ohne dass wir darauf Einfluss hatten. Wenn wir jetzt nicht alle Arbeiten

vollständig finanzieren können sollten, bestrafen wir uns selbst, mit Steuergeldern dafür ist nicht zu rechnen.

Die Schönheit des fertigen Schlosses wird Sie für Ihre Großzügigkeit reichlich entschädigen, jetzt sieht es doch über den Portalen noch reichlich amputiert aus.

Und natürlich erhalten Sie wie immer für Ihre Spende eine steuerlich absetzbare Spendenbescheinigung!

Voller Demut möchten wir Ihnen für diesen Ruck, noch einmal etwas in den Topf zu tun, herzlich danken!



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 Paradegeschoss 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

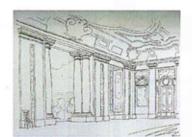


Vestibül des Portals V in heutiger Schlichtheit



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

PORTALDURCHGANG V Vorentwurf Teilrekonstruktion



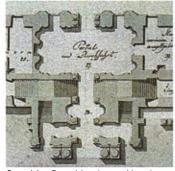
Gartensaal nach Schlüter, Skizze G. Peschken 1982



Gartensaal nach Schlüter, Skizze G. Peschken 1982



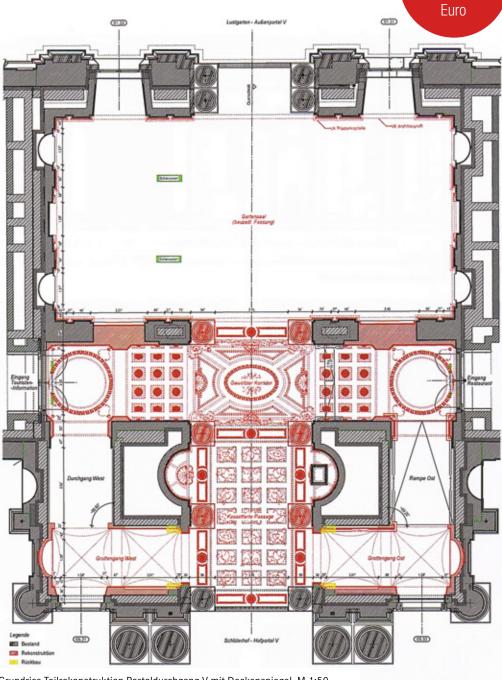
Gartensaal nach Schlüter, Skizze C. Pitzler 1701



Grundriss Portaldurchgang V und Rittersaaltreppe, 1794



Bautenstand Gartensaal, 2022



Grundriss Teilrekonstruktion Portaldurchgang V mit Deckenspiegel, M 1:50



Blick in Richtung Schlüterhof, Portaldurchgang V um 1900



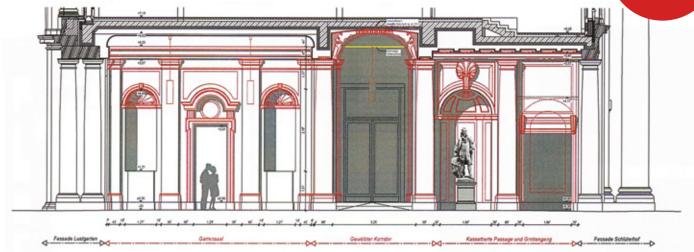
JETZT FEHLEN NUR NOCH

Kalotte mit Muschel, Schmalseite Gartensaal 1950



PORTALDURCHGANG V Vorentwurf Teilrekonstruktion

JETZT
FEHLEN NUR NOCH
800.000
Euro



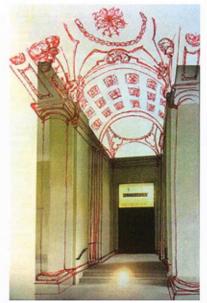
Querschnitt Teilrekonstruktion Portaldurchgang V, Blick nach Osten, M 1:50



Blick in den östlichen Korridor, 1950



Blick in Richtung Lustgarten, Portaldurchgang V um 1900



Skizze rekonstruierte Gewölbedecke des östlichen Korridors



Mittleres Deckengewölbe mit Medusenschild, 1876



Erhaltenes Deckenfeld der Gigantentreppe, KGM 2022



Mittlere Gewölbe- und Kasettendecke, E. Gärtner 1832



Kasettendecke, 1876



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



Grottengang mit Kreuzgewölbe, 1950



Kurfürsten-Statue in Konche, Gigantentreppe 1950



Dank Ihrer Spenden:

Der Ausbau des Vestibüls von Portal IV

Es wird Ende
August sehr ähnlich
wie das von Portal
II aussehen. Auch
die elektronische
Spenderehrung
wird dann in repräsentativer Form
wieder am Zugang
zum Stella-Forum zu
sehen sein.



Gesimsstück



Die Betonsäulen, die das Humboldt Forum tragen, wurden von Franco Stella so platziert, das sie jetzt bauchig ummantelt werden, exakt am früheren Standort.



Partie mit Säule und Gesims



Auf das Gesims kommt jetzt das Gewölbe des Vestibüls, wie auf der nächsten Seite bei Portal II gut zu sehen!



hat begonnen.





Das Vestibül des Südportals II



Trommeln einer zusätzlich einzubauenden Säule



Die Wand zum Hof im Vestibül IV hat schon die Halterungen für die wieder einzubauende elektronische Spenderehrung.



Vestibül Portal II, Blick in die Stella-Passage



... und zur Breiten Straße

Schlusspunkt im Tagespiegel unter der Oswalt-Spendenaffäre?

"Einflussnahme durch Spenden? **Eine infame Unterstellung**"

Peter Raue

Christiane Peitz und Rüdiger Schaper interviewen Peter Raue



Peter Raue

Herr Raue, Sie haben für die Stiftung Humboldt Forum die sieben anonymen Geldgeber unter den 113 Großspendern vertraulich überprüft und Ihnen Integrität bescheinigt. Wir sind gern bereit, Ihnen zu glauben, würden uns aber lieber selbst ein Bild machen. Warum gibt es bei dieser so bedeutenden Kulturinstitution nicht mehr Transparenz?

Ich habe nie verstanden, warum die Öffentlichkeit unbedingt wissen will, wer die wenigen anonymen Spender sind. Der Förderverein, der 117 Millionen Euro für die Gestaltung der Fassade und die Realisierung der Kuppel eingesammelt hat, hat lediglich sieben Geldgebern auf Wunsch Anonymität zugesichert und ich weiß, dass diese sieben nicht einem rechtsradikalen oder antisemitischen Handeln oder Denken zugeordnet werden können. An solche Zusicherungen ist der Förderverein gebunden. Alle anderen Spender kann man auf der Website des Fördervereins nachlesen. Im Fover des Humboldt Forums sind die 106 Spender namentlich aufgelistet, die mehr als 100.000 Euro gaben. Ein Björn Höcke ist weder auf dieser Liste noch im Kreis der Anonymen. Einige wenige Spenden, die aus offensichtlich stark rechten Kreisen stammen, hat der Förderverein nicht angenommen.

Spätestens bei der Kuppel samt dem umstrittenen Kreuz und der als religiös-kolonialistisch kritisierten Inschrift kam die Frage auf: Wer hat das finanziert? Generalintendant Hartmut Dorgerloh sagte uns 2021, auch er wisse es nicht und müsse bei der Reputation der Geldgeber dem Förderverein vertrauen.

Kuppel und Inschrift waren von Anfang an des Schloss-Wetthewerbs. Nicht Spender haben dies beschlossen, sondern der Bundestag.

Klar war, dass der Bund sie nicht finanziert und Spenden nötig sind.

Die Verwendung der Förderverein eingeworbenen 117 Millionen Euro gingen an die Stiftung Humboldt **Forum** ohne konkrete Bauwünsche und haben ausschließlich Zweck verfolgt, dass das Schloss seine historische Fassade zurückbekommt. Dabei hat der Förderverein Spenden nie einzeln, sondern nur en bloc weitergereicht. Es ist deshalb ein durch nichts belegter

Unsinn zu behaupten, Geldgeber hätten Einfluss auf die Gestaldes Schlosses genommen oder gar ein einzelner Großspender hätte für den Bau der Kuppel Geld gegeben. Nur Philipp Oswalt durfte im Tagesspiegel schreiben, Ehrhardt Bödecker habe mit einer Million Euro die Kuppel finanziert.

Nein, das hat der Architekt und Architekturtheoretiker nicht schrieben. Er konnte mangels Transparenz nur vermuten. Er schrieb, dass die Kuppel eine siebenstellige Summe gekostet und dass Bödecker eine siebenstellige Summe gespendet hat.

> Zitieren wir doch korrekt: "Und was

war Bödeckers Rol-Der Rechtsanwalt und le beim Berliner Kunstförderer Peter Schloss [...] Mit einem siebenstelli-Raue, Jahrgang 1941, gehört seit vielen gen Spendenbetrag Jahrzehnten zu den sicherte ein vom Förderverein prägenden Figuren des geworbener Spen-Berliner Kulturlebens. Kaum eine Premiere, ein der die Realisiewichtiges Konzert oder rung dieses ideologisch besonder's eine Festivaleröffnung, wo er nicht anzutreffen problematischen wäre. 1977 gründete er **Teils** des vorhabens. Bödeden Verein der Freunde der Nationalgalerie, ckers Spende war siebenstellig." Dardessen Vorsitzender er bis 2008 war. Raue, aus hat die Presse dessen Kanzlei am geschlossen, Böde-Potsdamer Platz auf cker habe Einfluss Kunst- und Kulturthemen genommen darauf, spezialisiert ist, mischt dass die Kuppel gebaut wird, und diesich immer wieder in öffentliche Debatten ein, se auch noch finanziert. Bödecker hat zuletzt zum Beispiel beim mit keinem Wort Streit um die Erhaltung der Rieckhallen am seine Spenden mit einer unzulässigen Hamburger Bahnhof. Er Ist Honorarprofessor für Zweckbindung verbunden. Urheberrecht an der Freien Universität. hardt und Annelie-

> Euro auf einmal überwiesen, sondern im Laufe von 13 Jahren 24 Einzelspenden eingezahlt. Schon deshalb ist die Unterstellung, er habe "auf die Ausgestaltung des Bauwerks Einfluss" genommen, infam.

Ehr-

se Bödecker haben

nie eine Million

Wilhelm von Boddien und sein Förderverein haben ein von Anfang an

umstrittenes Projekt vorangetrieben, das bis heute zu Kontroversen führt. Der Palast der Republik wurde abgerissen, das Preußen-Schloss ist ein politisch-historisches Statement Im Zentrum der Hauptstadt. Die einen begrüßen es, andere schmerzt es. Da will man es schon genau wissen.

Da bringen Sie die Dinge ganz schön durcheinander: Der Beschluss Wiederaufbau des Schlosses - war und ist nachvollziehbar umstritten. Der Bundestag war mit überwältigender Mehrheit für den Schlossaufbau. Wenn sich nun ein Förderverein konstituiert, um die Umsetzung des Beschlusses zu übernehmen und einen in Deutschland beispiellosen Spendenbetrag einzusammeln, ist das genauso ehrenwert wie beispielsweise das Sammeln von Kunstwerken durch den Verein der Freunde der Nationalgalerie.

Dieser Verein ist aber unumstritten und genießt in der Öffentlichkeit hohe Wertschätzung.

Oswalts Beitrag insinuiert, der Förderverein habe "vergiftetes Geld" von einem angeblichen angenommen, tisemiten schweigt aber, dass die in der Tat unsäglichen Texte, die Bödecker im hohen Alter geschrieben hat, erst fünf Jahre nach dessen Tod durch Oswalt einer breiteren Offentlichkeit bekannt wurden. Von Bödecker, ausgezeichnet mit dem Bundesverdienstkreuz, und seiner Ehefrau, geehrt mit dem Landesorden für ihren unermüdlichen Einsatz für Tschernobyl-geschädigte Kinder, hätte jede Institution Spendengeld angenommen.

Wir drucken dieses Interview in dem für uns wichtigen Teil mit freundlicher Genehmigung von Prof. Dr. Raue ab.





Die Delegation des Münchner Freundeskreises bei der symbolischen Scheckübergabe für die drei Kolossalstatuen auf dem Eosanderportal. In der Bildmitte mit Kopftuch: Karin von Spaun.

Karin von Spaun

Jahren, leitete sie mit Umsicht, Biss, Temperament, Leidenschaft und dadurch unglaublichem Erfolg den Münchener Freundeskreis, der mehr als eine Million Euro zum Schlossbau beitrug. Sie war ein für mich so wichtiger Mensch, dass ich mich sammeln musste, um diesen Nachruf zu schreiben, über das, was ich an ihr so schätzte und liebte.

Als ich sie kennenlernte, war sie für mich ein unbeschriebenes Blatt, voller Energie, voller Ideen und, was mich im fernen München am meisten erstaunte, schlossbegeistert. Karin von Spaun war spontan bereit, den Freundeskreis München aus der Taufe zu heben und hat ihn bis zum Schluss mit Elan, Tatkraft, Freude, Phantasie, Liebenswürdigkeit und vor allem aber auch Hartnäckigkeit geführt, Hartnäckigkeit auch mir gegenüber, denn wir waren nicht unbedingt immer einer Meinung, aber mit ihrem Elan hat sie mich nicht

Von Anfang an, seit den neunziger nur einfach umgebrettert, sondern vor allem auch überzeugt. Ihre Streitkultur war auch deswegen bewundernswert, weil sie immer nur um die Sache kämpfte und wenn nötig auch den Kompromiss suchte, um in der Sache weiterzukommen. Sie wurde zu einem meiner Vorbil-

> Ihre vielen Veranstaltungen mit dem Freundeskreis München sind Legion, ich möchte dabei nur die hervorheben, die mir am besten in Erinnerung geblieben sind. Das waren einmal die Stände auf den Weihnachtsmärkten, da waren aber auch hoch spannende Vortragsveranstaltungen. Da war aber vor allen Dingen auch ihre intensive Kommunikation bis in die hohe Münchner Gesellschaft hinein, um für Sympathie für das Schloss zu sorgen. Eine Handwerksausstellung in München mit einem Schlossstand ist mir noch in Erinnerung und natürlich dazu die ganze kreative Phantasie in der Gestaltung unserer ja immer wieder

neu aufgelegten blauen Schlosstaschen, die so schön sind, dass sie sogar beim Hamburger Freundeskreis in blaue Schürzen umgewandelt wurden oder verkleinert, in Flaschenträger, mit dem man die gute Flasche Rotwein, wenn man irgendwo eingeladen ist, wunderbar verpackt übergeben kann.

Unvergesslich ist mir ein großer Geburtstag, zu dem ich liebenswürdigerweise eingeladen wurde und der mir zeigte, in was für einem großen Freundeskreis sie eingebettet waren. Dazu kamen die Sitzungen in dem Studentenhaus der Fraternitas Dorpatensis. Diese zeigten mir, dass die Bodenständigkeit von Karin von Spaun, sparsam, nicht auf Luxus aus, sondern vor allem darauf aus, Menschen zu gewinnen und sie bei ihrer Arbeit für den Wiederaufbau des Berliner Schlosses einsetzen zu können. Ihre Freundschaft mit Rupert von Siemens ist ein Beispiel dafür, dieser ist nun leider auch, hochbetagt verstorben, so wie wir alle ja in ein Alter gekommen sind, wo unsere Gegner uns als weiße alte Männer beschimpfen, weil sie gar nicht mitbekommen haben, dass wir alle erst vierzig oder fünfzig waren, als wir die Schlossarbeit begonnen haben.

Dabei danke ich aber auch ihrem Mann Heinrich von Spaun, der selbstlos seiner Frau gefolgt ist, ihr geholfen hat, sie gefahren hat, ihre alle, so vielen Schlosssachen transportiert hat, vom Glühweinbecher bis zum Ausstellungsstand. Die Spaun'sche Garage war immer voll mit Schlosssachen. Er hat die von ihr initiierten Ausstellungen mit aufgebaut, ohne dass er sich dabei in den Mittelpunkt drängte. Ihm genügte es, dass seine Frau diese wunderbare Führungsgabe hatte.

Nach einem Schlaganfall mitten in ihrem Schaffensdrang hat Karin von Spaun uns im März 2023 für immer verlassen. Die drei Großskulpturen über dem Eosanderportal sind nun ein Zeugnis und Denkmal für ihr selbstloses Engagement für den Wiederaufbau des Berliner Schlosses.

Wir haben Karin von Spaun dafür zutiefst dankbar zu sein!

Wilhelm von Boddien





Der Vorstand des Freundeskreises Köln-Bonn bei der Übergabe der Baluster durch die Dombaumeisterin Prof. Dr. Barbara Schock-Werner an den Stiftungsvorsitzenden Manfred Rettig. In der Bildmitte Arnd Böhme.

Arnd Böhme

Er war ein begeisterter Berliner, und er lebte in Köln. Seine Passion gehörte zuerst der Frauenkirche in Dresden, für deren Wiederaufbau er sich mit seinen Kölner Freunden jahrelang engagiert hatte. Er war ein energischer, begnadeter Kommunikator und wusste Menschen zu gewinnen. Die Frauenkirche war schon fertig, als sich in Köln der Freundeskreis Köln-Bonn des Berliner Schlosses konstituierte. Schon wegen seiner Erfahrungen und seinen vielfältigen Verbindungen aus seiner Frauenkirchenzeit wurde er zum Vorsitzenden des Kreises gewählt. Man setzte sich ein hohes Ziel: Der Freundeskreis tief in der

Diaspora des Rheinlandes setzte alles daran, die Kölner Fensterachse zu finanzieren - und man schaffte es und gewann darüber hinaus viele weitere Spender. Insgesamt sammelten Arnd Böhme und seine Freunde in Köln, Bonn und Umgebung über 4 Millionen Euro!

Sie betreuten eine unserer großen ECE-Ausstellungen in einem Einkaufcenter in Köln, sie setzten sogar eine Schlossausstellung im Kölner Rathaus durch, mit Kölner List, gehörten doch auch prominente Urkölner wie Hermann Müller, Eigentümer der berühmten Brauerei Früh Kölsch dazu. Höhepunkte waren auch die legendären Fundraising-Dinner im Kölner Spitzenhotel Excelsior Ernst mit hervorragenden Rednern. Zahlreiche Berlin-Abende in der Villa Boisserée festigten den Kreis zu einem echten Freundeskreis. Man nahm Beziehungen auf zu Frau Prof. Dr. Barbara Schock-Werner, der Dombaumeisterin der Kölner Dombauhütte, deren Lehrwerkstatt mit Balustern für die Schlossbalustrade zum Wiederaufbau in Berlin beitrug. Schließlich hatte doch der Kölner Kaufmann Sülpiz de Boisserée zwischen 1820 und 1840 leidenschaftlich für die Vollendung des Kölner Doms geworben - und schließlich im Berliner Schloss bei König Friedrich Wilhelm

IV. die ersten Millionen dafür erhalten. So schließt sich der Kreis: Im Berliner Schloss wurde über den Weiterbau des Doms entschieden, nun half die Dombauhütte beim Wiederaufbau des Schlosses! Nicht zu vergessen sind auch die immer ausverkauften Benefizkonzerte für die Frauenkirche und das Berliner Schloss im Altenberger Dom.

Arnd Böhme sorgte mit Herzlichkeit, Diplomatie und Biss erfolgreich dafür, dass in Berlin das Schloss wiederaufgebaut werden konnte. Wir haben einen liebenswürdigen, guten Freund verloren!

Wilhelm von Boddien



Kaum zu glauben und fast nicht bemerkt:

30 Jahre Wiederaufbauarbeit zum Berliner Schloss!

1993 begann alles mit der Installation der Schloss-Simulation.

2023 ist das Schloss fast fertig und aus dem Stadtbild nicht mehr wegzudenken!

Was wären wir nur ohne unsere zahllosen Fürsprecher, Freunde, Mitglieder und vor allem Spender?

Danke, danke, danke, danke, danke, danke, danke, danke, danke!

Ver-Führung im Schloss

von Ulrich Kirschbaum

Die Wende, das war das umwälzende Ereignis, welches Berlin von Kopf bis Fuß verwandelte. Doch erst nach über 30 Jahren erkennt man die gewaltige Metamorphose, die Berlin in dieser Zeit durchlebt hat. Halb Deutschland schien nach Berlin ziehen zu wollen.

Und schließlich wuchs, nach manchen Geburtswehen, auch das Berliner Schloss heran.

Aus dem heutigen Stadtbild nicht mehr wegzudenken, steht es wieder an seinem Ort, als ob es nie fort war. Erbracht werden musste dafür allerdings eine lang andauernde, intellektuelle, handwerklich-bautechnische, ja eigentlich historische Kraftleistung, die nach und nach die Kritiker verstummen ließ und heutzutage in fast jedem Besucher eine Mischung aus Sprachlosigkeit und bewundernder Anerkennung hervorruft. Niemand kann sich der Präsenz des Schlosses mehr entziehen.

Schon 1993 begann die engagierte Tätigkeit unseres Fördervereins Berliner Schloss, seines Teams und seiner ehrenamtlichen Mitarbeiter. Denn jeder von uns – immer aktiv vor Ort, von den Grundlagen, der Grundsteinlegung, dem Richtfest, bis hin zur Eröffnung – erwarb sich Stück für Stück einen riesigen Schatz an Detailkenntnissen, Erlebnissen und Anekdoten und unterstützte zugleich auch die Spendenaktion auf seine Weise.



Ulrich Kirschbaum inmitten einer Besucherschar an unserem eindrucksvollen Stadtmodell von Berlin um 1900

Wer also wäre dazu wohl besser geeignet, als die engagierten, ehrenamtlichen Mitglieder dieser ehrenamtlichen Schlossfreunde, die Highlights verständlich zu schildern und deren Bedeutung zu erläutern: die der historische Schlosskeller, eine begehbare, atemberaubende Zeitreise weit in die Vergangenheit, des wiedererstandene Schlüterhof in seiner barocken Schönheit, mit seiner Figurenwelt die Stätte der Begegnung oder den prächtige Haupteingang zur ehemaligen Gigantentreppe, die auch noch wiederaufgebaut werden könnte.

Die Außenfassaden, dazu fünf wichtige Portale, die in der deutschen Geschichte eine markante Rolle spielten, Spendertafeln, eine festlich-moderne Lobbyhalle mit

ihrem beherrschenden römischen Triumphbogen, darüber durch die Glasdecke gut erkennbar die prachtvolle Schlosskuppel und als Krönung Adlerkartusche außen am Eosanderportal.

Für den Erklärer ist es nicht immer leicht, dabei den roten Faden zu behalten. Das Publikum, es ist jedes Mal nachhaltig erstaunt – und jedes Mal zu Recht. Es erahnt das kulturgeschichtlich Schöpferische des 18. und 19. Jahrhunderts mit seinen Entdeckungen, Erfindungen, auch den Fassadenreichtum seiner vielen Prachtbauten. Diese Baukunst ist heute auch auf der Museumsinsel den Rekonstruktionen Unter den Linden erkennbar.

Das Finale unser Schlossbesichtigung führt abschließend in der Tourist-Information an unser beeindruckendes Modell des alten Berlin um 1900. Hier gibt es die sichtbaren Vergleiche zu damals und heute. Für Spenden zur Ergänzung weiterer Schlosselemente ist das Publikum danach gerne bereit.

Mit welcher Resonanz? Ein ständig steigendes Interesse an weiteren Führungen gerade mit seinen Informationen. Dabei gibt es auch stets rege Nachfragen zur historisch gerechten Gestaltung der öden Umgebung des Schlosses, nach einer Rückkehr des Neptunbrunnens, der Heimkehr der Rossebändiger aus dem Schöneberger Kleistpark

Der Förderverein mit seinen ca. 45.000 weltweiten Spendern hat, nebenbei bemerkt, sein ursprüngliches Versprechen einer Nur-Fassadenfinanzierung damit mehr als nur eingehalten.

Doch wer sollte es uns verbieten, für Schmuck und Flair "unseres" Schlosses weiterhin engagiert einzutreten? Unsere Schlossführungen kommen wegen dieses detaillierten Wissens positiv an. Das wiederum macht uns Freude.

Ulrich Kirschbaum ist seit Jahren aktives Mitglied unseres großen ehrenamtlich tätigen Helferteams in Berlin, zunächst am Schaufenster Unter den Linden, dann am Infocenter Hausvogteiplatz, in der Humboldt-Box und nun im Berliner Schloss-Humboldt Forum.



Abschied Freundeskreis Halberstadt



Der Freundeskreis Halberstadt vor seinem Fenster

Der Freundeskreis Halberstadt war der einzige außerhalb Berlins in den neuen Bundesländern. Überall dort stießen wir zwar auf viel Sympathie, bei unseren zahlreichen Vorträgen, aber nur dort fand sich unter Dr. Bernd Kramer ein Freundeskreis von Schlossliebhabern zusammen. Mit viel Engagement fand er unter seinen Freunden und Bekannten Mitstreiter, die unsere Spendenaktion vor Ort mit viel Fantasie unterstützten.

Das selbst gesetzte Ziel, ein Erdgeschossfenster in Eosanders Lustgartenschulter zu stiften, wurde erfüllt. Es gibt viele Bürger in Deutschland, die sich für einen guten Zweck begeistern lassen und dafür spenden. Das Sammeln von Spenden darf aber nicht zur Bettelei werde, vielmehr muss man mögliche Spender zunächst von der Idee begeistern und sie auf vielfältige Weise mitnehmen, bei Veranstaltungen, bei Ausflügen nach Berlin. All dies hat der kleine, intensive Freundeskreis in Halberstadt geschafft. Und man hat Freundschaft mit einander geschlossen, wie wir auf der Abschlussveranstaltung auf Gut Mahndorf erleben durften.

So vielen lieben Dank für diese ganz besondere, ehrenamtliche Leistung!

Abschied Freundeskreis Hamburg

Abschiedsgruß von **Gabriele Krage**

"Guten Morgen, liebe Schlossfreundinnen und -freunde,

unseren Freundeskreis haben wir nun offiziell aufgelöst, dass heißt aber nicht, dass Sie nicht hin und wieder von mir etwas hören, wenn Sie es denn möchten.

Sie haben hoffentlich unser kleines Fest bei strahlendem Frühlingswetter am Samstag, dem 29. April im Ruderclub Hammonia an der Außenalster genossen. Die Alsterköche servieren wirklich immer schmackhafte Köstlichkeiten. Wir waren überraschend viel mehr Personen als gedacht/geplant. Das hat Herr Hansen mit seinem Team lautlos und perfekt geregelt... und man wohl nichts sagen.



Der große Freundeskreis in Hamburg. Ganz links Gabriele Krage, seine unermüdliche, fantasievolle und liebenswürdige Leiterin

uns das Schloss am Herzen liegt. Wir haben viel in den Jahren geschafft. Herrn von Boddien sah man die Freude und Zufriedenheit die Sonnenterrasse, dazu muss darüber an... aber für ihn geht's weiter. Wir sind jetzt im "stand-by" Die große Teilnahme an der Ver- modus. Wenn man uns braucht, anstaltung hat gezeigt, wir sehr z.B. bei der Hilfe zur Umsetzung

des Neptunbrunnes an das Schloss sind wir wieder da."

Kommentar von uns:

Der Freundeskreis Hamburg sammelte mit vielen Veranstaltungen, Ausstellungsbegleitungen, Vorträgen, Konzertabenden, Verkaufsständen für selbst gefertigte sog. Dékoupage-Artikel und vielem mehr Hunderttausende von Euro für die Flora und Wilde Männer im Schlüterhof. Indirekt steht er aber auch für das großartige Spendenaufkommen aus Hamburg von über 5 Millionen Euro!



Das ist interessant: Nachdem die Arbeit unserer Freundeskreise für den Wiederaufbau des Berliner Schlosses weitgehend abgeschlossen ist, wenden sich einige neuen Aufgaben zu, so der Freundeskreis Frankfurt / Main unter Jochen Bender. Als Anregung, ihn dabei zu unterstützen, bringen wir dazu den folgenden Beitrag.

Ein Viertel der Grundschulabgänger kann nicht richtig lesen!



Die Aktion Kinder und Werte will das verbessern

von Jochen Bender, Frankfurt / Main



Jochen Bender

Rangliste der menschenrechtlich entwickelten Länder. liegt

Deutschland neunter

Stelle von 192 Nationen. Das ist großartig. Vor drei Jahren lag unser Land allerdings noch an fünfter Stelle.

In der Bildung liegt Deutschland nur noch etwas über dem OECD

Durchschnitt. Das reicht bei weitem nicht, um unser Land gut in die Zukunft zu führen. Unsere berufliche

Bildung ist international führend. Die TU allein reicht nicht. Die Persönlich-München liegt jedoch als beste deutsche Universität im internationalen Vergleich auf dem 30. Platz.

Vergleicht man diese Zahlen mit Daten vor 25 Jahren, dann sieht man, dass sich die meisten Daten verschlechtert haben. In diesen 25 Jahren wurden jedoch viele Milliarden Euro zusätzlich in das Bildungssystem investiert, hunderte Gutachten wurden finanziert und alle Kultusminister der vergangenen Jahrzehnte versprachen Verbesserungen.

In der UN Jedem vierten Jugendlichen fehlen grundlegende Kompetenzen in Schreiben, Lesen, Rechnen (IQB Bildungstrend).

Auf diesem Niveau können wir unseren Lebensstandard und unsere Sozialleistungen nicht auf Dauer aufrechterhalten. Zudem wird der gesellschaftliche Frieden gefährdet.

Das Menschenbild, das "Kinder und Werte" trägt, ist anders als es im "Bologna Prozess" gedacht wird. Auf dem schnellsten Weg zu Bachelor und Master, kein studium generale, ohne ein einziges musisches oder sportliches Fach, führt das le-

> diglich zu Wissen, aber nicht zur Persönlichkeit. "Bologna" vernachlässigt Verstehen, eigenes, selbständiges Denken.

> > Wissen

keit entscheidet.

Wir müssen unseren Kindern Werte und Eigenschaften vermitteln. Diese sind genauso wichtig wie die Bildung und das Wissen.

Die Smartphone-Kindergeneration braucht Vorbilder. Das sind die Eltern, die Kita Erzieher und die Grundschullehrer. Wir halten neben dem Elternhaus Kitas und Grundschulen für genauso wichtig wie Universitäten.

Eines der schlimmsten Übel in

Ziele: Deutschland ist die Verschwen-

dung von Zeit. Wir erstarren in der immer weiter zunehmenden Büro-Angst vor Überforderung und einem Risiko. Würde diese Verschwendung abgestellt, hätten wir mehr bürgerliches Engagement und ausreichend finanzielle Mittel für sehr viele, weitere und wertvol- □ *Selbstdisziplin*: le Angebote für unsere Kinder.

Wo steht unsere Gesellschaft heute sonst noch?

- □ 10 bis 15 % der Bevölkerung leiden unter Einsamkeit
- □ 85 % der Bevölkerung beklagt eine Verrohung der Gesellschaft
- □ 43 % der Schüler beklagt einen schlechten Umgang untereinander

Mit diesen Eigenschaften können Kinder auch in späterer Verantwortung für andere ein besseres, verantwortungsvolleres und freieres Leben führen.

- □ Respekt: gewinnt Menschen. Er wird erwidert.
- □ Dankbarkeit: löst Anerkennung und Freude aus. Man gewinnt Freundschaften.
- □ Toleranz: schafft ein friedliches Miteinander.
- □ *Empathie*: hilft uns Menschen zu verstehen. Menschen in Not wird geholfen.
- □ Resilienz: schützt uns bei Gegenwind oder bei belastenden Niederlagen.
 - verfolgen, durchhalten. Nicht

- aufgeben. Nach Niederlagen wieder aufstehen.
- für die Familie, für die Gemeinschaft, für unsere Gesellschaft zu übernehmen, ist für jeden Menschen und für unser Land, von größter Bedeutung.
- damit wir das umsetzen können, was wir selbst wollen oder müssen.
- ☐ Gemeinschaftsgefühl: stärkt Familien, Vereine. Allein gelingt wenig.

Das sind wichtige Werte, die unsere Kinder für ihr Leben brauchen, die aber ein Umdenken erfordern, um sie zu fördern:

Geborgenheit und Liebe in den ersten acht Jahren ihres Lebens zu spüren, macht sie erst neugierig. In den ersten acht Lebensjahren sind unsere Kinder sehr offen, lernbegierig, bewegungsstark und nehmen Vorbilder an. Neugier beflügelt das Lernen. Sie sollen lernen, Verantwortung zu übernehmen, um unsere Gesellschaft und unser Land zu stärken und dafür weltoffen denken und fühlen.

Die Grundlagen für diese Werte und Eigenschaften, die für ihr künftiges Leben so entscheidend sind, können Kinder im Elternhaus, in der Kita, in der Grundschule, im Sport und in der Kunst erfahren und für ihr Leben verinnerlichen. Hier muss das solide Fundament fürs Leben gelegt werden.

Fortsetzung auf Seite 66 unten!



Schlossbegeisterung bis über den Tod hinaus:

Wenn der Prophet nicht zum Berg kommt, muss der Berg zum Propheten kommen.

Dieses Bibelwort trifft im übertragenen Sinn auf Dr. Günter Staub, ehemaliger Syndikus der IHK Pforzheim, zu. Er war ein begeisterter Befürworter für den Wiederaufbau des Berliner Schlosses und Mitglied im Förderverein Berliner Schloss, er warb dafür und brachte sich selbst ein. Zu verschiedenen Anlässen und Veranstaltungen vom Förderverein reiste er nach Berlin, um auch nach der Grundsteinlegung den Fortschritt des Wiederaufbaus zu verfolgen. Sein Ziel war es, natürlich auch bei der Fertigstellung und Einweihung des Schlosses dabei zu sein.

Leider erlebte er das, wie viele andere Förderer und Spender leider auch, nicht mehr. Er verstarb im Alter von 91 Jahren am 03.07.2018. Er konnte sich also an der Fertigstellung des Schlosses, das ihm so am Herzen lag, nicht mehr erfreuen. Nun kam sein Sohn Rüdiger auf

eine ausgefallene Idee. Statt eines sonst üblichen Grabsteins ließ er für das Grab eine Nachbildung des Berliner Schlosses anfertigen, das heute die Grabstätte schmückt. Dr. Günter Staub konnte nicht mehr zum fertigen Schloss, nun kam das Schloss zu ihm. Das Grab liegt an markanter Stelle, nicht weit entfernt vom Haupteingang an der Hauptallee, auf dem schönen und gepflegten Pforzheimer Hauptfriedhof. Viele Besucher sind über die Grabstätte verwundert oder gar irritiert, da hier in Pforzheim natürlich nicht jedem der Bezug zum Berliner Schloss geläufig ist. Deshalb wurde zusätzlich an der Grabstätte eine erklärende Tafel angebracht.

So gibt es also nun nicht nur das wunderschöne Schloss in Berlin, sondern auch eine Nachempfindung des Schlosses auf dem Friedhof von Pforzheim.



Die Grabstätte von Dr. Günter Straub auf dem Pforzheimer Hauptfriedhof

Kinder und Werte e. V. Unser Beitrag.

Wir sind ein sehr junger, gemeinnütziger Verein, ausschließlich ehrenamtlich tätig. Wir wollen Kinder bei ihrer Persönlichkeitsentwicklung fördern. Kinder suchen Orientierung – wir wollen ihnen Wir sind unabhängig, auch von Trends und vom Zeitgeist. Wir stehen noch am Anfang, konzentriert auf den Raum Frankfurt / Main:

Grundschulkinder in sieben Klassen, je eine Doppelstunde pro Woche über 2 Jahre, mit Kunst - aber anders. Mit Sport - aber anders. Von den Lehrerinnen und Schüunsere Unterstützung anbieten. lern, Schülerinnen, erhalten wir wunderbare Anerkennung.

> Wir wollen zudem ermöglichen, geschlossene Sportheime an Wochenenden für Kinder und Ju-

Wir fördern z. Z. rund 150 gendliche zu öffnen, damit sie einen sicheren Raum für sich und ihre Freunde finden.

> Wir haben bisher 65 Pädagogen ein Seminar zu Erlebnispädagogik in der Natur ermöglicht. Wir halten Vorträge und veröffentlichen unsere konkreten Vorschläge.

Wir wollen noch wesentlich mehr Kinder fördern und hoffen auf Menschen und Unternehmen,

die uns dabei unterstützen möchten. Kinder sind das Wertvollste was wir haben.

Jochen Bender, Vorsitzender

Viele weitere Informationen entnehmen Sie bitte unserer Homepage unter www.kinderundwerte.de



Sie haben bisher unser Berliner Extrablatt gesammelt? Sie finden in den 99 Ausgaben sich nicht mehr zurecht? Sie haben Ihre Sammlung nicht vollständig oder – Sie haben gar keine Dokumentation des Wiederaufbaus des Schlosses?

Da haben wir die Lösung:

Subskription Band 2, erscheint im Juli / August 2023

Wiederaufbau Berliner Schloss 2017 - 2023









Zwei Musterseiten aus dem Band 2

In zwei Bänden haben wir für Sie aus allen Ausgaben des Berliner Extrablatts die besten Artikel, Essays, die schönsten und bewegenden Bilder und Bildreportagen auf insgesamt über 700 Seiten zusammengestellt.

Diese beiden Bände sind eine ganz besondere Chronologie des Wiederaufbaus des Berliner Schlosses, ein historisches Dokument und ein Muss für jeden Schlossliebhaber!

Sie erleben in den beiden Büchern erneut den gesamten Wiederaufbau, seine Debatten, den Schmerz um das Verlorene und die Freude über seine Wiedergeburt.

Die Bestellung geht ganz einfach: Bestellen Sie die Bücher bei uns, ganz bequem mit der letzten Seite dieses Heftes! Band 1 schicken wir Ihnen sofort zu, Band 2 erscheint im Laufe des Sommers, auch diesen schicken wir Ihnen dann nach Erscheinen gesondert zu!

Preis je Buch Euro 19,90 zuzüglich Euro 3,85 Versand- und Verpackungskosten

IMPRESSUM

Herausgeber: Förderverein Berliner Schloss e. V., 22551 Hamburg, PF 56 02 20, verantwortlich für den Inhalt: Wilhelm v. Boddien, 1. bis 99 Auflage: 4.625.500. 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 Belegexemplares 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.



Guido Hinterkeuser

Das Berliner Schloss.

Die erhaltene Innenausstattung und ihre Geschichte



Die Berliner Morgenpost schrieb dazu:

Skulpturen, Geschirr, Teppiche, Gemälde und Mobiliar: Von der Innenausstattung des im Zweiten Weltkrieg stark beschädigten und 1950 gesprengten Berliner Schlosses ist weit mehr erhalten als gedacht. Welche Schätze Krieg, Zerstörung und die Wirren der deutsch-deutschen Teilung unbeschadet überstanden haben und wo sie zu finden sind, das dokumentiert ein druckfrischer Bildband, den der Berliner Kunsthistoriker Guido Hinterkeuser verfasst hat.

Die Novemberrevolution hatte das Inventar weitgehend verschont

Vor den Zerstörungen im Bombenhagel 1945 und schließlich dem kompletten Abriss beherbergte die Hohenzollernresidenzprächtig aus--- gestaltete Räume aus fünf Jahrhunderten. Ihr Glanz und Reichtum konnte nach dem Ende der Monarchie 1918 in die neue Zeit hinübergerettet werden, schreibt Hinterkeuser in seinem Vorwort. Zwar kam es in den ersten Revolutionstagen nach dem 9. November

1918 zu einigen Plünderungen und

Zerstörungen, doch insgesamt hatte das Schloss die Revolution glimpflich überstanden.

Die Novemberrevolution brachte dennoch erhebliche Neuerungen mit sich. Zwar hatte die kaiserliche Familie das Schloss Wohnsitz schon Kriegsbeginn 1914 verlassen. Doch stellte sich nun plötzlich die Frage,

was mit dem in der jungen Repubfunktionslos gewordenen Schloss weiter geschehen sollte. Zwar gab es schon vor der Abdankung des Kaisers für Besucher die Möglichkeit, an Führungen durch das Schloss teilzunehmen. In der Weimarer Republik zogen gleich zwei große Museen in das Schloss. Neben dem als Schlossmuseum bezeichneten Kunstgewerbemuseum öffneten auch die Repräsentationsräume der kaiserlichen Familie und die Schlossbibliothek für Besucher. Darüber hinaus fanden im Weißen Saal und im Schlüterhof öffentliche Konzerte statt.

Ein Drittel der beweglichen Kunstwerke blieb erhalten

Zudem zogen als Mieter zahlreiche öffentliche Einrichtungen, Behörden und Vereine im Schloss ein, darunter etwa die Gewerkschaft Deutscher Verwaltungsbeamter, die Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften, das Psychologische Institut der Friedrich-Wilhelms-Universität, die Landesanstalt für Gewässerkunde und der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft

Das Inferno und den Kultur-

bruch des Zweiten Weltkriegs hätten zwar nicht die Räume, aber viele Kunstwerke unbeschadet überstanden. "Ein knappes Drittel des Vorkriegsinventars des Berliner Schlosses, also etwa 600 Kunstwerke, ist noch in Deutschland vorhanden ", so sein Befund. Viele der Kunstwerke wurden zwar nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst in die Sowjetunion verbracht, von dieser jedoch bereits Ende der 1950er-Jahre an die DDR zurückgegeben.

An Wandteppichen, Silber und Gemälden existiert sogar mehr als die Hälfte der Stücke, während die Verluste an Möbeln, die häufig an ihren Auslagerungsorten vernichtet wurden, überdurchschnittlich hoch seien, sagt Hinterkeuser.

Viele Paradestücke der Innenausstattung aus fünf Jahrhunderten sind heute in öffentlichen Sammlungen an ganz unterschiedlichen Orten zu sehen. Einige zieren auch die Räume anderer Schlösser, darunter das Schloss Köpenick und das Schloss Schönhausen, andere lagern in Depots.

Die erhaltenen Kunstwerke werden, und das ist die große Stärke dieses Buches, nicht in trockenen Inventarlisten einfach aneinandergereiht, auch wenn Hinterkeusers Recherche wissenschaftlich genau nachvollzieht, wo welches Kunstwerk in den verschiedenen Jahrzehnten im Schloss seinen Platz hatte. Denn auch von den wechselnden Regenten wurde häufiger mal umgeräumt. Sein Buch lädt vielmehr zu einer Spurensuche quer durch alle Schlossbereiche ein.

So sind die Abbildungen der erhalten gebliebenen Kunstwerke nicht nur mit dem Vermerk versehen, wo sie sich heute befinden. Ihnen zur Seite gestellt sind auch historische Postkarten und andere Aufnahmen, auf denen der Betrachter die Gemälde, Skulpturen, Teppiche, Tische, Stühle, das Silber- und Porzellangeschirr selbst entdecken kann. So bietet das Buch nicht nur einen fundierten Überblick über

die erhaltene Innenausstattung des Berliner Schlosses, sondern ermöglicht zugleich auch einen imaginären Rundgang durch die historischen Schlossräume im letzten Zustand vor ihrer Zerstörung.

Im Humboldt Forum ist kein Platz für die Schätze

Vor rund zwei Jahren wurde das Berliner Schloss nach sieben Jahren Rauzeit teilrekonstruiert schrittweise als Humboldt Forum eröffnet. Während die Barockfassade an drei Seiten, die Kuppel, die Portale und der Schlüterhof rekonstruiert wurden, gilt das für die Innenräume nicht. Neben dem Ethnologischen Museum Berlin und dem Museum für Asiatische Kunst der Staatlichen Museen beheimatet das Humboldt Forum auch die Berlin-Ausstellung des Stadtmuseums und das Humboldt Labor der Uni-

Entsprechend stand die Frage, was eigentlich aus der reichen Ausstattung des Schlosses geworden ist, nie im Vordergrund der Schlossdebatte. Und entsprechend, so Experte Hinterkeuser, dem das Bedauern darüber deutlich anzumerken ist, "passen die originalen Ausstattungsgegenstände nicht in das derzeitige Humboldt Forum, der Zug ist erst einmal abgefahren".

Ob sich das in späteren Zeiten noch einmal ändert, bleibt ungewiss. Zwar hat Franco Stella, der Architekt des Humboldt Forums, das Innere so geplant, dass etwa das berühmte Große Treppenhaus oder auch der Rittersaal wieder entstehen könnten. So lange bleibt es jedoch dabei, dass die geretteten Schätze des Berliner Schlosses nur an anderer Stelle – oder eben in Hinterkeusers Buch – betrachtet werden können.

Guido Hinterkeuser: "Das Berliner Schloss. Die erhaltene Innenausstattung und ihre Geschichte", Verlag Schnell + Steiner, 384 Seiten, zahlreiche Abbildungen, 35 Euro





Franco Stella **Das Berliner Schloss.**Berliner Schloss – Humboldt Forum

Franco Stella, dem italienischen Rationalisten der ersten Stunde, fiel 2008 die Aufgabe zu, das bedeutendste nationale Kulturprojekt im wiedervereinigten Berlin, das Berliner Schloss - Humboldt Forum, architektonisch zu realisieren. Nach einem jahrzehntelangen Streit darüber, ob es ein radikaler Neubau in heutiger Sprache oder eine Replik und Erinnerung an das bedeutendste barocke Bauwerk Norddeutschlands werden soll, beschloss das bundesdeutsche Parlament, dass es ein Neubau mit historischen Elementen werden sollte: drei barocke Fassaden Andreas Schlüters im Süden, Westen und Norden, sowie der legendäre "Schlüterhof" sollten rekonstruiert, das

übrige in heutiger Architektursprache neu errichtet werden.

Der Architekt Franco Stella gibt in diesem Buch Auskunft darüber, wie ihm diese widersprüchliche und spannende Aufgabe gelang, und vertritt die Ansicht, dass auch eine rekonstruierte Architektur authentisch ist.

Vorwort: Horst Bredekamp
Deutsch | Englisch | Italienisch
142 Seiten
75 farbigen Abbildungen
24 x 29 cm,
Hardcover mit Schutzumschlag
32,00 Euro (DE)
wasmuth-verlag.de/shop/
und in jeder Buchhandlung

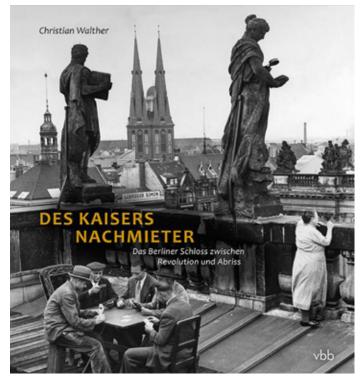
Christian Walther **Des Kaisers Nachmieter**Das Berliner Schloss zwischen Revolution und Abriss

Hohenzollernresidenz war das Berliner Schloss nur bis zur Revolution im November 1918. Karl Liebknecht erklärte es zu Volkseigentum, Preußen verstaatlichte es: Es war nun das Schloss der Republik. Die Zofen zogen aus, Kultur und Wissenschaft zogen ein. Und mit ihnen tauchte ein neuer Typus Frau auf: meist Akademikerinnen der ersten Generation, oft jüdisch, nicht selten aus dem Ausland.

Christian Walther wirft einen völlig neuen Blick auf Leben und Treiben im Schloss und zeigt, dass es zu Zeiten der Weimarer Republik zu einem Zentrum von Wissenschaft und Kultur wurde: Kunstgewerbemuseum, Museum für Leibesübungen, Deutscher Akademischer Austauschdienst, Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft – sie alle

hatten ihren Sitz im Schloss. Der Schlüterhof wurde zur Kulisse festlicher Freiluftkonzerte, die Schlossküche zur Mensa. In den ehemaligen Silberkammern organisierte die Deutsche Kunstgemeinschaft, unterstützt von Max Beckmann und Käthe Kollwitz, Verkaufsausstellungen für den kleineren Geldbeutel.

Am Ende, in der noch jungen DDR, propagierte Karl Lieb-knechts Neffe Kurt 1950 den Abriss des schwer kriegsbeschädigten, aber bei weitem nicht irreparabel zerstörten Schlosses – doch vieles spricht dafür, dass er dabei gegen seine innerste Überzeugung handelte. Im Mittelpunkt des Buches aber stehen neun Frauen – von der Physikerin Lise Meitner und der Reichstagsabgeordneten Marie Elisabeth Lüders bis zur



Schlösserdirektorin Margarete Kühn und der Fotografin Eva Kemlein –, bekanntere und weniger bekannte, deren Lebenswege dieses Schloss kreuzten und den fundamentalen Wandel seiner Funktion illustrieren.

Christian Walther
Des Kaisers Nachmieter
Das Berliner Schloss zwischen
Revolution und Abriss
vbb verlag für berlin-brandenburg
184 Seiten, 151 Abbildungen
25,00 Euro

Bereits normal das Berliner Schloss im Film

von Marc Metzger



Marc Metzger

Kino der Weimarer Republik war das Schloss eigentlich immer da. Und warıım auch nicht?

Wagte man sich, wie in späteren Jahren vermehrt geschehen, aus den Ateliers heraus, um reale Motive aufzusuchen, war es Kristallisationspunkt urbanen Lebens - ums Schloss kreiste die Stadt. Doch eine Selbstverständlichkeit ist es auch im damaligen Film nicht gewesen. Zwar eröffnet DIE STADT DER MIL-LIONEN. EIN LEBENSBILD BER-LINS (1925, Regie: Adolf Trotz) mit einer spektakulären Luftaufnahme von Dom, Lustgarten und eben Schloss - jedoch ausgerechnet als die einstige Hohenzollernresidenz langsam ins Bild wandert, wird das Flugzeug von einem Windstoß erfasst und die Einstellung zeigt sich verwackelt -, gefolgt von einer Reihe beeindruckender Aufnahmen des Schlüterhofs, sparen es dagegen die beiden anderen großen Weimarer Berlin-Filme SINFONIE EINER GROSSSTADT (1927, Regie: Walther Ruttmann) und MENSCHEN AM SONNTAG (1930, Regie: Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer) geflissentlich aus. Während letzterer sich ausschließlich an Aufnahmen aus dem Westteil der Stadt ergötzt, sind in Ruttmanns filmischer Collage nur eine geschwinde Ansicht des Schlossplatzes aus der Französischen Straße heraus sowie ein verschatteter Teil der Eosanderschulter bei Impressionen eines sonntäglichen Stadtmarathons zu erhaschen.

Als thematischer Hauptdarsteller agiert das Bauwerk dann in der Ufa-Produktion ANDREAS SCHLÜ-TER (1942, Regie: Herbert Maisch), welche Bestandteil einer propagan-

distischen Reihe der NS-Zeit ist, die genialischen Persönlichkeiten huldigt - mit einem herrlich aufspielenden Heinrich George in der Rolle des titelgebenden Bildhauers und Baumeisters. Erzählt wird heroisch überhöht von der Rivalität zwischen Schlüter und seinem Nachfolger Eosander von Göthe sowie Schlüters tragischem Sturz über die Münzturmkatastrophe - gespickt mit einer Fülle wehmütig machender letzter Aufnahmen des Schlossinneren vor der Zerstörung.

Fünf Jahre später zog es Roberto Rossellini für DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (erschienen 1948), dem letzten Teil seiner Neorealistischen Trilogie, zu Dreharbeiten nach Berlin. Das nun ausgebrannte Schloss bildet den Hintergrund für eine Schlüsselszene am Anfang, wenn der kleine Edmund sich einmal mehr in der ausgebombten Stadt auf Nahrungssuche begibt. Er treibt sich am Neptunbrunnen herum, das noch gänzlich intakte Nationaldenkmal ist (nebst Bauakademie) deutlich in der Unschärfe dahinter auszumachen.

Die DDR zerstörte das Schloss, doch benötigte sie es trotzdem für ihre Geschichtsschreibung. ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE (1954, Regie: Kurt Maetzig), seinerzeit Pflichtprogramm in der Volkserziehung, zeigt einen versprengten Haufen Revolutionäre, die aus den Kolonnaden des Nationaldenkmals heraus den Schlossplatz beschießen, daneben lässt sich der Marstall noch mit Dreiecksgiebel und der Neptunbrunnen am ihm zugehörigen Platze, die Westfassade des Schlosses immerhin im Anschnitt bestaunen. Doch all dies ist - das Schloss ward vier Jahre zuvor gesprengt - nichts als gemalter Hintergrund, sogenannte matte paintings, gängige Effektpraxis zu jener Zeit. Liebknechts Rede wiederum wird stilecht und historisch ver-



klärend am Balkon mit roter Fahne inszeniert, die Legende um Portal IV damit erstmals zementiert. Der Baubeginn des Staatsratsgebäudes, welches das größtenteils neugeschaffene Portal als Reliquie integrieren würde, liegt zu diesem Zeitpunkt noch sieben Jahre in der Zukunft. Die Totale ist dann erneut (mäßig gelungenes) Gemälde, das von aufständischer Komparserie frenetisch beiubelt wird.

In TROTZ ALLEDEM! (1972, Regie: Günter Reisch), dem nach SO-LANGE LEBEN IN MIR IST (1965) zweiten Teil eines großangelegten Karl-Liebknecht-Biopics - die Defa hat derweil längst zum ihr eigenen dokumentarisch anmutenden Stil gefunden – bedient man sich dann schon eines gewieften Schnitts statt künstlichen Budenzaubers, um die nunmehr zweiundzwanzig Jahre währende Abwesenheit des Bauwerks kaschieren. Liebknecht-Darsteller Horst Schulze spricht hier auch von keinem Balkon mehr, sondern lediglich leicht erhöht von einem Auto zu den Massen im Lustgarten. Ein Gegenschuss, der das fehlende Schloss offenbart hätte, findet schlicht nicht statt, die Kamera verweilt immerzu im Profil oder auf Liebknechts Rückansicht.

Hernach wurde es filmisch ruhig ums Schloss. Zwar kamen Historienfilme in Ost und West nie aus der Mode, doch der Plan des Genossen Ulbricht, das Schloss aus aller Erinnerung zu tilgen, schien aufgegangen. Das Gebäude, einst das meistverkaufte Berliner Postkartenmotiv, stand längst nicht mehr stellvertretend für die ehemalige Hauptstadt auch nicht im Kino. Und noch weit über die Wende hinaus ist es beispielsweise in Werken wie ANONY-MA - EINE FRAU IN BERLIN (2008, Regie: Max Färberböck), welcher das Los Berliner Frauen bei Ankunft der Roten Armee thematisiert, der ruinöse Potsdamer Platz am Ende einer Straßenflucht - zum Zeitpunkt der Veröffentlichung in seiner neuaufgebauten Form noch immer sehr en vogue -, der den Standort der Handlung markiert.

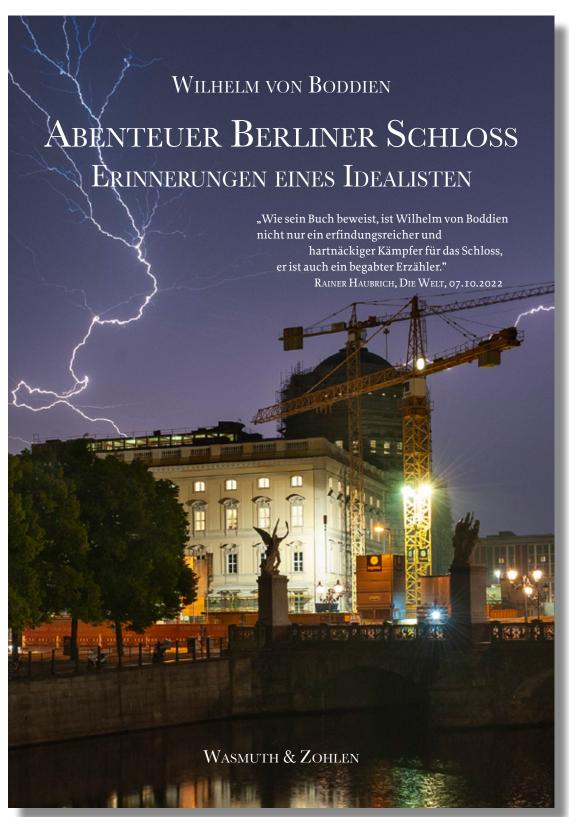
MACKIE MESSER - BRECHTS DREIGROSCHENFILM (2018, Regie: Joachim A. Lang) beschert uns da wahrlich einen Paradigmenwechsel. Schon seit Jahrzehnten steht überhaupt fast nur noch das Brandenburger Tor sinnbildlich für alles Berlinische im Kino. Doch was passiert hier? Aus einem unruhigen, verregneten Nachthimmel heraus saust die Kamera in die Tiefe und kommt erst zum Halt, als das monströs erleuchtete Bauwerk inklusive Spreeflügel, detailgetreu am Computer rekonstruiert, bildfüllend erscheint. Davor rauscht der von Lars Eidinger verkörperte Bertolt Brecht mit Freunden in einer motorisierten Karosse in mörderischem Tempo vorbei - so fängt der Film an! Vorbei die Zeiten - oder muss man sagen: die Zwischenzeit? –, in der andere Bauten Pate für Berlin standen!

Auch heute taucht das Schloss immer wieder in jüngsten Filmen auf, aber eher zufällig, als Statist.

Aus Platzgründen im Extrablatt können wir nicht den ganzen, umfangreichen Beitrag von Marc Metzger hier abdrucken, nehmen ihn aber auf unserer Homepage www.berliner-schloss. de auf. Dort können Sie ihn bequem lesen! Die Redaktion



Wilhelm von Boddiens abenteuerlicher Weg zum Berliner Schloss



Die dreißig Jahre Wiederaufbau des Berliner Schlosses waren für Wilhelm von Boddien eine abenteuerliche Zeit. Die Blitzeinschläge in den Baukränen auf dem Titelbild stehen symbolisch dafür. Freude, Aufregung und Niedergeschlagenheit lösten sich ständig ab – und erzeugten bei ihm ein unglaubliches Stehvermögen. Aber das Werk gelang nur durch den Zuspruch und die Spenden seiner unzähligen Schlossfreunde, die gerade in diesem Buch zu Wort kommen.

So sind die Kapitel in dem Buch nicht seine Memoiren, sondern eine Erzählung von ganz besonderen Begegnungen mit ganz besonderen Menschen, die stellvertretend vielleicht auch für Sie erwähnt werden. Das macht das Buch zu einem ganz persönlichen Erlebnis auch für Sie: "So war das also!"

Wie kam es überhaupt zum Wiederaufbau? Welche Hindernisse mussten beseitigt werden? Wer und was half, wo lagen die Schwierigkeiten? Welche Höhen und welche Tiefpunkte erlebte Wilhelm von Boddien?

Ein Buch, das auch als Anleitung für ein erfolgreiches Spendenmarketing genutzt werden kann!

Die 47 kurzweilig geschriebenen, in sich jeweils abgeschlossenen Kapitel, chronologisch aneinandergereiht, auf 224 reich bebilderten Seiten, ergeben eine einmalige, ganz persönliche Chronik des Berliner Schlosswiederaufbaus!

Wilhelm von Boddien
Abenteuer Berliner Schloss
Erinnerung eines Idealisten
224 Seiten mit 96 Abbildungen
14,5 x 21,5 cm
Hardcover mit Schutzumschlag
Preis: 24,80 Euro
ISBN: 978 3 8030 2370 4
Wasmuth & Zohlen

Telefon

BITTE HIER FALTEN!



Bitte ausfüllen und abschicken!

Ab 50 Exemplaren nutzen Sie bitte den Direktbezug des Berliner Extrablatts: DMark GmbH, Waldsiedlung-Tannenweg 1, 15306 Vierlinden OT Diedersdorf, Telefon: 03346/ 88 32 - 0, Fax: 03346/ 88 32 - 20

Förderverein Berliner Schloss e.V.

Spendenkonto: Deutsche Bank AG zugunsten Wiederaufbau Berliner Schloss BIČ: DEUTDEBBXXX 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!

2	Ш	€	Ш	als Spender im Internet bin ich einverstanden.
Spenden		Ja, ich stifte ganze Schlossbausteine im Gesamtwert von € Mindestpreis € 250,- pro ganzem Baustein.		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.
Spe		Ja, ich stifte ein Schmuckelement der Fassaden. Im Internet habe ich mir dafür die Artikel-Nummer ausgesucht. Es kostet €		Ich möchte in meinem Testament ein Vermächtnis zugunsten des Wieder- aufbaus des Berliner Schlosses errichten. Beraten Sie mich bitte.
		Ich habe kein passendes Schmuckelement gefunden. Nun brauche ich Ihre Beratung, rufen Sie mich bitte an!		Meine vollständige Adresse lautet:
	. 🗆	Ja, ich möchte ein Spendenabonnement eingehen. Ich bin bereit, im Lastschriftverfahren monatl. / vierteljährl. / halbjährl. / jährl. € bis auf Weiteres / bis einschließlich		Vorname und Name
				Straße und Hausnummer
		gung zum Jahresende. Die Vollmacht für das Lastschriftverfahren habe ich unten gesondert unterschrieben.		Postleitzahl und Ort
		Bitte senden Sie mir nach dem Eingang meiner Spende eine steuerlich absetzbare Spendenbescheinigung zu.		Telefon E-Mail oder Fax
				Datum, Ort und Unterschrift
Jat		SEPA-Lastschriftmandat	• • •	HINWEISE: Ich kann innerhalb von acht (8) Wochen, beginnend mit dem Belastungsdatum, die Erstattung des belasteten Betrages verlangen. Es gelten
nandat	,	SEPA-Lastschriftmandat Abbuchungsvollmacht – Bitte nur ausfüllen und unterschreiben, wenn Sie für Ihre Zahlungen das SEPA-Lastschriftmandat erteilen wollen!		HINWEISE: Ich kann innerhalb von acht (8) Wochen, beginnend mit dem
riftmandat	1	Abbuchungsvollmacht – Bitte nur ausfüllen und unterschreiben, wenn Sie für Ihre		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 Körper-
astschriftmandat		Abbuchungsvollmacht – Bitte nur ausfüllen und unterschreiben, wenn Sie für Ihre Zahlungen das SEPA-Lastschriftmandat erteilen wollen! Gläubiger-Identifikationsnummer: DE53ZZZ00000615353		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,
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 mitte Basis-Lastschrift einzuziehen. Zugleich weise ich mein Kreditinstitut an, die von		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 Körperschaftssteuergesetzes von der Körperschaftssteuer 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,
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 mitte Basis-Lastschrift einzuziehen. Zugleich weise ich mein Kreditinstitut an, die von Förderverein Berliner Schloss e.V. auf mein Konto gezogenen Lastschriften		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 Körperschaftssteuergesetzes von der Körperschaftssteuer 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,
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 mitte Basis-Lastschrift einzuziehen. Zugleich weise ich mein Kreditinstitut an, die von Förderverein Berliner Schloss e.V. auf mein Konto gezogenen Lastschriften einzulösen.		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 Körperschaftssteuergesetzes von der Körperschaftssteuer befreit. Es wird bestätigt, dass die Zuwendungen nur zur Förderung begünstigter Zwecke im Sinne der Anlage I 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.

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

E-Mail oder Fax

Bitte liefern Sie mir

Datum, Ort und Unterschrift

Buchbestellung

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



Postfach 56 o2 20, 22551 Hamburg, Tel: 040/89 80 75-0, Fax: 040/89 80 75-10, E-Mail: info@berliner-schloss.de, www.berliner-schloss.de

Förderverein Berliner Schloss e.

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

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

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