



Bitte weitergeben!
Nicht wegwerfen!

BERLINER EXTRABLATT

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

Nr. 105 · Juni 2026

Die Stiftung Berliner Schloss Humboldt Forum tut alles, um das Schloss im Stadtbild unsichtbar zu machen! Die geplante Begrünung der Steinwüste auf dem Schlossplatz ist wenig sensibel und ausgewogen. Auch der Schlossbrunnen ist wieder nicht dabei.

Man will das Schloss hinter großen Bäumen wohl absichtsvoll verstecken!

Für diese Begrünung der Schlossumgebung sucht die Stiftung Baumpaten!

Bitte spenden Sie nichts, bevor nicht eine städtebaulich ansprechendere Lösung gefunden wurde!

GRATISEXEMPLAR



Deutsches
Zentralinstitut
für soziale
Fragen (DZI)

Ihre Spende
kommt an!



Der Rauswurf



Liebe Schlossfreunde!

Der Förderverein Berliner Schloss ist mit all seinen Mitgliedern und Spendern, also auch Ihnen, zum 31. März

Euro war, hatten wir noch einen kleinsten, geduldeten Stand in dem Raum der Berliner Tourismuszentrale am Schlüterhof. Nach der schönen Ausstellungsfläche in der Humboldt-Box war das ein großer Abstieg, weil man uns und den Freundeskreisen der Museen im Humboldt Forum keinen eigenen Raum geben wollte. „Wir brauchen keine Freundeskreise“ hieß es. Man glaubte wohl, im Geld zu schwimmen, aber das wird nun auch knapp, wie man daran sieht, dass nun selbst für den Besuch der Dachterrasse Eintritt erhoben wird.

Andere große und wichtige Museen freuen sich über das private, leidenschaftliche Engagement ihrer Freundeskreise und werben sogar mit ihnen. Im Schloss und Humboldt Forum ist man solchen Initiativen sehr misstrauisch gegenüber, möglicherweise liegt das an der DDR-Sozialisation des Generalintendanten. Dort war man ja auch jeder privaten Initiative gegenüber sehr misstrauisch, aus solchen könnte ja ein Umsturz entstehen, der ja in der DDR dann auch kam.

Wir berichteten bislang sehr zurückhaltend über den Dauerkonflikt. Jetzt aber hat die Stiftung das Tischtuch zerschnitten. Wie schon oft vorher, brauchen wir jetzt Geduld. Ich bin mir sicher, unsere Zeit kommt wieder. Die Amtszeit des Generalintendanten dauert noch knapp zwei Jahre. Dann kommen eine neue Zeit und ein neues Spiel!

Wir meinen, dass dieser Rauswurf vor den Stiftungsrat der Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss gehört und dort behandelt werden sollte!

Wir jedenfalls sind immer bereit zu einem Neuanfang! Die auf der Titelseite und dem folgenden kurzen Bericht stehende jüngste Aufforderung von Kulturstatsminister Weimer, nun mit „anspruchsvolleren Aufgaben“ für das Humboldt Forum zu beginnen, macht uns wieder ein wenig Hoffnung!

Ihr Wilhelm von Boddien

rausgeworfen worden. Wir alle flogen aus dem Schloss, für das Sie aufopferungsvoll über Jahrzehnte gespendet haben. Wie ich aus Kreisen der Stiftung höre, gelten wir dort seit Langem als verhasst. Man bekämpfte uns im Verborgenen bereits fünf Jahre lang. Diese Zeit war voller Nadelstiche und Einschränkungen für unsere Arbeit, z.B. bei dem Streit um das Kuppelkreuz und den Kuppelspruch oder die angebliche Rechtslastigkeit unserer Spender, was nun, Gottseidank, doch wohl überstanden ist.

Solange aber, wie die Stiftung Humboldt Forum noch scharf auf unsere letzten Zahlungen aus der zugesagten Summe in Höhe von insgesamt mehr als 110 Millionen



Die Stiftung sucht Baumpaten. Wir kämpfen darum, eine dem Schloss gerechter werdende Bepflanzung zu erreichen.

Bitte spenden Sie deswegen nicht, bevor wir dazu grünes Licht geben!

Kulturstatsminister Wolfram Weimer:

Nach fünf Jahren Humboldt Forum beginnt nun die „anspruchsvollere Aufgabe“

Wolfram Weimer sieht beim Berliner Humboldt Forum fünf Jahre nach der Eröffnung noch Entwicklungsmöglichkeiten. Fünf Jahre Humboldt Forum seien ein Erfolg und eine Zäsur, teilte Weimer mit. „Die Phasen der Gründung und des Aufbaus sind voll-

endet. Jetzt beginnt die anspruchsvollere Aufgabe.“

Unter seinem Dach versammelte das Humboldt Forum starke Institutionen. „Nun kann sich das Haus zu einer Institution mit einem gemeinsamen Selbstverständnis entwickeln“, teilte Weimer mit. „Der

Maßstab dafür sind nicht alleine Zuständigkeiten. Wichtig sind die Menschen, die ins Humboldt Forum kommen.“

Für die Besucherinnen und Besucher könne das Humboldt Forum mehr sein als ein kultureller Ort, teilte Weimer der Deutschen Pres-

se-Agentur mit. Es könne ein Erlebnis werden, das in sich stimmig, verständlich und einladend sei. An diesem gemeinsamen Verständnis werde aktuell gearbeitet, mit der Besucherinnen- und Besucherperspektive als gemeinsamem Kompass. „Ich begrüße diese positive Entwicklung ausdrücklich und ermutige alle Beteiligten, diesen Weg gemeinsam und entschlossen weiterzugehen.“

INHALTSVERZEICHNIS

DER RAUSWURF.....	Seiten 2, 4–9
KEIN GUTER UMGANG MIT DER WÜRDE DES SCHLOSSES	Seite 3
DIE ROSSEBÄNDIGER	Seiten 10–15
DER SCHLOSSBRUNNEN	Seiten 16–19
DIE GIGANTENTREPPPE	Seiten 20–25, 28
DRESDEN IST ANDERS ALS BERLIN. WARUM EIGENTLICH?	Seiten 26–27
DIE HERMENPILASTER	Seiten 29–32

DIE SUCHE NACH DER GUTEN GESTALT	Seiten 33–35
DIE ORANIERFÜRSTEN	Seiten 36–38
METAPHYSIK IN STEIN	Seiten 39–61
DAS EDO-SCHLOSS IN TOKIO	Seiten 62–63
STILLE AUKTION	Seiten 64–65
DER RAUSWURF, PRESSE UND LESERBRIEFE	Seiten 66–69
SCHLOSSBÜCHER	Seiten 70–71
DIE LETZTE SEITE	Seite 72



Was soll das?

Hier tut die Stiftung alles, um der Architektur des Schlosses die Würde zu nehmen.

Massenhaft hässliche Plastikmöbel, farblich missratene Plakate und Fahnen, bewusst in scheußlichen Kontrastfarben zur Eleganz des Schlosses gewählt, zerstören den Schlüterhof und die barocken Schlossfassaden. Komisch: Man findet sie nicht vor der modernen Ostfassade! Ist das Absicht?



Imbissbuden mit Campingplatzatmosphäre



Wohin man schaut: scheußliche Farben, billiges Plastik



... auch der Schlüterhof wird nicht verschont!



Kleinstadt-Kirmes



Warum verschont man wohl Stellas Ostfassade mit solchen Geschmacksentgleisungen?



Die Birken wachsen und wachsen: Das Schloss wird versteckt!



„Es gibt nur eine Sünde, die gegen die ganze Menschheit mit all ihren Geschlechtern begangen werden kann, und dies ist die Verfälschung der Geschichte.“ (Friedrich Hebbel, 1813–1863)

Ideologische Barrieren

von Wilhelm von Boddien

© Juri Rectz, Berlin



Wilhelm von Boddien

Mit unserem Rauswurf aus dem Schloss beschäftigten sich auch Medien. In einer schriftlichen Stellungnahme auf eine Anfrage von

Gunnar Schupelius, B.Z., Berlin, nach dem Grund dafür, antwortet die Abteilung Öffentlichkeitsarbeit der Stiftung Humboldt Forum Anfang April 2026:

„Die Rekonstruktion der Schlossfassaden wurde erfolgreich abgeschlossen. Es besteht seither kein Anlass mehr, dass der Förderverein im Humboldt Forum beispielsweise über neue Vereinstätigkeiten informiert, die das Humboldt Forum nicht betreffen oder Spenden für weitere Ausbau- und Rekonstruktionsmaßnahmen sammelt, die weder beschlossen noch beabsichtigt sind.“

Dann folgt noch eine routinemäßige Danksagung an unsere Spender und man betont, die Leistung des Fördervereins und seiner Spender sei bereits mehrfach öffentlich gewürdigt worden. BILD und B.Z. in Berlin berichteten daraufhin ausführlich über diesen Skandal. Auch die Berliner Morgenpost nahm den Faden auf, und Berliner Bürgervereine sprangen uns mit einem offenen Brief bei.

Hunderte von Leserzuschriften gingen daraufhin bei der B.Z. und bei uns ein (**B.Z. und Leserbriefe Seiten 66–69**).

Unser Versuch, vermittelt durch das Bundeskulturministerium, in einem Vier-Augen-Gespräch von Wilhelm von Boddien mit dem Generalintendanten Prof. Dr. Hartmut Dorgerloh eine schlichtende Lösung zu finden, schlug fehl. Die Stiftung zeigte sich weiter uneinsichtig.

Prof. Dr. Dorgerloh verlangte sogar von dem Förderverein, seine Aktivitäten zum Wiedereinbau der Gi-



Der Blick vom Schinkelplatz 3 auf das Berliner Schloss

gantentreppe sofort einzustellen, und drohte, wenn wir das nicht befolgen würden, dass er entsprechend über die Medien reagieren würde. Darauf freuen wir uns!

Denn: Ursprünglich, lange vor der doch begrenzten Amtszeit des heutigen Stiftungsvorstands, bereits zu Beginn der Planungs- und Wiederaufbauarbeiten um 2010, war der Einbau der Treppe in Ergänzung der Fassadenrekonstruktion von dem früheren Stiftungsvorstand unter Manfred Rettig bereits vorgesehen. Eine Option für später, erst, wenn die eigentliche Spendensammlung für die Fassaden erfolgreich abgeschlossen wurde. Diese Option wurde überraschend von diesem Stiftungsvorstand vor ein paar Jahren widerrufen. Für die Berechtigung unseres Vorhabens gibt es jedoch Beweise: Die Kommission Historische Mitte Berlin empfahl 2002 die Rekonstruktion einiger

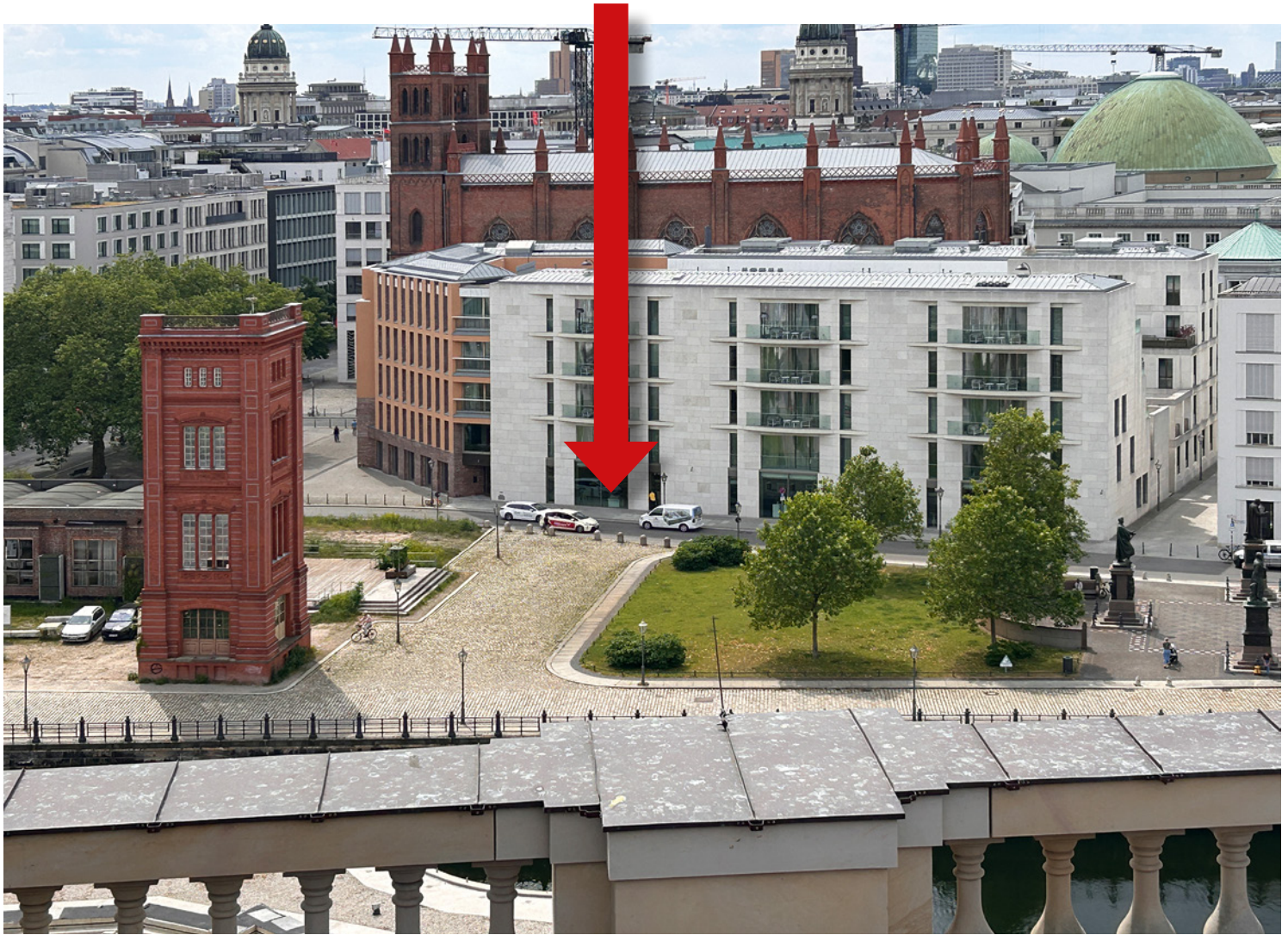
wichtigster Räume. Dazu gehört die Treppe.

Beim Bau des Ostflügels am Schlüterhof, im Inneren des Risalits von Portal VI, erhielt der heutige Skulpturensaal die Abmessungen des früheren Treppenkastens der Gigantentreppe. Nach Auskunft von Manfred Rettig, damals Vorstandsvorsitzender der Stiftung Berliner Schloss- Humboldt Forum, baute man bei der Ausführung des Rohbaus für den späteren Durchbruch der Treppe nach oben im Bereich des früheren Vestibüls des Schweizer Saals Öffnungen in den Boden ein. Auch der neue Saal wurde mit einer trennenden Pergola zum Vestibül ausgestattet. Man verschloss die Öffnungen, um sie wieder zu öffnen, wenn nach der vollständigen Spendenfinanzierung der Schlossfassaden die für den Einbau der Gigantentreppe benötigten Gel-

der ebenfalls zu Verfügung gestellt würden.

Erst seit dem Wechsel im Spitzenamt der Stiftung Humboldt Forum wurde diese aus rein ideologischen Gründen zum Schlossgegner und tat alles dafür, in dem Haus als Schwerpunkt ihrer Tätigkeit der dreizehnjährigen DDR-Existenz des Palasts der Republik zu gedenken, ja, ihn zu rühmen.

Gleichzeitig wurde insbesondere die kunstgeschichtliche Bedeutung des Schlosses für Berlin auf ein Randthema reduziert. Das Andenken an die Bedeutung des von der DDR gesprengten Berliner Schlosses als Mittelpunkt der Stadt für über 500 Jahre wird im Humboldt Forum kaum gewürdigt. Auch die Schönheit seiner verlorenen Räume findet in den Ausstellungsräumen kein Echo, obwohl Platz genug dafür vorhanden wäre. Vor der Sprengung abgeformte



Schinkelplatz 3: der neue Treffpunkt vom Schloss aus gesehen

Skulpturen der Innenräume wie die der berühmten Atlanten des Elisabethsaals oder der Gigantentreppe werden nicht gezeigt. Eben-

so wenig wird die große Leistung von Franco Stella und seinen Architekten gewürdigt und auch nicht die der vielen, so hervor-

genden Bildhauer und Steinmetzen!

So erlaubt man sich, als öffentliche, der Bundesrepublik Deutsch-

land gehörende Stiftung das staatliche Neutralitätsgebot zu missachten, um in selbst ernannter Machtvollkommenheit in DDR –



Das Schloss spiegelt sich in unserer Schaufensterscheibe.



Der neue „Treffpunkt Berliner Schloss“ links am Schinkelplatz 3



Neutral gegen Jedermann? Die Stiftung Humboldt Forum fördert den schärfsten Schlossgegner!



Zum Abschluss der Bautätigkeit Ende Juni 2025 wurde in einer Publikumsveranstaltung den Architekten, Bildhauern, Museen und anderen Beteiligten in einem Auditorium des Humboldt Forums

Gelegenheit gegeben, an runden Tischen über ihre Arbeit zu berichten.

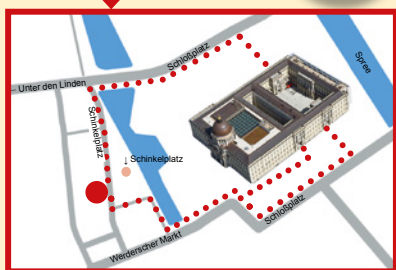
Dem Förderverein als Lieferanten der benötigten Gelder für den Wiederaufbau der Schlossfassa-

den wurde der Wunsch nach einem eigenen Tisch versagt.

Generalintendant Hartmut Dorgerloh lieferte dagegen einen weiteren Beweis für seine fehlende Neutralität und seine Abneigung uns gegenüber: Gemeinsam

trat er mit Schlossgegner Philipp Oswalt (links) an einem eigenen Tisch auf. Auf dem Tischschild steht: **Rekonstruktion, aber welche? Philipp Oswalt, Hartmut Dorgerloh**

Dort finden Sie uns wieder!



Unsere Öffnungszeiten:
täglich 10 bis 18 Uhr
Wir freuen uns auf Ihren Besuch!
Telefonischer Kontakt:
Schloss-Telefon 0152 25 49 63 65

Schinkelplatz 3, 10117 Berlin-Mitte

**Ihr Weg vom Schloss zum neuen Treffpunkt
am Schinkelplatz 3**

Nostalgie zu schwelgen.

Förderung von Schlossgegnern

Die Stiftung sah seit 2021 tatenlos zu, wie Schlossgegner einen Teil unserer Spender unbegründet als Neonazis diskriminieren, anstatt, wie bei guten Partnern eigentlich üblich, den Spendern und uns bei diesen Angriffen zur Seite zu springen.

Seit 2021 arbeitete sie nicht mehr mit uns zusammen, wie es frühere Vorstände regelmäßig taten, es sei denn, sie brauchte Geld. Sie plante mit uns auch keine weiteren gemeinsamen Ereignisse wie z.B. die Fortsetzung des unvergesslichen Konzerts der Berliner Philharmoniker im Schlüterhof unter Ki-

rill Petrenko 2018, das in der Tradition der regelmäßigen Sommerseerenaden der Zwanziger und Dreißiger Jahre stattfand und mit dem diese Tradition eigentlich wieder aufleben sollte.

Nein, im Gedenken an die Bowlingbahn im Palast der Republik, baute man lieber eine Kegelbahn im Schlüterhof auf.

Höhepunkt dieser DDR-Nostalgie war 2024/2025 eine umfangreiche, neunmonatige Sonderausstellung in den Hauptausstellungsräumen im Erdgeschoss des Humboldt Forums. Ihr Titel:

„Hin und weg. Der Palast der Republik ist Gegenwart“.

Für diese Gegenwart interessierten sich einschließlich der westlichen und der Wiederholungsbesucher nach offiziellen Angaben 80.000 Besucher, ein Zeichen dafür, dass von den ehemals über 15 Millionen DDR-Bürgern 35 Jahre nach der Wiedervereinigung kaum jemand noch dem Palast nachtrauerte. Die Ausstellung wurde groß angekündigt und fand im Zentrum

des früheren Ostberlin statt. Sie war für alle Anhänger des Palastes der Republik sehr gut erreichbar.

Unser neuer „Treffpunkt Berliner Schloss“

Nun sind wir am Schinkelplatz 3, in einem sehr schönen, modernen Gebäude, das von den Kanzleramtsarchitekten Axel Schultes und Charlotte Frank entworfen wurde. Das neue Domizil wurde uns dankenswerter Weise spontan von unserem Vorstandsmitglied Uwe Schmitz, dem Vorstandsvorsitzenden der Frankonia AG, Nettetal, vermittelt. Auf 40 m² Fläche haben wir hier eine Informations- und Begegnungsstätte eingerichtet, wie wir sie früher in der Humboldt-Box hatten und im Schloss gern auch gehabt hätten.

Nach sechs stillen Jahren können wir endlich wieder öffentlich für unsere künftigen Aufgaben arbeiten, sie zur Diskussion stellen und darüber wieder gute Gespräche führen. Wir sind wieder wir selbst! Und so lächeln wir und machen, wie immer, unverdrossen und vergnügt weiter!

Sie wurde für unsere Spendensammlung gegründet:

Die Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss

von Wilhelm von Boddien

Bei der Bundestagsentscheidung zum Wiederaufbau des Schlosses im Jahr 2002 wurde der Förderverein Berliner Schloss aufgefordert, die gesamten Baukosten der Fassadenrekonstruktion mit Spenden zu finanzieren. Staatliche Gelder würde es dafür nicht geben, außer der Möglichkeit, dass die Spender ihre Zuwendungen an den gemeinnützigen Verein steuerlich absetzen können.

Unser Ansprechpartner dafür war der spätere Vorstandsvorsitzende der Stiftung Berliner Schloss – Humboldt Forum, Ministerialdirigent Manfred Rettig, ein Spitzenbeamter im Bundesbauministerium, Architekt und Städteplaner.



Manfred Rettig im Jahr 2009

Er war maßgeblich als Koordinator und Manager für den Regierungs- und Parlamentsumzug von Bonn nach Berlin und als Geschäftsführer der Bundesbaugesellschaft hervorgetreten. Er gilt als erfahrener „Hauptstadtmacher“. (Wikipedia)

Mit ihm erörterten wir, wer dieser gemeinnützige Empfänger unserer Spenden und zugleich Bauherr sein könne. Als Geldsammelverein, schon wegen des fehlenden Unterbaus, konnten wir nicht als Bauherr auftreten. Dies wäre von

der Bundesregierung auch grundsätzlich abgelehnt worden, denn sie besitzt für die Durchführung aller Bauaufgaben des Bundes, also auch für das Schloss und Humboldt Forum, ein eigenes Amt, das Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung, angegliedert an das Bauministerium.

Als Koordinator der Interessen, also auch der späteren musealen Hauptnutzer, der beauftragten Architekten, Ingenieure und Firmen sowie als Empfänger der Spenden, brauchten wir trotzdem einen gemeinnützigen Bauherrn. Dieser sollte u.a. den Architektenwettbewerb ausschreiben und den Siegerentwurf ermitteln.

Die Spenden direkt dem Bauministerium zu geben, war ausgeschlossen, denn ein Ministerium ist nicht gemeinnützig, wie der Bau übrigens auch. Von den gemeinnützigen Museen oder der Humboldt Universität, die später den Schlossbau nutzen sollten, war jedoch niemand in der Lage, solch ein Riesensobjekt zu stemmen.

Eine naheliegende Institution dafür wäre die Stiftung Preussischer Kulturbesitz gewesen, als Hauptbe-

treiber der meisten musealen Flächen im Schloss. Doch diese lehnte ab, Bauherr und Spendenempfänger zu werden. Die riesigen Renovierungsvorhaben der historischen Museen und ihre zahlreichen Neubaumaßnahmen nahmen damals schon die gesamten Kapazitäten der Stiftung in Anspruch. Und so wurde um 2009 die Stiftung Berliner Schloss – Humboldt Forum gegründet, als staatliche, rechtsfähige Stiftung des bürgerlichen Rechts, extra für den Wiederaufbau des Berliner Schlosses. Sie sollte die kommende Eigentümerin des Bauwerks sein und den späteren Betrieb des Humboldt Forums gewährleisten. Um überhaupt gemeinnützig zu werden, sollte sie eigene Bereiche des Hauses mit kulturellen Ausstellungen und Veranstaltungen bespielen.

Ohne die durch unsere Spendensammlung entstandenen Notwendigkeiten gäbe es die Stiftung also nicht.

Die Gründung der Stiftung war ein Kunstgriff, der sich nun aber auch erledigt hat, denn, wie die Stiftung selbst schreibt, ist nach ihrer Meinung der Wiederaufbau des

Berliner Schlosses vollendet. Damit aber ist auch die Stiftung von ihrem Gründungsgedanken her überflüssig geworden. Der Bau des Schlosses an sich ist nicht gemeinnützig. Aus diesem Grund wurde ihr ein Kulturprogramm auferlegt, mit dem sie Veranstaltungen und Ausstellungen im Schloss veranstalten sollte, der Leitidee des Humboldt Forums folgend und im Sinne der Beschlüsse des Deutschen Bundestags.

Sie aber macht den staatlichen Museen im Schloss mit ihren Veranstaltungen in DDR-Nostalgie sogar noch Konkurrenz. So sind die Ausstellungen und wiederholten Veranstaltungen z.B. zur Bedeutung des Palasts der Republik mit den Leitgedanken des Humboldt Forums nicht kompatibel.

Das Humboldt Forum ist vom Deutschen Bundestag für die Vermittlung von Wissen über uns immer noch fremde Kulturen der außereuropäischen Kontinente und daraus resultierend die Völkerverständigung eingesetzt worden. Damit aber haben Gedenkfeiern zur Würdigung des Palastes der Republik wohl nichts zu tun.

Die Aufgabenstellung der Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss durch den Deutschen Bundestag

Für die Aufgabenfindung des neuen Berliner Schlosses wurde im Jahr 2000 die „Internationale Kommission Historische Mitte Berlin“ von der Bundesregierung und dem Berliner Senat eingesetzt. Sie empfahl dem Deutschen Bundestag 2002, die noch in Dahlem befindlichen Museen, das Asiatische und das Ethnologische Museum, auf die Museumsinsel zu verlegen und dort mit den bereits vorhandenen Museen des Preussischen Kulturbesitzes in einem Gesamtkonzept zu vereinen.



Bundesbauminister Tiefensee präsentiert den Siegerentwurf des Architekten Franco Stella im Berliner Kronprinzenpalais im Jahr 2008.



Abstimmung im Deutschen Bundestag zum Wiederaufbau des Berliner Schlosses als Humboldt Forum im Jahr 2002

In der Mitte Berlins sollte ein Weltmuseum entstehen, vergleichbar mit dem französischen Louvre in Paris, dem Londoner British Museum oder dem amerikanischen Metropolitan Museum of Art in New York. Erweitert wurde dieser Gedanke um den Auftrag, ein kulturelles Zentrum zu schaffen, das Wissenschaft, Kunst und Kultur vereint. Alle Teile dieses Weltmuseums sollten für seine Besucher leicht und in fußläufiger Entfernung erreichbar sein.

Im Abschlussbericht der Kommission, der in den Beschluss des Deutschen Bundestags übernommen wurde, heißt es u.a.

Wir zitieren aus dem Beschluss der Kommission

„Ein gemeinsamer Veranstaltungsbereich der schlossansässigen Institutionen soll das Bauwerk vervollständigen. Als Stätte des Dialogs der Kulturen und der Wissenschaften entfaltet das einzigartige Angebot des Humboldt Forums eine eigene Anziehungskraft, die über die Grenzen Berlins hinaus wirken und dem Schlossplatz zu einer neuen Identität verhelfen soll.“

„Bestimmend für diese identitätsstiftende Wirkung ist aber nicht nur die vorgeschlagene Nutzung, sondern ohne Zweifel auch deren bauliche „Hülle“. Die architektonische Gestaltung des Berliner Schlossplatzes muss seiner besonderen historischen

und städtebaulichen Bedeutung Rechnung tragen und sich entsprechend in den vorhandenen Stadtraum einfügen.

Diesem Anspruch genügt der Palast der Republik nach einheitlicher Auffassung der Kommission nicht. Es bestand ein hohes Maß an Übereinstimmung, dass sich die Neubebauung des Platzes an der Struktur und am Erscheinungsbild des ehemaligen Schlosses orientieren müsse, um das vorhandene Vakuum aufzufüllen und den historischen Zusammenhang insbesondere zum Ensemble Unter den Linden und zum Lustgarten wieder herzustellen (...) und dominierend abzuschließen. Ein vielfältiges Angebot für kulturelle und gesellschaftliche Begegnungen soll darüber hinaus die urbane Qualität der Mitte wiederherstellen.“

„Die Nutzung des Schlossplatzareals muss von gesellschaftlich herausragender Bedeutung sein, um das dort zu errichtende Bauwerk im Bewusstsein der Öffentlichkeit zu verankern. Als Konzept mit kulturpolitischer Ausstrahlung und starker urbaner Wirkung sind die Integration von Kunst und Kulturen der Welt, Wissenschaft und einem inhaltlich breit gefächerten Veranstaltungs- und Begegnungsprogramm definiert. Unter dem Begriff Humboldt-Forum soll es als Ort des Dialogs, der bürgerschaftlichen Teilhabe und der gleichrangigen Zeitgenossenschaft der Weltkultu-

ren ein neuartiges Konzept für das 21. Jahrhundert sein (...)

Im Zentrum der kulturellen und wissenschaftlichen Nutzung soll der Dialog der Kulturen und der Wissenschaften stehen. Die Offenheit für die Kulturen der Welt sollte mit der Tradition wissenschaftlicher Forschung und ihren universalistischen Ansprüchen verbunden werden, vor allem indem die Verflechtungen zwischen unterschiedlichen, zwischen westlichen und nicht-westlichen Kulturen, zwischen Kultur und Wissenschaft, zwischen Tradition und Moderne für eine breite Öffentlichkeit erlebbar gemacht werden.“

„Die Kommission schließt die vollständige Rekonstruktion des einstigen Schlosses aus, plädiert in ihrer Empfehlung aber für die Wiedereinrichtung einiger wichtiger Innenräume.“

Ende der Zitate

Diesem Konzept stimmte der Deutsche Bundestag im Juli 2002 mit großer Mehrheit zu.

Dem Bundestagsbeschluss nach sollte das Humboldt Forum also seine Besucher für die außereuropäischen Kulturen mit fesselnden, lebendigen Ausstellungen und Informationsveranstaltungen interessieren, sie neugierig machen und über die Anders-, ja Fremdartigkeit der außereuropäischen Kulturen und ihren häufig unseren ethischen Werten widersprechenden Besonderheiten aufklären, damit diese deren Eigenarten verstehen können. Denn nur aus einem neuen Verständnis heraus entsteht der nötige Respekt vor ihnen und daraus erst entwickelt sich die nötige, echte Verständigungsbereitschaft. Nur damit können wir Deutschen auch zur Lösung vieler kulturüberschreitender Probleme in der Welt beitragen.

In den Ausstellungen fehlen vielfach Hinweise zu den besonderen, für unseren Lernprozess so wichtigen Merkmalen fremder Kulturen und deren Bedeutung für die Bevölkerung der Länder, aus denen sie stammen. Es gibt auch kaum Bemühungen, die von der Kommission gewünschten, neuen gesellschaftlichen Höhepunkte mit ganz

besonderen auf das Publikum ausgerichteten Ausstellungen und Veranstaltungen zu den Kulturen der Welt zu inszenieren.

Die bisherigen Themen der Stiftung interessierten eher Minderheiten. Während das Schloss und der Schlüterhof regelmäßig von großen Mengen begeisterter Besucher aufgesucht werden, sind die Museen und Ausstellungen häufig gähnend leer. Dabei zeigen sie in faszinierender Ausstellungsgestaltung aufregende Exponate, die tief beeindruckten.

Mit Plastikmöbeln im Schlüterhof und um das Schloss herum sowie Plakaten an den Fassaden in scheußlichen Farben, die allen psychologischen Erkenntnissen erfolgreicher Werbung widersprechen, wird die eindrucksvoll schöne Schlossarchitektur auch noch verhässlicht. Im Hause selbst fehlt der Werbeköder, mit dem die Besucher in die Ausstellungen umworben werden. Aber oben fehlen über den Räumen auch zielführende Überschriften, wie Schlagzeilen in einer Zeitung, die die Besucher darauf hinweisen, was sie hier nun wieder erwartet.

Die Wandnischen des Großen Foyers sind leer, obwohl sie ursprünglich bunte Exponate aufnehmen sollten, dort herrscht ein Einheitshellgrau.

Der frühere Museumsshop am Ausgang der Räume für Sonderausstellungen war wirtschaftlich nicht mehr zu betreiben, aus den Ausstellungen heraus kamen zu wenig Besucher in den Laden. Er versucht nun in einer Ecke des Großen Foyers, seine Kunden zu finden.

Nur an den Seitenwänden des Treppenhauses findet man gedruckte, kleine Plakate, wieder in abstoßenden Farben, die auf die Ausstellungen in den oberen Geschossen hinweisen.

Das irritiert, wenn man andererseits weiß, dass fast 700 Millionen Euro Steuer- und Spendengelder für den Wiederaufbau des Schlosses als Humboldt Forum aufgewendet wurden.

Überall wird im Haus mit geschichtlichen Schwerpunkten der 13-jährigen Existenz des verlorenen Palastes der Republik gedacht, von den Eisbechern seiner Restaurants oben vor dem Restaurant „Ba-



Der Museumsshop erhielt einen neuen Standort im Foyer. Im nun leeren Laden am Ende der Sonderausstellungsfläche wurde in den Wintertagen für Obdachlose segensreich eine Wärmestube eingerichtet. So konnte ein Leerstand vermieden werden. Gleichzeitig ist dies aber auch ein Beleg für die bislang fehlgeleiteten Ausstellungskonzeptionen, die zu zu wenig Besuchern führte.



ret“ bis zur Tapete im Treppenhaus im Portal V mit der Darstellung der bronzefarbenen Glasfassaden des Palastes.

Von der 500-jährigen kunsthistorischen Bedeutung des verlorenen Schlosses und seiner berühmten Innenräume fehlt jedoch eine angemessene Würdigung.

Berlin ist eben nicht Dresden (siehe Beitrag Seite 26 und 27).

Die staatlichen Museen (SMB) im Schloss leiden unter großer Geldnot und können die so nötigen zusätzlichen, neuen Themenausstellungen nicht inszenieren. Die Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss hingegen ist finanziell hervorragend ausgestattet. Sie betreibt eigenständig Sonderausstellungen und Veranstaltungen zu verschiedenen Themen, die

nicht immer etwas mit dem vorher zitierten Auftrag der Entwickler des Humboldt Forums zu tun haben.

Inzwischen kursieren Unterlagen, in denen empfohlen wird, dass die Stiftung Humboldt Forum zugunsten eines einheitlichen Auftritts im Humboldt Forum nach Erfüllung ihrer Hauptaufgaben als Bauherr und Anfangsveranstalter

als selbständige Einheit in die Stiftung Preussischer Kulturbesitz integriert werden soll. Diese Hauptaufgaben sind nun erledigt.

Die Integration der Stiftung in den Preussischen Kulturbesitz unter einer dann gemeinsamen Strategie aller beteiligten Nutzer des Forums könnte der Befreiungsschlag für das Humboldt Forum sein.



Werbewand im Humboldt Forum. Nicht gerade einladend, wenig aussagefähige Plakathinweise zu den großartigen Ausstellungen in den Obergeschossen. Fühlen Sie sich davon angezogen?



Das Berliner Schloss heißt jetzt Humboldt Forum. Der überragenden Leistung der Brüder Humboldt für die deutsche Bildung und das Wissen über ferne Regionen wird nur unzureichend auf dunkelroten Stelltafeln unter der Treppe und den Rolltreppen im Erdgeschoss gedacht. Nicht einmal für die Humboldts wurde ein eigener Ausstellungsraum bereitgestellt!

Die Rossebändiger gehören zum Schloss!



So schön könnte es wieder werden ...



... die Rossebändiger vor dem Schloss! (KI-generiert)

© für alle KI-generierten Bilder: Stadtbild Deutschland, Marco Freudenberg, Carsten Linz, Ratingen

Sehnsuchtsort Schloss. Warum macht es solche Schwierigkeiten, die Rossebändiger hierher zurückzuholen?



Einsam und ohne jeden Bezug zueinander: die Rossebändiger im Kleistpark, weit voneinander entfernt



Die Rückkehr der Rossebändiger

von Günther Bentele

месте Первоначально они были установлены перед Королевским дворцом в Берлине, после Второй мировой войны перенесены в парк Генриха Клейста. После завершения воссоздания Королевского дворца в 2020 году установлены на прежнем (ru.wikipedia.org)

Übersetzung: Ursprünglich waren sie (die Rossebändiger) vor dem Königlichen Schloss in Berlin aufgestellt. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden sie in den Kleistpark versetzt. Nach dem Abschluss der Wiedererrichtung des königlichen Schlosses im Jahre 2020 wurden sie auf ihrem früheren Platz aufgestellt. (ru.wikipedia.org zur Anitschkow-Brücke in St. Petersburg und den Rossebändigern in Berlin)



Günther Bentele

Die Rede ist von zwei bronzenen Figurengruppen, den „Rossebändigern“, die ursprünglich vor dem Ber-

liner Schloss standen. Doch die Verfasser des russischen Textes irren: Die Rekonstruktion des Berliner Schlosses wurde zwar 2020 vollendet – aber die Rossebändiger sind aus dem Kleistpark bis heute nicht mehr zu ihrem alten Standplatz vor dem Portal IV des Schlosses zurückgekehrt. Für die Russen war diese Rückkehr offenbar ein solche Selbstverständlichkeit, dass sie den Vorgang nach 2020 bereits als vollzogen angenommen und beschrieben haben. Aber der Berliner Senat lehnt die Rückführung der Rossebändiger aus dem Kleistpark ab.

Die Rossebändiger in St. Petersburg

Wer sind nun diese Rossebändiger? Unter Zar Nikolaus I. (1796–1855) genoss der deutschbaltische Bildhauer Peter Clodt von Jürgensburg eine besondere Wertschätzung. Diese ging so weit, dass ihm der Zar die beiden schönsten Pferde aus seinem Reitstall als Modelle zur Verfügung stellte für die zwei Bronzegruppen von Rossebändigern, die er in Auftrag gegeben hatte. Clodt schuf zwei Jünglinge, die mit Anmut und Kraft jeweils ein wildes Ross bändigen. Die erste Gruppe beendete der Künstler 1838, die zweite stellte er 1841 fertig.

Das Motiv war nicht neu und



Die Rossebändiger vor der Lustgartenfassade (Vorkriegsaufnahme)



Die Rossebändiger aus St. Petersburg an der Lustgartenterrasse in Berlin (Vorkriegsaufnahme)

dem Zaren vertraut. Der Auftrag für Clodt hatte die Rosse von Marly bei Paris zum Vorbild, ebenfalls Rossebändiger. Guillaume Coustou hatte sie 1743 bis 1745 im Auftrag Ludwigs XV. aus Carrara-Marmor für

den Park des Schlosses in Marly geschaffen, ein hochrangiges Werk: Die Originalfiguren stehen heute im Louvre, Kopien im Schlosspark von Marly und am Place de la Concorde in Paris.

Gedanklich findet sich das Motiv durch den Menschen gebändigter Pferde bereits bei Platon: als Bild des Menschen, der die Triebe beherrscht. Jüngling und Pferd verbindet auch das antike Bild der Diosku-

ren, der Sternenzwillinge Castor und Pollux, wie sie am Ende der Treppe zum Kapitolsplatz in Rom aufgestellt sind, kolossal aus Stein gehauen. Sie wurden formale Vorbilder für Figuren wie die Rossebän-



Berlin. Altes Museum. Rossebändiger. Der Dioskur Castor



Rom: Capitol. die Dioskuren Castor und Pollux



Der erste Rossebändiger im Kleistpark

Die Berliner gaben ihnen damals Spitznamen: „Der gebremste Fortschritt“ und „Der beförderte Rückschritt“



Der zweite Rossebändiger auf der Anitschkow-Brücke, St. Petersburg

diger in Marly oder von Peter Clodt. Die Dioskuren gab es, wie wir sehen werden, schon vor den Rossebändigern auch in Berlin.

Clodt trat also in bedeutende Konkurrenz. Doch seine Arbeit konnte sich sehen lassen: Die Figurengruppen wurden nicht nur an zentraler Stelle in St. Petersburg aufgestellt, Abgüsse fanden auch Platz bei der Sommerresidenz des Zaren Schloss Peterhof, auch in Strelna bei St. Petersburg und in Kusminki bei Moskau, ja sogar vor dem königlichen Palast in Neapel. In St. Petersburg, Moskau und Neapel stehen sie vielbeachtet noch heute am originalen Aufstellungsort.

Die Anitschkow-Brücke

Die Anitschkow-Brücke in St. Petersburg führt den Newski-Prospekt, die Hauptstraße der Residenzstadt des Zarenreiches, zwischen dem Belosselski-Beloserski-Palast und dem Anitschkow-Palast über die Fontanka, einen Arm des Newa-Deltas. Die Brücke war bis 1841 neu errichtet worden – sie hatte dem wachsenden Verkehr der aufblühenden Stadt nicht mehr standgehalten. Gleichzeitig vollendete

Peter Clodt die beiden Figurengruppen der Rossebändiger. Ursprünglich dachte der Zar an eine Aufstellung am Newa-Ufer. Clodt konnte den Zaren jedoch davon überzeugen, dass die Figuren auf der neuen Brücke über die Fontanka die beste Wirkung entfalten würden. So wurde der erste Guss der beiden Gruppen 1841 am westlichen Ende der Brücke aufgestellt.

Ein zweiter Guss derselben Gruppen sollte 1842 das östliche Ende zieren. Aber Zar Nikolaus I. ließ die beiden Zweitgüsse vom Gießhof abholen und zu seinem Schwager schicken, der war König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen (1795-1861) in Berlin. Die Ostseite der Anitschkow-Brücke zierten ab 1844 zwei bronzefarben angemalte Gipsmodelle der westlichen Rossebändiger. Bis 1851 schuf Clodt für die östliche Seite zwei weitere Gruppen, die sie bis heute verschönern. Seit dieser Zeit schmückten vier Gruppen von Rossebändigern die Anitschkow-Brücke.

Familienbande

Die beiden Herrscher standen in enger Familienbindung: Zar Niko-

laus I. hatte 1817 die Schwester des preußischen Königs geheiratet: Prinzessin Charlotte war unter dem Namen Alexandra Fjodorowna Zarin von Russland geworden. Die Bindungen nach Deutschland waren intensiv: So war die Mutter des Zaren Nikolaus I. eine geborene Prinzessin Sophie Dorothee von Württemberg; sie heiratete als Maria Fjodorowna Zar Paul, den Sohn von Katherina der Großen. Sophie Dorothee war Urgroßnichte Friedrichs des Großen und die Schwester Friedrichs I., des ersten Königs von Württemberg. Sie war auch die Mutter des Zaren Alexander I.

Zwischen St. Petersburg, Berlin, Stuttgart und anderen Residenzen herrschte reger Austausch, die Sprache am Zarenhof war überwiegend deutsch. König Friedrich I. von Württemberg war zuvor General-Gouverneur in Russisch-Finnland gewesen. Der vormalige Ochsenmarkt, spätere Königsplatz in Berlin, erhielt 1805 nach dem Besuch Zar Alexanders I. in Berlin den Namen Alexanderplatz. Das sind nur Beispiele.

Die Rossebändiger in Berlin und ihr Standort

Nach ihrer begeistert gefeierten Ankunft 1842 ergab sich die Frage nach dem Ort der Aufstellung der beiden Figurengruppen. Alexander v. Humboldt und Christian Daniel Rauch waren die prominentesten Ratgeber. Wir kennen Rauch vor allem als Schöpfer der Reiterstatue Friedrichs des Großen in der Straße Unter den Linden. Er war Schüler von Johann Gottfried Schadow, dem Schöpfer der Quadriga auf dem Brandenburger Tor.

Die Wahl der Fachleute fiel auf den Lustgarten zwischen dem Schloss und dem Alten Museum. Hier bot sich ein willkommener Gesamtzusammenhang: Auf der Treppe zum Alten Museum, dessen Hauptfassade der Erbauer Karl Friedrich Schinkel von 1825 bis 1830 ganz auf das Schloss ausgerichtet hatte, stand bereits als Bronzestatue eine Amazone zu Pferd, von August Kiß 1841 geschaffen – wie die Rossebändiger eine Figur von äußerster Dramatik. Auf dem Dach der Rotunde standen sich schon seit 1828 die Bronzefiguren von Kastor und



Paris. Louvre. Die beiden Marly-Rosse



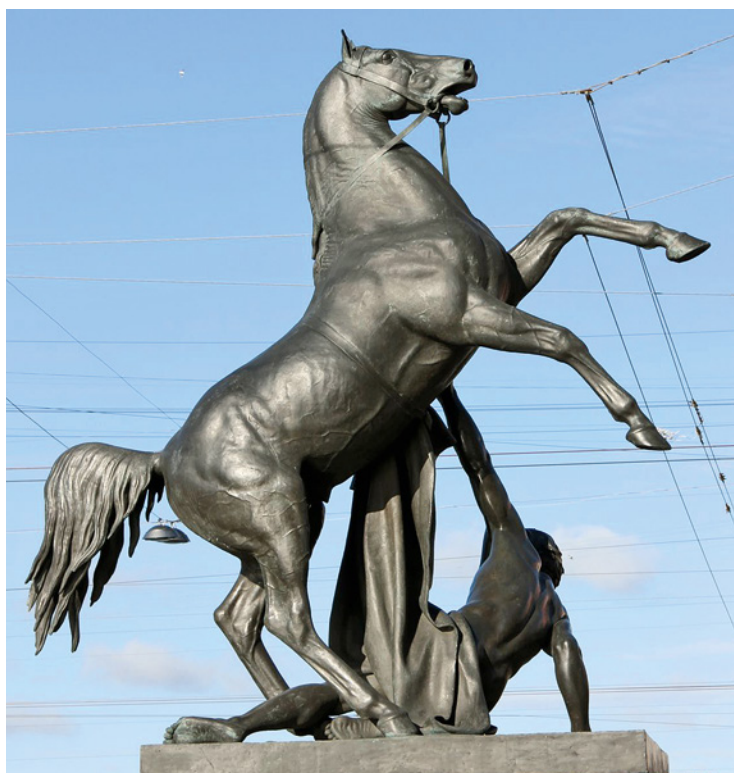
Pollux mit ihren Pferden gegenüber, auch sie voll Dynamik. Gefertigt wurden sie nach Schinkels Entwurf von Christian Friedrich Tieck.

Der Platz vor Portal IV des Schlosses am Ende der Schlossbrücke, gleichzeitig Ende der Straße Unter den Linden, bot sich als Auf-

stellungsort an. Die Originalfiguren in St. Petersburg stehen ja ebenfalls in Bezug zu einer Brücke. Da die Anitschkow-Brücke in St. Petersburg breit, der Zugang zum Schlossportal im Vergleich dazu sehr schmal ist, stellte man die Figurengruppen umgekehrt auf, so

konnten die bändigenden Jünglinge auch von der Seite und mit größerem Abstand betrachtet werden: Die Rosse stehen innen und die Jünglinge außen. In St. Petersburg auf der Brücke stehen die Jünglinge innen, die Rosse außen zur Wasserseite.

Der gestalterische Bezug zu St. Petersburg und der Anitschkow-Brücke wurde noch verstärkt: Friedrich Wilhelm IV. ließ vom Eisen-Geländer der Schlossbrücke, das Schinkel entworfen hatte – maritime mythologische Motive – Repliken für die Anitschkow-Brücke.



Zwei der vier Rossebändiger auf der Anitschkowbrücke in St. Petersburg

cke anfertigen und machte sie seinem Schwager zum Gegengeschenk. Diese Repliken sind ebenfalls von Schinkel entworfen, aber keine Kopien. In Berlin sind die Mischwesen mythologischer Meeresbewohner mit menschlichem Oberkörper männlichen Geschlechts – Tritonen; in St. Petersburg sind sie weiblich – Nereiden. Vielleicht lässt sich ein Grund darin sehen, dass das Bindeglied der verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen russischem Zar und preußischem König ja eine Frau war: die Schwester des Königs, jetzt Zarin in St. Petersburg.

Den Bezug zu den Figurengruppen vor dem Schlossportal IV ergänzte schließlich 1861 die ebenfalls sehr angriffige Bronzefigur des Löwenkämpfers zu Pferd auf der Treppe zum Alten Museum, von Wolff nach einem Entwurf von Rauch gefertigt, der ihn ganz bewusst für diesen Platz gegenüber der Lusthausfassade des Schlosses mit den Rossebändigern entworfen hatte. Der Löwenkämpfer steht parallel zur Amazone.

Die Rossebändiger lassen sich im Sinne Platons als Bild der Autonomie des Menschen deuten, Löwenkämpfer und Amazone gegenüber am Alten Museum als Ergän-

zung dazu: Der Mensch erschafft Kultur und unterwirft dabei Wildnis und Chaos.

Der Lustgarten zwischen Schloss und Altem Museum, zusammen mit den Dioskuren, Rossebändigern, der Schlossfassade und der Fassade des Alten Museums bildeten nun eine spannungsreiche und doch harmonische Einheit wie die Anitschkow-Brücke mit ihren Palästen und dem Newski-Prospekt. Die Situation aber in den beiden Städten mit Rossebändigern, Brücke und Brückengeländer erinnerten in St. Petersburg an Berlin, in Berlin an St. Petersburg.

Historische Beziehungen wieder erlebbar machen

Zar Nikolaus I. war nicht das Mutterbild eines gemäßigten Autokraten. König Friedrich Wilhelm IV. hat bei allen Verdiensten um die Architektur – die Vollendung des Kölner Doms ist wesentlich ihm zu verdanken, auf seine Skizzen geht z.B. die Heilandskirche in Sacrow zurück – mit der Ablehnung der ihm von der Paulskirche angebotenen Kaiserkrone viel Unglück in der deutschen Geschichte ermöglicht. Aber es geht nicht um die Qualität der Herrscher, wenn wir an die Bindungen zweier Völker denken.

St. Petersburg: Leningrad, 871

Tage deutsche Blockade, ausgehungert, über eine Million toter Zivilisten. Aber mein Schwiegervater, ab 1945 drei Jahre Kriegsgefangener in der ausgebluteten Stadt, erzählte oft von der überraschenden Anteilnahme von einfachen Menschen auf der Straße.

Ich erlebte das im Sommer 1990 unmittelbar vor der Wiedervereinigung Deutschlands in einem winzigen Dorf im Wolgagebiet nördlich von Moskau: „Es sind gute Menschen da!“ rief eine alte Bäuerin zu ihrem noch älteren Mann ins Haus, bevor sie uns fünf Deutsche in das schlichte Innere des Blockhauses lud. Wir waren erstaunt. Hatten doch im Zweiten Weltkrieg ringsum die entsetzlichsten Kämpfe getobt. Kaum eine Familie war von Verlusten verschont geblieben: Es sind gute Menschen da! Wir hörten das noch oft auf dieser Reise, und die Herzlichkeit war groß und für einen geschichtsbewussten Deutschen eigentlich beschämend. Und wir hörten auch, dass zwischen Politik und den Menschen zu unterscheiden sei; diese Menschen hatten innerlich Ideologie und Diktatur längst beseitigt.

Die Granitpfeiler der Anitschkow-Brücke tragen heute noch die Einschläge deutscher Granaten aus der Blockade und sind als solche be-

schriftet. Im Reichstagsgebäude in Berlin kann man kyrillische Graffiti lesen, die Soldaten der Roten Armee nach der Eroberung Berlins in die Wände geritzt haben. Für die Russen aber ist es selbstverständlich, dass nicht nur Erinnerung an Krieg bewahrt werden soll. Sie haben das in Wikipedia auch für uns so vorausgesetzt.

Der Berliner Senat lehnt dies ab: Der Preußenstaat wird verneint – dessen Staatsziel aber war doch jahrhundertlang auch gerade ethnische und religiöse Inklusion gewesen!

Es wäre sicher ein großes Ereignis in der Stadt, die heute nach einer Volksabstimmung 1991 wieder den deutschen Namen St. Petersburg trägt, wenn die Rossebändiger von der Schlossbrücke aus wie vor dem Krieg zur Anitschkow-Brücke grüßen dürften. Dem Forum in Berlin mit dem Namen Humboldt stünde es wohl an, beim Ort der Aufstellung der Rossebändiger wieder der Empfehlung des Mannes folgen zu dürfen, dessen Namen es trägt: Humboldts Weltoffenheit sollte in Berlin durch die Sichtbarmachung der erhaltenen historischen Zeugnisse deutsch-russischer Beziehungen wieder erlebbar gemacht werden.

Die Rückkehr der Rossebändiger vor Portal IV ist möglich

- ▶ Die Rossebändiger sind ein Geschenk Russlands an Preußen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Damals bestanden freundschaftliche, ja, familiäre Beziehungen, die russische Zarin war eine Schwester des preußischen Königs.
- ▶ Die Rossebändiger standen fast einhundert Jahre vor dem Portal IV des Schlosses und wurden 1947, nach den schweren Zerstörungen des Schlosses im Zweiten Weltkrieg, dort abgebaut und auf Wunsch der Sowjetunion vor das alliierte Kontrollratsgebäude im Kleistpark gesetzt. Man befürchtete ihre Zerstörung durch damals überall vorgehende Buntmetalldiebe. Von

alliierten Soldaten dort bewacht, waren sie vor Buntmetalldieben sicher. Das Kontrollratsgebäude wird heute vom Berliner Kammergericht genutzt.

- ▶ Die Rossebändiger stehen dort 50 Meter voneinander entfernt, obwohl sie als Zwillingsspaar gedacht waren. Im Kleistpark gibt es nur wenige Besucher, er dient eher den näheren Anwohnern als Erholungsort. Würden die Rossebändiger von dort zum Schloss zurückkehren, kaum einer würde das merken.

Auch der Ukrainekrieg, wie alle Kriege zuvor, wird beendet werden. Als Geste, jetzt schon für die Erneuerung guter Beziehungen zu Russland, sollten die beiden Rosse-

bändiger wieder zum Schloss vor Portal IV zurückkehren!

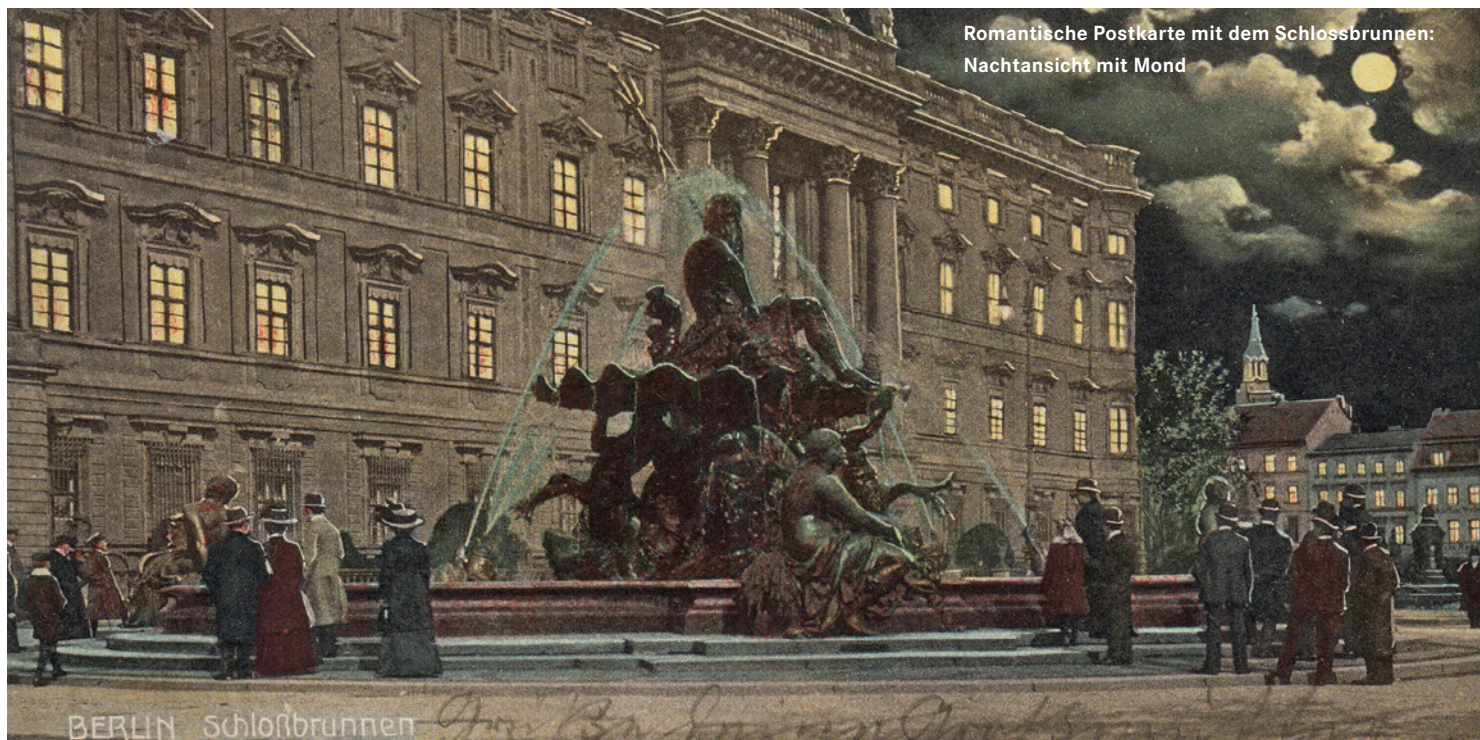
Nach der Wiedervereinigung gab es schon einmal eine solche versöhnende Geste: Deutschland bezahlte über den Ruhrgaskonzern die Rekonstruktion des Bernsteinzimmers im Katharinenpalast nahe St. Petersburg.

Der Umzug der Rossebändiger soll das Land Berlin nichts kosten: Der Förderverein Berliner Schloss ist bereit, alle Kosten der Rückkehr zu übernehmen:

- ▶ Abbau der Rossebändiger im Kleistpark
- ▶ Abbau der Sockel und Herstellung einer der Umgebung entsprechenden Pflasterung

- ▶ Bau neuer Sockel mit Anpassung an die neue Lustgartenmauer vor Portal IV
- ▶ Aufstellung der Rossebändiger dort
- ▶ Der Vorstand der Stiftung Humboldt Forum hat 2024 bei einer Sitzung mit dem Vorstand des Fördervereins dieser Maßnahme bereits zugestimmt: Wenn man dem Humboldt Forum die Rossebändiger vor die Tür stellen würde, würde der Wiederaufstellung nichts im Wege stehen.

Uns erreichten Vorschläge, wir sollten die Rossebändiger kopieren, die Originalen vor das Schloss stellen und die Kopien im Kleistpark lassen. Dies ist schon aus Kostengründen nicht machbar.



Mit der Sprengung des Schlosses hatte sich sein Name überlebt

Der Schlossbrunnen wurde erst in der DDR zum Neptunbrunnen

Der heute „Neptunbrunnen“ genannte Schlossbrunnen wurde am Ende des 19. Jahrhunderts dem Kaiser von den Berlinern zur Verschönerung des Schlossplatzes geschenkt. Der berühmte Bildhauer Reinhold Begas wurde damit beauftragt, ihn maßgenau für diesen Platz zu entwerfen, in seinen Proportionen und genau für den Ort, der im antiken Sinne der Omphalos Preußens war.

Die intensive Geschichte der Würdigung dieses Platzes als Mittel-

punkt Berlins ist ein einziges Plädoyer an den Senat, seine Rückkehr vom jetzigen Standort zwischen der Marienkirche, dem Roten Rathaus und dem Fernsehturm an seinen angestammten Platz vor Portal II zu ermöglichen, für den er geschaffen wurde. Im Koalitionsvertrag des bis September CDU/SPD Senats vereinbarte man, das der Schlossbrunnen am Platz vor dem Fernsehturm bleiben solle, schon aus Rücksicht auf die Ostberliner. Dies mutet uns merkwürdig an, wenn

man 36 Jahre nach der Wiedervereinigung so redet, als ob die Stadt immer noch geteilt sei. Vor dem Schloss solle ein moderner Brunnen gebaut werden. Das klingt nicht überzeugend, denn dieser wird niemals so gut zu der Schlossplatzfassade passen wie der alte Schlossbrunnen. Und da die Gegend um den Fernsehturm ja auch im Stil der Moderne urbanisiert werden soll, wäre es nicht eine viel größere Herausforderung für diese, in dieser Umgebung zu zei-

gen, wozu sie wirklich fähig ist? Nun wird der Brunnen gerade an seinem jetzigen Standort renoviert und technisch grundüberholt.

Das ist doch eine gute Gelegenheit, ihn danach gleich vor das Schloss zurückzusetzen, wo er hingehört. Wie dem auch sei: Wenn der Schlossbrunnen nur wenige hundert Meter vor das Schlossportal II zurückkehren würde, wäre er diesem Terminus folgend doch immer noch in Ostberlin!



Karl Friedrich Schinkel: Entwurf des Borussia-Brunnens am Schlossplatz



Nur eine schöne Vision? Der Schlossbrunnen gehört vor das Schloss!



Neuer Magnet am Schloss: Der Brunnen ist zurückgekehrt! (KI-generiert)

Der Omphalos und der Schlossbrunnen

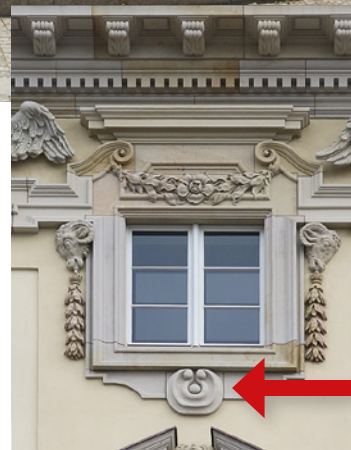
von Marc Schnurbus



nun wieder eine kreisrunde, auffäl-

lige Scheibe, der Omphalos. Eingefasst wird dieser durch zwei Flügelsteine. Das Zentrum des Steins ist mit einem runden, konvex herausstehenden Punkt akzentuiert. Der Begriff Omphalos entstammt dem griechischen Sprachraum und bedeutet Nabel.

Um den Mittelpunkt der Erde



Der Omphalos war mit einer runden Scheibe mit Nabelpunkt unter allen Mezzaninfenstern an den Schlüsselfassaden vertreten und markierte so auch das Schloss als Mittelpunkt Berlins.

zu suchen, so weiß es der griechische Mythos, sandte Gott Zeus vom äußersten Westen und vom äußersten Osten zwei Adler aus. An dem Punkt, wo sie sich trafen, ließen sie einen Stein zu Boden fallen. Dieser einstmals mit Wollgirlanden (Agrenon) überzogene Stein wurde als „Nabel der Welt“ angesehen

und entsprechend verehrt. Im antiken Delphi war es ursprünglich eine Opferstätte der Erdgöttin Gaia. Markiert wurde der Ort durch einen phallischen Kult- bzw. Opferstein im Adyton des späteren Apollon-Heiligtums. In der antiken Welt wurden Nabelsteine als „Mittelpunkt der Welt“ an verschiede-



Der Schlossbrunnen vor dem Schloss als Omphalos, als Mittelpunkt Berlins

nen Orten verehrt: So gab es Omphali z.B. in Didyma, Alexandrien, Jerusalem, Konstantinopel oder Nicaea. Auch für das Alte Testament und damit für den jüdischen Glauben lassen sich Bezüge zum Omphalos schaffen: An jener Stelle der „Leitererscheinung als Pforte zum Himmel“ ließ Jakob einen Opferstein errichten und gelobte alsbald an seiner statt ein Gotteshaus zu bauen. Beim Islam handelt es sich um einen Kometeneinschlag: An

der Stelle, wo vor mehr als dreitausend Jahren ein Komet in den Boden schlug, wurde die Kaaba (arab.: „Würfel“) errichtet. Später entwickelte sich um diese Pilgerstätte die Stadt Mekka. Der massive Kultbau der Stupa markiert in buddhistischen Ländern den Erdenmittelpunkt. Auch für die Gründung Roms kann ein solcher Punkt benannt werden: Die Stelle befindet sich noch heute im Forum Romanum vor dem Triumphbogen des Septimius Severus. Der hier einst-

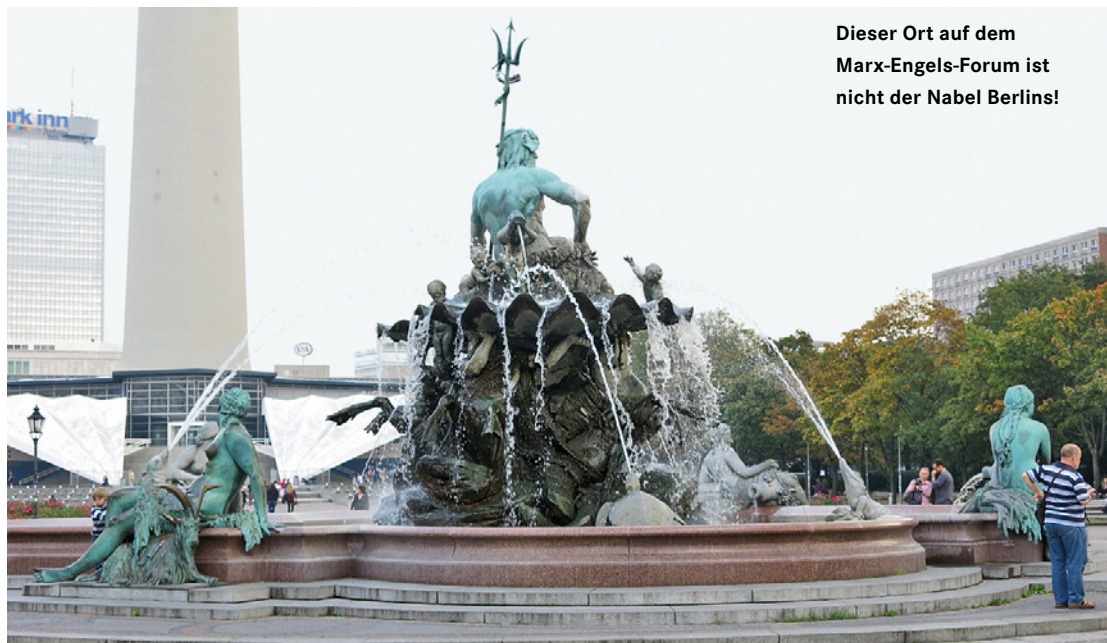
mals errichtete kleine Tempel galt als Nabel der Stadt und Mittelpunkt des Imperium Romanum. Von diesem Punkt wurden die Meilen in das römische Reich gemessen.

Für das Berliner Schloss lässt sich ebenfalls ein solcher Punkt benennen: Dieser befindet sich an der Südseite des Schlosses vor dem Portal II und wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Karl Friedrich Schinkel mit einem achtermigen Kandelaber markiert. Das Schloss wurde als spätmittel-

terliche Burganlage an den Rand der Doppelstadt Berlin und Cölln gesetzt und wuchs durch die barocke Erweiterung der Stadt in ihr Zentrum. Mit der Anbringung des Omphalos wies Andreas Schlüter das Berliner Schloss als Mittelpunkt Preußens aus.

Im Jahre 1891 wurde der von Reinhold Begas geschaffene Schlossbrunnen auf den Nullpunkt vor dem Portal gesetzt. Es handelte sich um ein Geschenk der Berliner Bürger an den Monarchen. Der Brunnen wurde nach dem Ende des 2. Weltkrieges in das Marienviertel versetzt. Mit der Rückführung des Schlossbrunnens auf den Schlossplatz würde für die Zukunft nicht nur der historische Kontext gewahrt und die Mitte der Platzanlage markiert. Darüber hinaus würde der alte Bezug von Fassade zum Nullpunkt in Preußen wieder erfahrbar.

Von diesem Nullpunkt aus entwickelte man übrigens das preußische Meilensystem. Dessen noch überall sichtbare Meilensteine messen ihre Entfernung immer von diesem Punkt aus. Später, mit Einrichtung des Brunnens, wurde die sog. „Urmeile“ vom Schlossplatz an den Dönhofsplatz an der Leipziger Straße verlegt, ohne dass sich die Entfernungsangaben der Meilensteine änderten.



Dieser Ort auf dem Marx-Engels-Forum ist nicht der Nabel Berlins!

Furcht vor der Versetzung vom Fernsehturm vor das Schloss wegen der Empfindsamkeit früherer Ostberliner?

Der Brunnen vor dem Schloss bleibt doch in Ostberlin!

Unter dem früheren Standort des Schlossbrunnens am Schlossplatz vor Portal II hatte man in DDR-Zeiten ein doppelte Fernwärmeleitung verlegt. Diese war nun in einem so schlechten Zustand, dass sie noch vor der Fertigstellung des Schlossplatzes erneuert werden musste.

Die bisherige Lage der Fernwär-

meileitung direkt unter dem Brunnen war das Hauptargument, auch von der Kostenseite her, die Rückkehr des Brunnens seitens des Landes Berlin zu verweigern. Mit der neuen Fernwärmeleitung, einige Meter näher an das Schloss heran, kann nun die Verlegung aus der Kalkulation herausgenommen werden. Damit reduzieren sich die

Kosten auf die Renovierung des Brunnens, die Anfertigung einer neuen Schale in den ursprünglichen Maßen (die jetzige hat einen deutlich größeren Durchmesser) und den Einbau des Brunnens am alten Standort. **Die Renovierung des Brunnens am alten Standort auf Kosten Berlins hat gerade begonnen. Nun braucht er nur**

noch umgesetzt zu werden, die Kosten dafür übernehmen wir gerne!

Und dann kann die Moderne am bisherigen Standort im neu geschaffenen Quartier nach dem 40-Millionen-Euro-schweren Reinfall mit der Pflasterung des Schlossplatzes doch viel besser zeigen, was an Kreativität in ihr steckt!



So sah die alte Fernwärmeleitung nach ihrer Freilegung aus.



Deutlich erkennt man den Unterschied: Die neue Leitung wird wenige Meter näher an das Schloss verlegt, sodass sie in Zukunft nicht mehr unter dem Brunnen liegt.



Schon die Beschlüsse der sinngebenden Internationalen Kommission Historische Mitte Berlin sahen den Einbau von einigen wichtigen historischen Räumen vor. Und so wurde der Wiederaufbau des Schlosses auch geplant:

Die Gigantentreppe muss eingebaut werden!



© für alle KI-generierten Bilder: Stadtbild Deutschland, Marco Freudenberg, Carsten Linz, Ratingen

KI-generiert: Junge Menschen bestaunen die Schönheit des Treppenhauses, das sie vom Schlüterhof her gerade betreten haben.



Auf der Rampe vorn konnten die Würdenträger mit dem Pferd zum Schweizer Saal hinaufreiten.



Ist sie etwa wieder da? Die Treppe heute mit staunenden Touristen.

Man reibt sich die Augen. Noch vor kurzer Zeit undenkbar, gelingt es nun Dank KI aus historischen Schwarz-Weiß-Fotos aus der Kaiserzeit Farbfotos mit heutigen Men-

schen zu generieren, die den Eindruck erwecken, als wäre die zeitliche Transformation in das Heute gelungen. Wir danken Marco Freudenberger und Carsten Linz vom

Stadtbild Deutschland sehr dafür, dass sie uns von sich aus, aus Schlossbegeisterung, diese KI-Bilder zur Verfügung stellten.

Die Intensität dieser Bilder be-

weist, wie nötig es ist, das Gigantentreppenhaus hinter dem Portal VI im Schlüterhof wieder einzubauen. Wenn man Andreas Schlüter und seine großartige Komposition des



Blick nach oben zum Blitze schleudernden Zeus



Die Decke des Gigantentreppenhauses



© Michael Tillmann, Berlin

Der Blick von oben in das Treppenhaus zeigt die Wendelkonstruktion der Treppe.

Hofs verstehen will, ist die einfach nötig. Schlüter bezog sich damit auf seine Studien in Italien, wo er sich besonders mit der Architektur Palladios auseinandersetzte. Palladio, begünstigt durch das warme Klima dort, baute herrliche

Treppenhäuser mit großen Öffnungen zum Hof, die er nicht verglaste. Die Innenarchitektur dieser Räume erweiterte er mit der äußeren Architektur des Rissalits. Diese wurde so zu Einladungsgesten, doch hineinzukommen und

sich an der Schönheit des Treppenhauses zu erfreuen.

Auch Schlüters Hofrisalit hatte dreißig Jahre lang nicht verglaste, sehr große Öffnungen zum Hof, wie man an den doch riesigen Fensterflächen im Verhältnis zu

den für den Barock typischen Rücklagen der Hoffassaden sieht. Doch in Berlin waren die Winter so kalt, dass die Treppe und die Rampe häufig von Glatteis überzogen wurden, was den Aufstieg gefährlich machte.



Die Portalrisalite im Schlüterhof waren ursprünglich nicht verglast. Dadurch entstand eine Einheit der Außenarchitektur mit der Inneren im Treppenhaus. Auf diesem Guckkastenbild von 1740 schauen Menschen aus den offenen Fassadenöffnungen. Ebenso sieht man die Stufen der Wendeltreppe unten.



Unter den Göttern auf den Säulenpodesten von Portal VI steht auch Herkules. Man sah ihn von innen durch die unverglaste Öffnung der Gigantentreppe. Sein Rücken mit dem Löwenfell wurde für diese Ansicht klar modelliert, ein weiterer Beweis für das anfangs unverglaste Treppenhaus!



Das Hauptportal VI im Schlüterhof, hinter dem sich die Gigantentreppe befand. Ursprünglich waren die riesigen Fenster unten und oben nicht verglast, wie bei italienischen Vorbildern. Die Außenarchitektur kann man so nur im Zusammenhang mit der Gigantentreppe verstehen, deswegen ist ihr Wiedereinbau in den heutigen Skulpturensaal zwingend erforderlich und ohne lange Störung des Museumsbetriebs möglich.

Die Entstehung der Gigantentreppe

von Ernst Gall

Wohl 1698 mag das Modell für den Umbau des Renaissanceschlusses entstanden sein, das Stiche der Zeit wiedergeben. Danach hat Schlüter die Südfront nach wie vor als Hauptansicht behandelt, aber auch der architektonisch bisher vernachlässigten Westseite eine fast gleichwertige, ihrer Bedeutung als Eingang entsprechende Durchbildung zugeordnet. Wie der gänzlich umzugestaltende Vorhof im Einzelnen geformt werden sollte, bleibt unklar: anscheinend war geplant, ihn nur zum Teil durch niedrige Gebäude mit durchsichtig lockeren Säulenaufbauten abzuschließen.

Die Fassaden nach Norden und Süden muss man sich in der alten Ausdehnung mit je nur einem Portal in der Mitte zwischen fünf Fensterachsen vorstellen, um die Großartigkeit der Schlüterschen Bagedanken ganz zu verstehen, etwa so wie es unsere Aufnahme der südlichen Stadtseite zeigt.

Als Schlüter 1706 ausschied, waren die Bauten um den inneren Hof größtenteils fertiggestellt, auch im Innern haben mindestens die prunkvollen Festräume unmit-

telbar vor der Vervollendung gestanden. Alles war mit höchster Eile betrieben, „viele Leute von allerley Handtierungen“, Bildhauer, Stuckateure, Maler und Vergolder waren am Werk gewesen, für die Schlüter bis zur letzten Anspannung seiner Kräfte Entwürfe gemacht und deren Arbeiten er ständig überwacht hatte. Trotz der großen Zahl der Gehilfen war des Schloss im Wesentlichen sein Werk und es wäre vergebliches Bemühen, die Leistungen der einzelnen Künstler, die unter ihm arbeiteten, nachträglich ausfindig zu machen, obwohl Schwächeres neben Höchstvollendetem steht.

Wir zeigen hier vor allem das große Treppenhaus am Schlüterhof und den Thronsaal. Die Flügel des alten Schlossbaues, dessen Mauern Schlüter im Kern verwenden musste, hatten nur geringe Tiefe, es war also für Treppen kein Platz vorhanden, wenn sie nicht die Flucht der Räume zerreißen sollten.

Im 16. Jahrhundert hatte man Türme vorgebaut, diese engen Wendelstiegen waren aber dem Barock durchaus zuwider, man wollte breite, bequeme und vor allem gerade



Gesamtansicht der Rückwand des Gigantentreppehauses



Bekrönung der Rückwand: Zeus, blitzeschleudernd auf einem Adler sitzend, feuert Pallas Athene beim Kampf gegen die Giganten an, die den Olymp erobern wollten.



Unterseite des Treppenhauses mit Scheintüren

Treppenläufe. Für die Nebentreppe half Schlüter sich mit den Risaliten des Hofes, ihre Zweckbestimmung war, diese Treppen aufzunehmen. Die große, zu den Wohnungen des Herrscherpaares und den Staatszimmern führende Haupttreppe musste weiträumiger gestaltet werden, ein größerer Eingriff in die alte Bausubstanz war unvermeidlich.

Die Aufgabe war besonders schwierig, weil der älteste Schlossflügel die geringste Tiefe hat und weil zwei getrennte Aufgänge entsprechend den beiden älteren Türmen verlangt wurden: einer sollte stufenlos sein („Die platte Wendel-Stiege, wo auch die Pferde herauf gebracht werden“ hieß es 1706). Schlüter ordnete beide seitlich eines Mittelraumes an.

Wer ihn betritt, fühlt Weite und Höhe, obwohl der Raum in Wahrheit ziemlich schmal ist und außer dem Erdgeschoß nur das erste Stockwerk beansprucht, so dass über dem Treppenhaus in den beiden oberen Geschossen ein großer Saal für die Schweizer Garden Platz finden konnte. Die beiden nach römischen Muster (Bernini) vierseitig

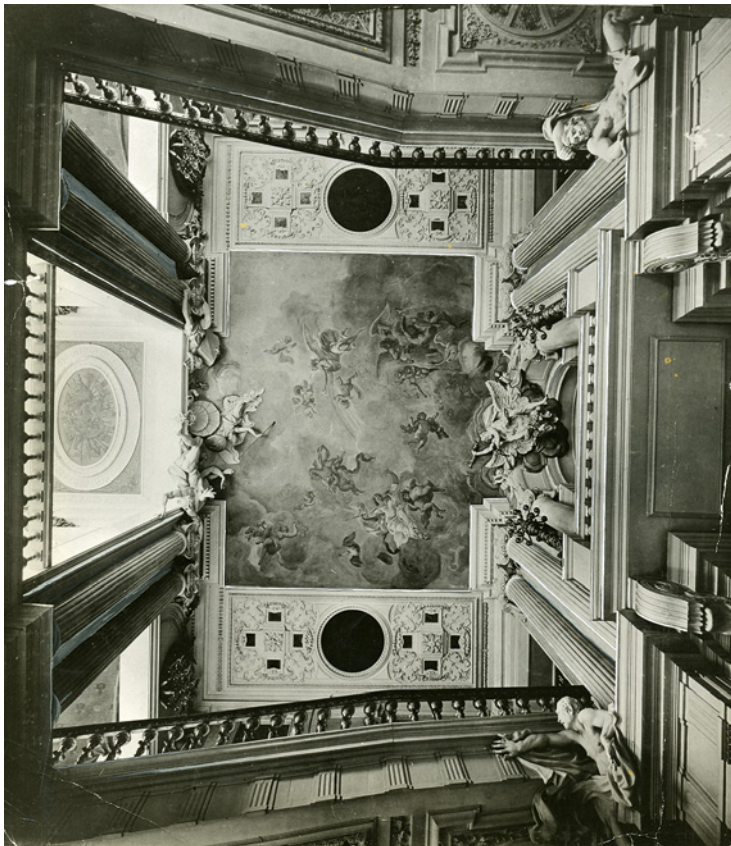
gebildeten Stiegenläufe sind gegen den Mittelraum in voller Höhe freigeöffnet und das Hofrisalit ist zur Anlage einer Art Empore benutzt, die ebenfalls raumweitend wirkt; Schlüter hatte sogar den Mut, die gegenüberliegende Rückwand durch tiefe Scheintüren, kräftige gestaffelte Säulenstellungen und einen Balkon zu gliedern, so dass ihr mächtiger



Die Rampe, auf der man nach oben auch reiten konnte!



Der erste Treppenlauf



Blick auf die Saaldecke



Stürzender Gigant. Er befindet sich im unteren Bild beim Gigantensturz rechts außen.

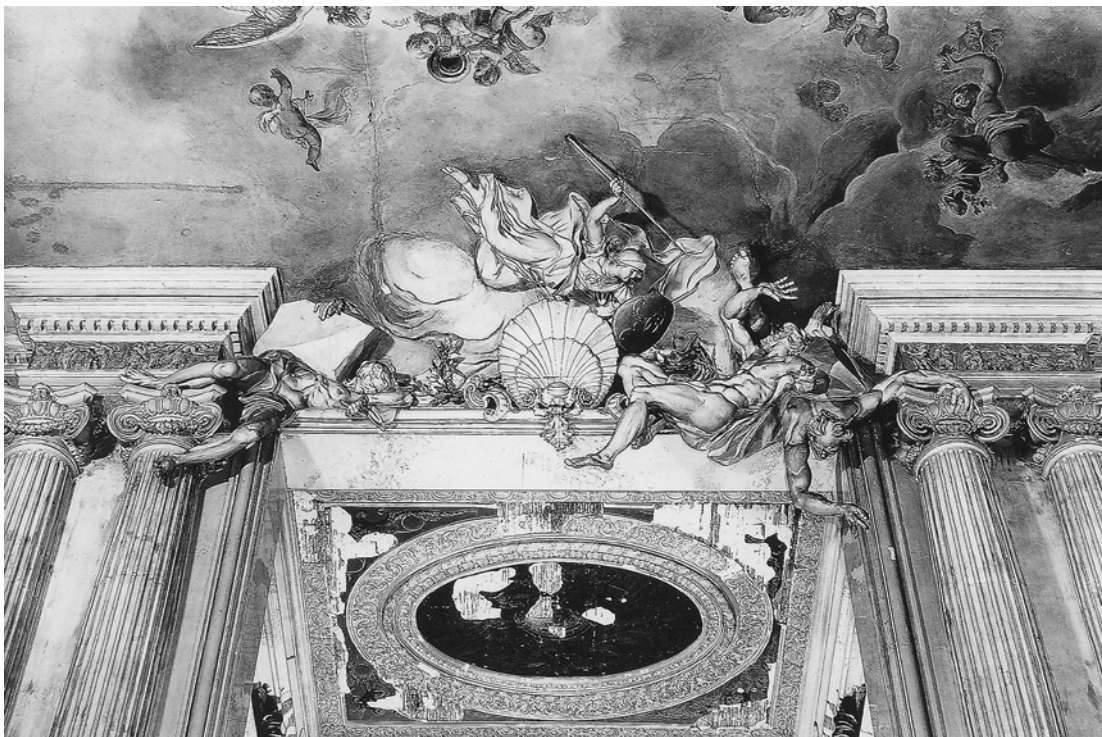
ges Relief auch hier Tiefe erzeugt. Der Raum ist im wahrsten Sinne aus den Umfassungswänden heraus modelliert, Schicht für Schicht, darum empfängt er uns vielfältig und nach allen Richtungen flutend.

Diese Bewegung verdichtet sich an einzelnen Stellen zu körperlichen Gestalten, gewaltigen Leibern von Giganten auf Brüstungen und Gesimsen im Kampf mit dem höchsten Himmelsgott, der von der Decke her-

ab seine Blitze schleudert.

Man wird Schlüters reich differenzierte Raumgliederung, die trotzdem das Ganze von innen heraus einheitlich zu gestalten sucht, erst richtig würdigen,

wenn man bedenkt, daß die großen, in weiten Räumen schwellenden Treppenhäuser Süd- und Westdeutschlands viel jüngeren Datums sind und Schlüters Werk einen Anfang bedeutet, der in dieser Form sein Vorbild hat.



Pallas Athene kämpft gegen die Giganten und bringt sie zum Absturz. Das Bild entstand 1944 nach dem ersten Bombentreffer, der die Große Bildergalerie zerstörte. Die Erschütterung ließ auch hier denn runden Deckenspiegel bröckeln.

Ernst Gall

war ein deutscher Kunsthistoriker und Denkmalpfleger. Im November 1929 wurde er Direktor der Preußischen Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten. 1933/34 wurde er auf Grund seiner Weigerung, in die NSDAP einzutreten, für ein Jahr suspendiert, übte dann jedoch sein Amt weiter bis zum Ende des Dritten Reiches 1945 aus. 1936 wurde Gall Mitglied des Präsidialrats der Reichskammer der bildenden Künste. 1945 musste er sein Amt wegen Unstimmigkeiten mit der sowjetischen Besatzungsmacht abgeben. Nach einer kurzen Tätigkeit als Berater für Fragen der Kunst und Denkmalpflege im amerikanischen Hauptquartier in Berlin wurde er von 1946 bis zu seiner Pensionierung 1953 Leiter der Museumsabteilung der Bayerischen Schlösserverwaltung. 1947 wurde er Honorarprofessor für Geschichte der Baukunst an der Universität München. (Wikipedia)



Audienzgemark der Paraderäume, Rekonstruktion von 2019.

Dresden und Berlin sind nur 150 km voneinander entfernt! Beide Städte lagen in der DDR.

Warum ist in Berlin nicht möglich, was in Dresden selbstverständlich ist?

Seit 40 Jahren wird das im Zweiten Weltkrieg zerstörte Dresdner Schloss wiederaufgebaut. Nun sind die ersten Festräume und ein Treppenhaus der königlichen Prunkräume der Residenz sächsischer Herrscher fertig. 2027 soll alles fertig sein.

Beim Wiederaufbau des im Zweiten Weltkrieg zerstörten Dresdner Residenzschlosses ist ein weiteres Kapitel abgeschlossen. Mit dem Ballsaal und dem Propositionssaal bekommt das Schloss zwei prunkvolle Räume zurück. Am 6. Januar wurden sie den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (SKD) zur Nutzung übergeben. Sie sind seit April Teil der neuen Dauer Ausstellung mit dem Titel „Masken und Kronen. Festkultur und Machtrepräsentation am Dresdner Hof“.

Wiederaufbau des Schlosses soll gut 400 Millionen Euro kosten

Nach Angaben des sächsischen Finanzministers Christian Piwarz (CDU) kostete die Wiederherstellung der beiden Säle insgesamt rund 21 Millionen Euro. 4,6 Millionen stammten vom Bund, 16,4 Millionen stellte der Freistaat Sachsen



Die Prunkräume im Dresdner Schloss waren völlig ausgebrannt und zerstört. Nun wurden Sie behutsam neu geschaffen. Kulturstaatsminister Wolfram Weimer weihte sie wieder ein. Er ist auch Stiftungsratsvorsitzender der Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss.

bereit. Bis zur Fertigstellung aller Bereiche des Residenzschlosses im Jahr 2027 würden voraussichtlich 407 Millionen Euro geflossen sein. Piwarz sprach von einem Bekenntnis zu Sachsens kulturellem Erbe.

Schloss war vier Jahrzehnte offene Kriegswunde im Stadtbild

Gut 40 Jahre lang lag das Schloss als ausgebrannte Ruine im Herzen der Stadt – als offene Kriegswunde

und gleichzeitig als Mahnung, sagte Piwarz. Noch zu DDR-Zeiten sei die Entscheidung getroffen worden, das Schloss wiederaufzubauen. „Der Wiederaufbau der benachbarten Semperoper gab schließlich den entscheidenden Anstoß und vor allem den Mut, auch das Schloss wieder auferstehen zu lassen.“ Damit habe man die Jahrhunderte alte Schloss- und Landesgeschichte weitergeschrieben und ihr ein eigenes Kapitel hinzugefügt.

SKD-Chef: Wiederaufbau ist Vertrag für die nächste Generation

SKD-Direktor Bernd Ebert bedankte sich bei den Bauherren und allen Geldgebern, bei den Architekten und allen Gewerken. „Es war ein Kraftakt über die letzten Jahrzehnte und letztlich ein Vertrag für die nächsten Generationen, denn für diese Generation gilt es, dieses Schloss zu erhalten und unsere Kunstwerke – das kulturelle Erbe des Freistaates – in bestmöglicher Weise zu präsentieren.“ Erstmals seit dem Krieg werde dem Publikum die Raumfolge im zweiten Obergeschoss wieder vollständig zugänglich sein.

Die Rekonstruktion der beiden Säle orientiert sich am historischen Umbau der Jahre 1818 bis 1854, der durch Archiv- und Bauunterlagen gut dokumentiert ist.

SKD-Chef Ebert ging darauf ein, wie weit man heute bei einer Rekonstruktion gehen solle. (...) In diesem Falle sei das gelungen. Man habe eine historische Anmutung, aber kein Disneyland.

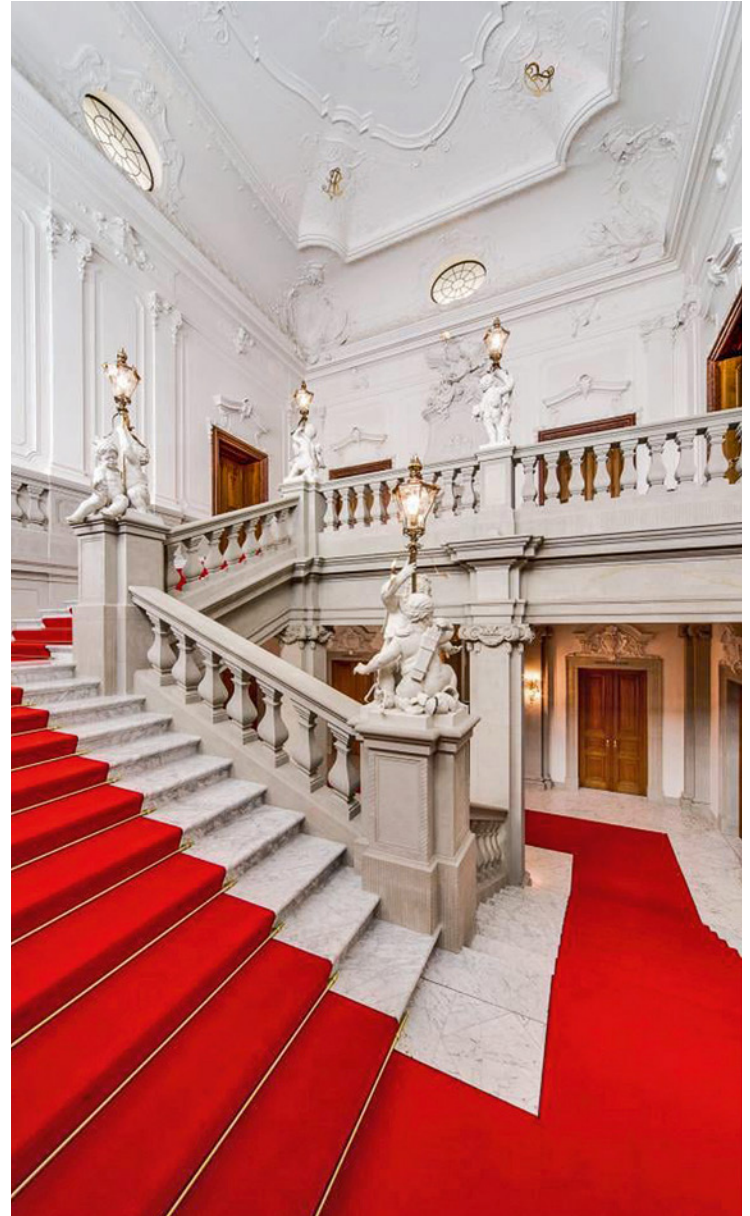
Der Große Ballsaal war einst Bühne höfischer Festkultur. Nach



Raum der völlig zerstörten Englischen Treppe

der Zerstörung blieben nur Außenwände und einige Teile der Wandverkleidungen und Stuckdekoration erhalten – allerdings stark beschädigt. Bildhauer und Stuckateure formten Ornamente und Profile neu. (dpa)

Berlin lebt ganz besonders auch vom Tourismus. Begreift hier denn keiner, wie gerade der Tourismus im wiederaufgebauten, so schönen Dresdens größte Zuwächse erhielt?



Die Englische Treppe nach dem Wiedereinbau

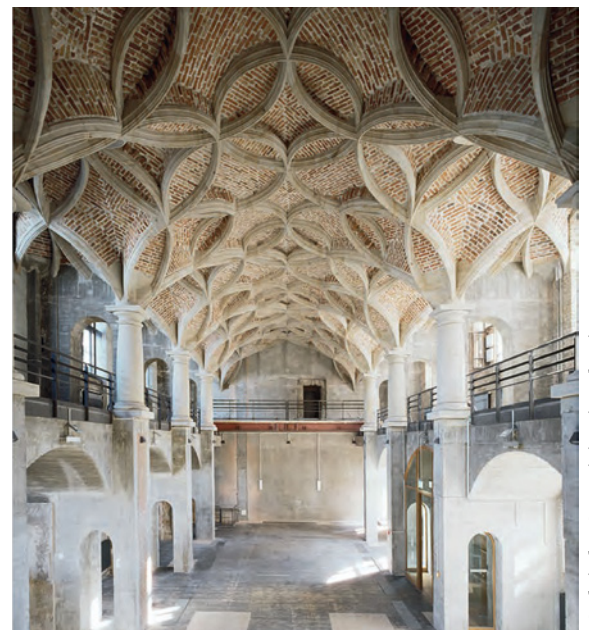
Kommentar von uns:

Du glückliches Dresden! In Berlin wollen linke Minderheiten jede Erinnerung an das kulturelle Erbe des einst bedeutendsten Barockbaus in Deutschland zerstören. Wie lange lassen wir Deutsche uns das gefallen? Berlin wurde wieder zur Hauptstadt aller Deutschen.

Berlin trägt deswegen eine hohe Verantwortung dafür, wenn die auf dem Marsch durch die Institutionen in der Stadt oben angekommenen Minderheiten seine Kulturgeschichte ungeschehen machen wollen. Am Geld kann es nicht liegen: Gegen vielfachen Protest versenkte man in Berlin in die ideologisch geborene Steinwüste des Schlossplatzes 40 Millionen Euro Schuldengeld, um diese Fehlplanung nun mit weiteren Millionen teilweise wieder rückgängig zu machen!

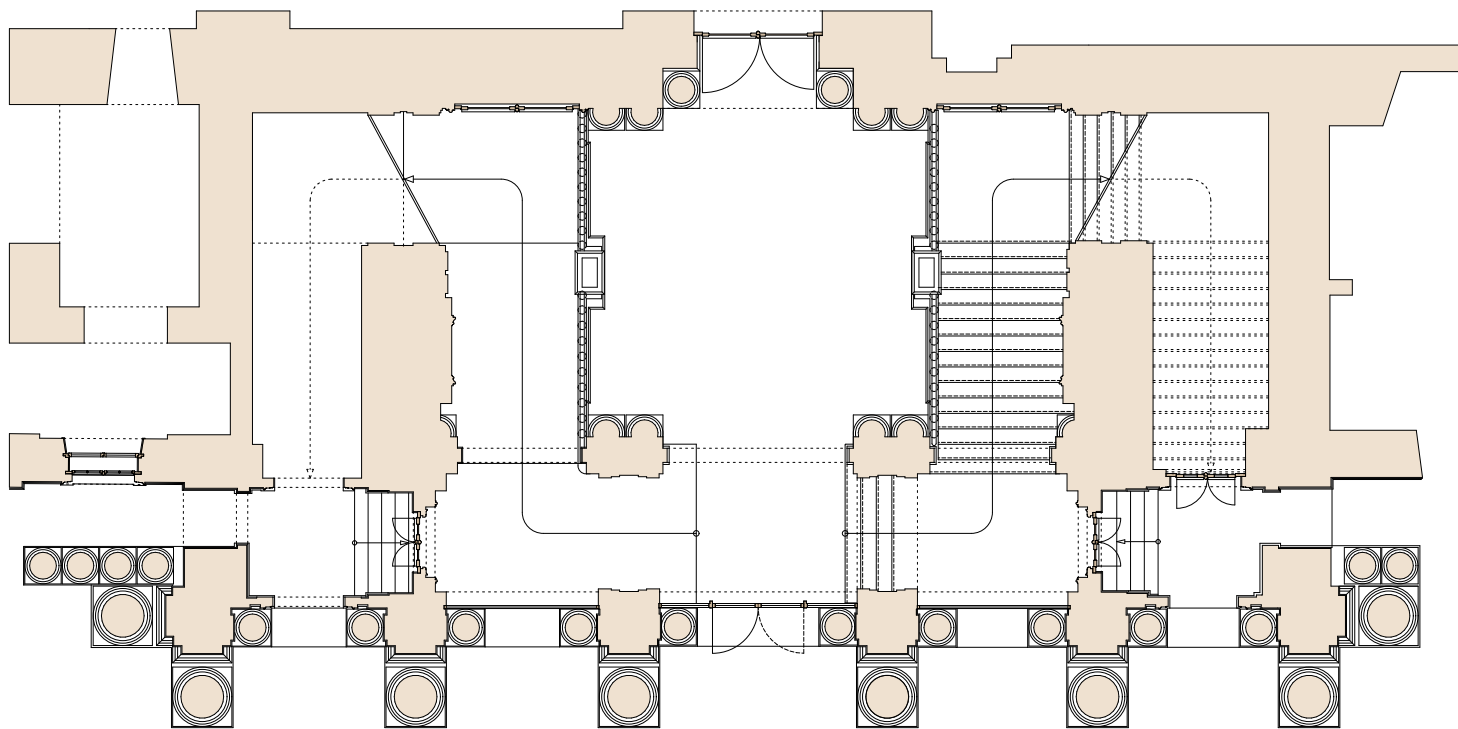


Die Schlosskapelle im Rohbau. Sie bestand 1945 nach dem Bombardement nur noch aus den Außenmauern. Wände und Gewölbe waren völlig zerstört. Heute hat sie wieder ihr kostbares Schlingrippengewölbe zurückerhalten. Ein solches befand sich auch in der Erasmuskapelle des Berliner Schlosses.



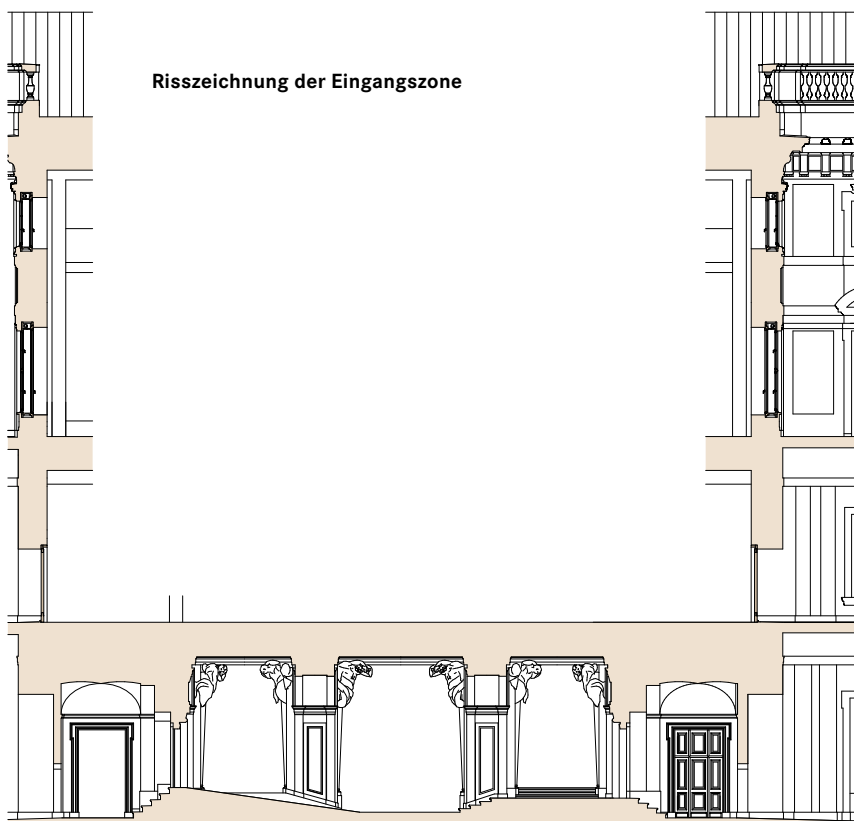


Die Gigantentreppe. Unsere Planungen laufen auf Hochtouren!

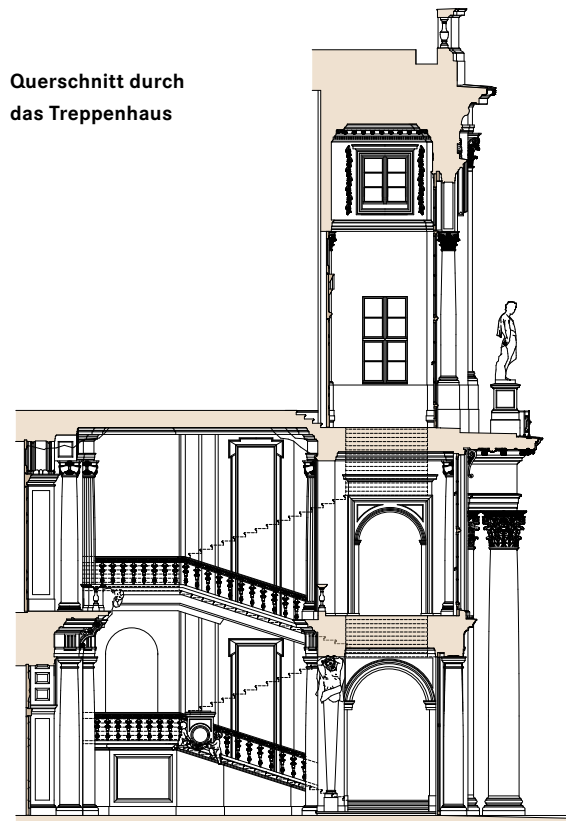


Grundriss des Erdgeschosses. Links sieht man keine Stufen, dort führte eine Rampe nach oben.

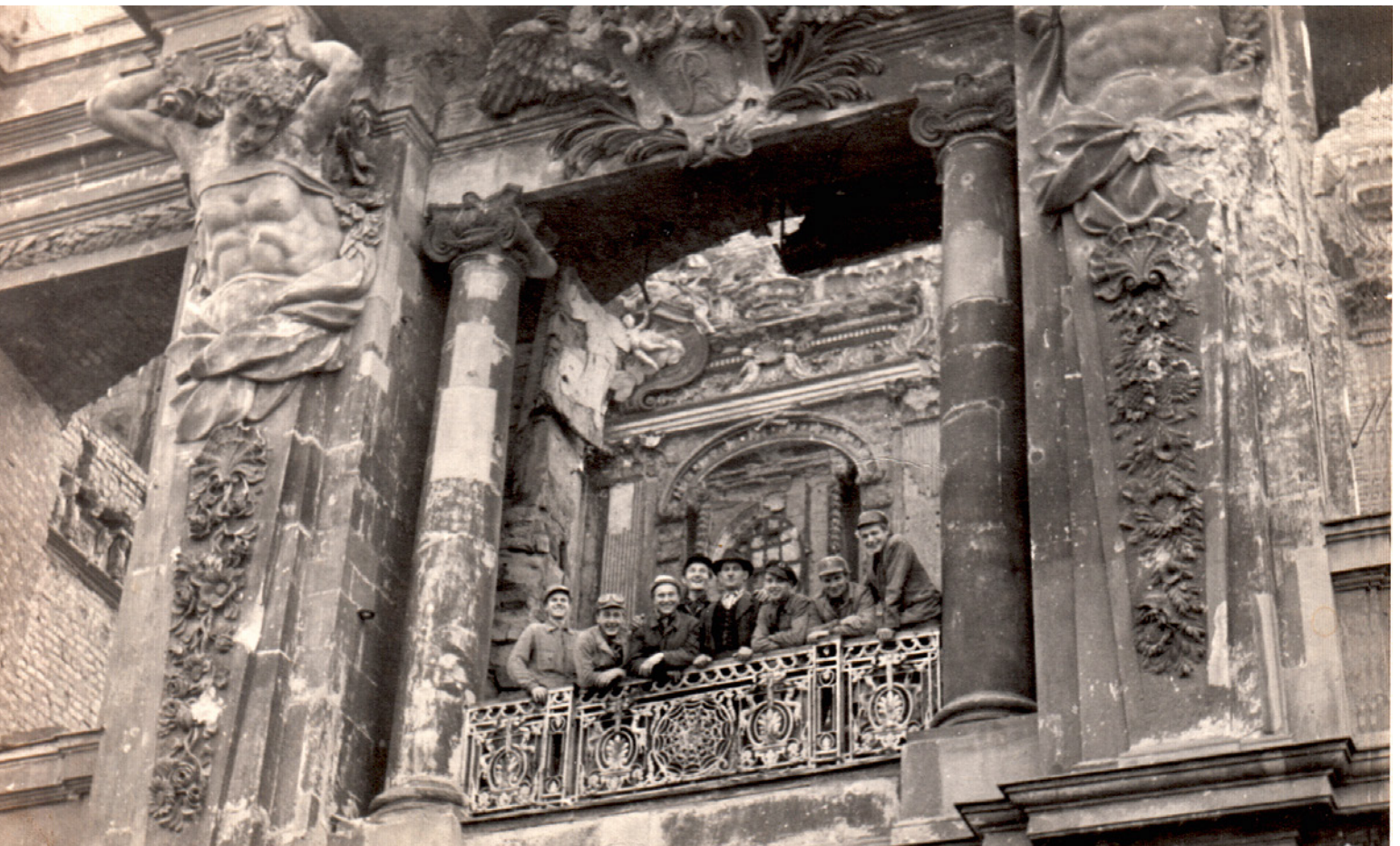
Unsere Vorbereitungen für die Kostenschätzung der Einbaukosten der Treppe in den heutigen Skulpturensaal sind sehr gründlich. Je genauer die Planung wird, umso sicherer sind wir in der Kostenschätzung. Das Ergebnis liefern wir Ihnen im November in der Herbstausgabe des Berliner Extrablatts.



Risszeichnung der Eingangszone



Querschnitt durch das Treppenhaus



Herbst 1950. Portal V am Lustgarten mit den Hermenpilastern „Frühling“ und „Sommer“ kurz vor der Sprengung. Bauarbeiter lassen sich auf dem Balkon noch einmal fotografieren. Wenige Tage später ist das Portal zerstört. Im Hintergrund sehen wir, wieviel von den Stuckaturen des Rittersaals noch über fünf Jahre nach dem Feuersturm erhalten war, immer gänzlich dem Wetter ausgesetzt. Ein Trauerspiel, denn die wesentliche Substanz war erhalten, das Schloss wäre zu retten gewesen!!

Die Hermenpilaster des Portal V

von Marc Schnurbus



Jener Donnerstag, der 7. Dezember des Jahres 1950, war ein kalter und bedeckter Wintertag. Drei Monate bereits liefen die Sprengungen des Berliner Schlosses. An diesem Tag sollte das Portal V an der Lustgartenseite des Baus gesprengt werden. Auf Anweisung der DDR-Führung unter Walter Ulbricht wurde zuvor eine Schuttrampe hinter das Portal gebaut, damit es sozusagen auf den Rücken fallen kann. Wichtige skulpturale Teile wurden in Torf- und Strohmatte gepackt, um sie vor den Beschädigungen der Sprengung zu schützen. Es war beabsichtigt, das Tor zu retten, damit es spä-

ter an anderer Stelle wieder aufgebaut werden konnte.

Am 9. November 1918 hatte Karl Liebknecht vor oder von dem Portal aus, wer kann das heute schon mit Sicherheit sagen, die sozialistische Republik ausgerufen. Ein wenige Jahre später entstandenes Gemälde zeigt, dass Liebknecht die Rede vom Portal V aus, und eben nicht vom späteren s.g. Liebknechtportal, dem Portal IV hält. Die Wahl des Portals V war für den Sozialistenführer nicht von ungefähr, denn von diesem Balkon hatte Kaiser Wilhelm 1914 die Mobilmachung verkündet. Mit Liebknechts Ausrufung war es sozialistisch geweiht und dadurch dessen Erhaltung im Interesse der politischen Machthaber der DDR.

Um 12.35 Uhr wurde gesprengt. Doch der Stein folgte den Gesetzen

der Schwerkraft und das gewaltige Torsackte in sich zusammen. Wichtige Stücke, wie die Hermenpilaster Frühling und Sommer, wurden beschädigt, aus dem Trümmerberg gezogen und verschwanden in einem Lager des VEB Tiefbau in Heinersdorf.

Aus dieser Erfahrung belehrt, baute man vor der Zerstörung des Portal IV die wichtigsten skulpturalen Stücke aus. Im Jahre 1963 wurde dann das Portal IV vor das Staatsratsgebäude gebaut und eben nicht das Portal V. Bemerkenswert ist, dass lediglich neun Stücke, darunter die Hermen „Herbst“ und „Winter“, vom Berliner Schloss stammen.

Preußen war in der DDR verpönt. Deswegen wurden aus dem Portal alle an die Monarchie erinnernden Embleme entfernt, die Kronen und die Adler unter dem

Balkon. Aus der Wappenkartusche ganz oben wurden die Krone und der Adler entfernt und stattdessen die Jahreszahlen 1713 – 1963, dem Jahr der Einweihung des Staatsratsgebäudes, eingemeißelt. Aber wofür steht eigentlich die 1713? In dem Jahr starb König Friedrich III. Nur was hatte der mit der DDR zu tun? Oder wollte man etwa den Eindruck erwecken, dass die DDR seit 250 Jahren existierte?

Bei den Hermenpilastern handelt es sich um männliche, mit nacktem Oberkörper dargestellte vollplastische Gebälkträger des zweiten Obergeschosses. Beim Portal V sind es „Frühling“ und „Sommer“, beim Portal IV „Herbst“ und „Winter“. Die plastischen Oberkörper scheinen aus den Pilasterschäften geradezu herausgewachsen zu



Portal V. Was für bewegende Bilder: Die originalen Allegorien auf den „Frühling“ und den „Sommer“ nach ihrem Wiedereinbau in Portal V. Die Körper wurden behutsam ergänzt, ohne die schweren Beschädigungen unsichtbar machen zu wollen. Sie dokumentieren die unglaubliche Barbarei der Sprengung des Schlosses. Und nun schauen sie wieder wie zuvor zwischen 1706 und 1950 am alten Platz lächelnd auf die Besucher des Schlosses herab.

sein. Wie Stefan Görlich, Förderverein Berliner Schloss, treffend erkannte, entspricht ihre Aufführung

der Darstellung der vier Jahreszeiten in den Metamorphosen des Ovid. Thematisiert ist ein Moment

in der Geschichte des Phaeton: Phaeton, Sohn des Helios (Apoll) und der Klymene, steht vor Helios, um Zeugnis von dessen Vaterschaft einzufordern. Helios ist in der Szene, so Ovid, umgeben von den vier Jahreszeiten:

- Frühling: Jugendlich stand auch der Frühling, den blumigen Kranz um die Scheitel
- Sommer: Auch der nackte Sommer im Schmuck umwindender Ähren
- Herbst: Auch der Herbst mit der Kufen getretenen Moste besudelt
- Winter: Und der beeiste Winter umstarrt von grauendem Haupthaar¹

Helios erkennt seinen Sohn an und nimmt ihn in seinem Palast auf. Das Königtum wurde somit gerechtfertigt. In ihrer Aufführung am Schloss symbolisieren die Hermenpilaster die Zeit und sind damit Verweis auf den Tempel des Apollon. Grundsätzlich stehen Atlanten auch für die gebändigte Macht und verweisen darauf, dass die vorherigen Heere besiegt sind. Diese spiegeln sich fortan in der Gestalt der das Himmelsgewölbe tragenden Hermenpilaster. Ferner sind die Jahreszeiten natürlich für einen Lustgarten von elementarer Bedeutung. „Viel spricht dafür“, so Cornelius Gurlitt, der Begründer der kunsthistorischen Barockschreibung, „dass das ikonografische Programm

der Hermenpilaster erst im Jahre 1707 aufkam und ihre Planung folglich gar nicht von Andreas Schlüter selbst stammt.“² Gurlitt schrieb sie Balthasar Permoser zu und Goerd Peschken hält sie für das „Beste, was der deutsche Barock hervorgebracht hat.“

Nun, siebenundsechzig Jahre nach der Zerstörung des Schlosses, wurden die Stücke wieder an ihren angestammten Platz versetzt.

Geradezu häßlich und das Kunstwerk zerstörend, hat man nach den unverständlichen, neuen Regeln der deutschen Denkmalpflege nur fehlende Steine ergänzt, schlecht eingefärbt und den das Kunstwerk zerstörenden Eindruck gelassen.

(Siehe dazu die folgenden Artikel!)

¹ Metamorphosen Ovid, Ditzingen 1986, Vers 25 ff.

² „Die Ausführung entsprach nicht überall dem Entwurf. So brachte Schlüter anstelle der Schwebefiguren Karyatiden unter dem Balkon an. Diese, absichtlich in komischen Formen, als untergeordnete, dienende Gestalten gebildet, zeigen eine so unverkennbare Ähnlichkeit mit ähnlichen Arbeiten am Dresdener Zwinger, dass ich sie für das Werk desselben Meisters, und zwar des Balthasar Permoser halte, der erst 1704 nach Berlin kam.“ Zitat Cornelius Gurlitt: *Ausst.-Kat. München 2014* (Guido Hinterkeuser), S. 292.



Bei der Sprengung von Portal V hoffte man, die Skulpturen des Frühlings und Sommers unbeschädigt retten zu können. Man umwickelte sie mit Torf und Stroh, um den Sturz abzufedern. Das misslang natürlich gründlich. Auf dem linken Bild sehen sie Teile des Frühlings im Trümmerberg, auf dem rechten die Kopfsteine des Frühlings und des Sommers bereit zum Abtransport in ein museales Lager.

Wichtige Hintergrundinformationen dazu für Sie:

Die allegorische Bedeutung der Hermenpilaster der Vier Jahreszeiten



2020. Portal V mit den unvollständigen Allegorien auf den „Frühling“ und den „Sommer“

Die vier Hermenpilaster in den Portalen IV und V am Lustgarten stellen in ihrer Grundform ein auf die Spitze gestelltes, langes Dreieck dar, bei dem die oben liegende Hypotenuse aus den beiden, den Bal-

kon stützenden Armen und dem Kopf bestand. Dadurch wurde der Blick des Betrachters genau auf diese Partie geleitet.

Kopf, Arme und Schultern der Hermen tragen den königlichen Bal-

kon. Beide Hermen haben bei der Sprengung 1950 ihre Arme verloren.

Die eigentliche Aussage des Kunstwerks, in typisch absolutistischer Manier, besteht darin, dass selbst die vier Jahreszeiten als Na-

turgewalten sich dem auf dem Balkon stehenden König unterordnen, ja sein Regiment stützen.



Virtueller Versuch einer Armrekonstruktion am „Frühling“

Heute konzentriert sich der Blick auf den gewaltigen Brustkorb der beiden, der Kopf ist wegen der fehlenden Arme um ihn herum kaum noch wahrnehmbar. Damit ging der Hinweis des Bildhauers auf diese Unterwerfung verloren.

Die Argumentation von Denkmalpflege und Bauleitung erscheint uns nur ein Scheinargument dafür zu sein, dass man die Restaurierung der Pilasterhermen insgesamt ablehnt. Denn es gab zuvor massive Eingriffe in die Originalsubstanz der Kunstwerke unmittelbar vor ihrem Wiedereinbau. Um die Stabilität der Steine dafür zu prüfen, wurden diese auf ganzer Länge mit einer zentimeterdicken Kernlochbohrung vertikal durchbohrt, um am Bohrkern zu erkennen, ob es im Stein etwa Haarrisse gäbe, die einen Wiedereinbau unmöglich machen könnten. Schließlich waren die Hermen bei der Sprengung des Portals 1950 aus großer Höhe herabgestürzt.

Und nun, nach diesem großen Eingriff in die Originale, darf man nicht einmal mehr ein Dübelloch mitten in die Bruchstelle bohren?

Die Orthodoxie der Berliner Denkmalpflege

Ebenfalls lehnte man unser Alternativangebot ab, auf Kosten des Fördervereins die Originale wieder auszubauen und, wie im Portal IV ge-



Einer der Bohrkerne der Hermenpilaster

schehen, durch ebenso perfekt hergestellte und vollständige Kopien zu ersetzen. Dessen Originale verblieben mit dem ansonsten kopierten Portal IV als Liebknechtportal im Staatsratsgebäude der DDR. Die Originale von Portal V hätten dann so wie andere nicht einbaufähige Kunstwerke des alten Schlosses im Skulpturensaal am Schlüterhof ausgestellt werden können.

Auch das Argument in der Ablehnung, „dem Zeugniswert der beschädigten Figuren einen besonders hohen Rang zuzumessen, da es sich um nahezu die einzigen originalen Bauplastiken in der ansonsten rekonstruierten Fassade handelt“, ist dürrig.

Widerspricht nicht schon der Wiederaufbau des Schlosses der Willkür seiner damaligen Sprengung, ist dieser nicht insgesamt ein unübersehbares Zeugnis gegen die damalige Barbarei?

Warum wurden dann im Innenportal II in der neuen Passage die historischen Famen vervollständigt? Beide hatten je einen Flügel verloren – und natürlich wurden diese originalgetreu rekonstruiert, um die Schönheit des Kunstwerks wieder zur Geltung zu bringen. Logisch klingt das alles nicht!

Die perfekte Rekonstruktion der Schlossfassaden hat den Landesdenkmalrat irritiert, weil diese gegen dessen eiserne Doktrin verstößt, dass man allenfalls konservieren, aber niemals restaurieren dürfe. Sie stammt von Georg Dehio, dem Begründer der modernen Denkmalpflege, der dies angesichts des überbordenden Historismus am Ende des 19. Jahrhunderts beschied. Dehio jedoch kannte damals weder die zerstörerischen Apokalypsen des Ersten noch des



1905. Das 1950 gesprengte Portal V, noch mit der ganzen, nicht scheckigen Schönheit der Allegorien auf den „Frühling“ und „Sommer.“ Man sieht, wie wichtig die Arme für die künstlerische Wirkung sind!

Zweiten Weltkriegs. Er hätte heute dieses Dogma sicherlich wieder zurückgezogen, auch dafür gibt es einen Beweis aus seiner Zeit: Das Hamburger Wahrzeichen, die barocke Michaeliskirche hoch über dem Hafen, brannte 1906 bis auf die Grundmauern nieder. Die Hamburger Bürger forderten leidenschaftlich ihren originalgetreuen Wiederaufbau. Trotz heftiger Proteste orthodoxer Denkmalpfleger und Architekten verstand Dehio die Wünsche der Bevölkerung und bekannte: „Seien wir von Zeit zu Zeit auch einmal tolerant“.

Dies ist ein Wort, das die Berliner Denkmalpflege noch nicht verinnerlicht hat. Leider hat sie in dem Stiftungsvorstand, der uns nicht helfen will, einen starken Verbündeten. Sein „Nein“ ist widerspruchslos hinzunehmen!

Wir bleiben dran!

Alle Möglichkeiten, auf diplomatische Weise mit diskreten Verhandlungen den Bauvorstand und die Denkmalpflege von der Notwendigkeit der vollständigen Restaurierung der Pilasterhermen zu überzeugen, sind z.Z. gescheitert. Dies

liegt auch am Widerstand der Stiftung Humboldt Forum, die es auch hier nicht mag, uns zu unterstützen. Darüber wollen wir uns nicht schon wieder auslassen, ziehen Sie bitte Ihre eigenen Schlussfolgerungen. Wir haben 70 Jahre auf die Rückkehr des Schlosses nach Berlin gewartet, 30 Jahre hat es gedauert, um dies nach der Wiedervereinigung zu erreichen. Was sind dagegen nur wenige Jahre, in denen wir noch auf die Restaurierung der Pilasterhermen warten müssen? Der Wind wird sich auch wieder drehen.

Wir geben nicht auf!



Die Hermenpilaster des Portals V nach dem Einbau (Wikipedia)

Auf der Suche nach der guten Gestalt

von Peter Weber



Der Zustand der Hermenpilaster des Portals V des Berliner Schlosses ist ein unausgestandener Streitpunkt seines Wiederaufbaus. Er reiht sich ein in übergeordnete Fragestellungen nach dem restauratorischen Umgang mit original erhaltener Substanz und notwendig werden Ergänzungen. Welche Auswirkungen haben denkmalpflegerische Erwägungen auf das Erscheinungsbild eines Bauwerks, bzw., welchen Stellenwert hat sein spätere

Aussehen im restauratorischen Prozess? Letztlich geht es auch um die Legitimität der Absicht, ein in die Jahre gekommenes oder zerstörtes Gebäude wieder in „alter Schönheit“ erlebbar zu machen.

Vielleicht ist es sinnvoll, diesbezüglich einmal über den Berliner Tellerrand hinauszuschauen. Wenden wir den Blick nach Potsdam. Wandelt der arglose Besucher über den Platz des Neuen Palais im Westen des Parks Sanssouci, könnte er den Eindruck gewinnen, hier sei langsam einmal eine Renovierung des gesamten Areals fällig. Wenig präsentabel und glanzlos zeigen

sich das Schloss und die gegenüberliegenden majestätischen Wirtschaftsgebäude, die Communs. Wie kann er ahnen, dass hier vor nicht langer Zeit mit größtem Aufwand eine umfassende Restaurierung des gesamten Ensembles durchgeführt worden ist. Ursächlich für ein solches Erscheinungsbild ist das denkmalpflegerische Credo, ein historisches Gebäude als Ausweis seiner Geschichte zu betrachten und ihm einen „Anspruch aufs Altern“ zuzusprechen. Wozu gehört, so viel wie möglich vom Altbestand der Gebäudehüllen zu konservieren und neu ergänzte

Fehlstellen hiervon optisch abzuheben, um nicht in den Ruch der Geschichtsverfälschung zu geraten.

Die Resultate zeigen allerdings, dass es geboten erscheint, in dieser Thematik „neu zu denken“, um zu einer Annäherung von alt und neu zu gelangen. Die Communs präsentieren sich in summa in einer geradezu harlekinesken Scheckigkeit, ähnlich unruhig die aufgearbeiteten Pilaster der Fassade des Schlosses und die ausgeflickten Postamente der den Bau begleitenden feingliedrigen Plastiken. Ob hier etwas, wie unterstellt, dergestalt



Commun des Neuen Palais in Potsdam nach der Sanierung (Universität Potsdam)



„in Würde altern“ kann, ist denn doch die Frage. Es entsteht das Paradoxon, dass durch solche Fixierung auf „Authentizität“ die Bauwerke sicher über Jahrzehnte einen Charakter annehmen, den sie ursprünglich nie besessen haben, Unruhe statt Gleichklang, Disharmonie statt Ausgewogenheit. Die eigentliche Ästhetik eines historischen Bauwerks gerät somit durch die Konservierung seiner Historizität in den Hintergrund.

Solche Unruheherde findet sich vielerorts, jüngstes Beispiel das Palais des Großen Gartens in Dresden. Auf dessen frisch sanierter Westfassade stoßen Bestand und Ergänzungen derart hart aufeinander, dass das Auge Mühe hat, die architektonischen Qualitäten dieses eigentlich eleganten Aushängeschildes des Dresdner Barocks in diesem Flickenteppich überhaupt wahrzunehmen.

Die menschliche Wahrnehmung funktioniert, folgt man gestaltpsychologischen Erkenntnissen, u.a. nach dem „Gesetz der Geschlossenheit“ und dem der „guten Gestalt“, d.h., das menschliche Gehirn bevorzugt geordnete, harmonische Formen und tendiert dazu, ungeordnete, chaotische Strukturen entsprechend zu überschreiben und zu ergänzen. Doch dazu müssen die Voraussetzungen stimmen.

Bleibt man in Dresden, zeigt sich der Kuppelbau der Frauenkirche durchsetzt von wiederverwendeten, dunklen Steinen aus ihrem über Jahrzehnte den Neumarkt do-

minierenden Trümmerberg. Da der Bau aber ganz wesentlich vom neuen, hellen Sandstein geprägt ist, stellt sich unschwer ein harmonischer Gesamteindruck ein, seinerzeit Grund genug, über die Legitimität eines solchen Wiederaufbaus zu räsonieren. Heute sind die dunklen Einsprengsel ohne zu stören Ausweis der Herkunft des Kirchenbaus aus seinem Untergang, was ihn zu einer Ikone des wiedererstandenen Platzes hat werden lassen.

Auf ein geschlossenes Bild zielende Absichten haben offensicht-

lich in der Fachwelt an Stellenwert eingebüßt und solchen Platz gemacht, die sich an Brüchen orientieren, an Spuren, die die Zeitläufte an Gebäuden hinterlassen haben. Doch es lässt sich auch Gegenläufiges entdecken. Dazu muss man nicht erst die im alten Glanz erstrahlende Gartenfassade des Schlosses von Versailles besuchen, man wende den Blick zum östlichen Ende Potsdams, zu den Kolonnaden der unlängst restaurierten Glienicker Brücke. Sie zeigen sich im wohlthuenden, harmonischen Gleichklang. Kritiker wer-

den unterstellen, sie erschienen „totsaniert“, ihrer Zeitschichten beraubt, Wohlmeinenden hingegen sind sie von einer Gestalt, die sie mit der Schönheit der Naturumgebung zu einem Gesamtkunstwerk verschmelzen lässt.

Nochmals zurück nach Dresden, wo die Rekonstruktion des Palais Hoym am Neumarkt aus der vollkommenen Zerstörung heraus ihrer Vollendung entgegensieht. Von der Rokoko-Fassade des Palais in der Landhausgasse waren lediglich ein Gitterfragment und ein Bruchstück der mythologischen



Die restaurierten Kolonnaden der Glienicker Brücke in Potsdam (Wikipedia)



Portalbekrönung des Dresdner Palais Hoym nach dem Einbau und in der Endfassung

Bekrönung des Hauptportals geborgen worden. Dieses Werk, ein geflügelter Frauentorso in Begleitung zweier Drachen, wohl eine Drakaina als Schutzgeist des Hauses, ist jetzt samt seiner bildhauerischen Ergänzungen wieder am alten Ort – und zeigt sich in einer finalen Verfung und farblichen Angleichung, die den Unterschied zwischen Original und Ergänzung für den Laien nahezu unkenntlich macht. Ebenso ist das Fragment der wunderschönen Balkonbrüstung darüber bruchlos eingefügt. Dem Originalpurismus gegenüber unterstreicht dieses Vorgehen den geschlossenen Ausdruck einer der schönsten Fassaden des wiederer-

standenen Neumarkts. Ohne Brüche und didaktische Verweise kann sie nun wieder als Ganzheit erlebt werden.

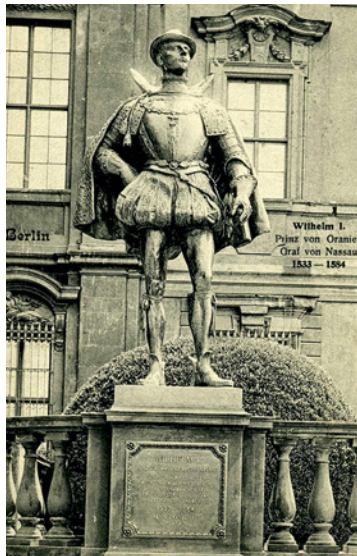
Ist es nun Betrug am Betrachten, ihm eine verheilte Welt zu präsentieren? Müssen ihm die Schründe und Scharfen der Zeit in einer Weise präsentiert werden, die das mit einem Bauwerk einmal Gemeinte in den Hintergrund treten lässt?

Nun haben die Dinge bei den monumentalen Hermen des Portals V des Berliner Schlosses sicherlich ihre eigene Dimension. Zusammen mit den Kopien des Portals IV sind sie Ausdrucksträger der gesamten Lustgartenfassade. Gleichwohl ist die Problemstellung eine ähnliche.

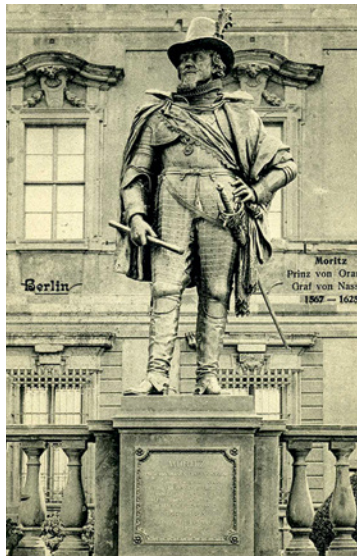
In ihrem jetzigen Zustand führen sie ein fragwürdiges Eigenleben. Der Landesdenkmalrat befand seinerzeit: „Die Irritation, die von den unvollständigen Skulpturen für einzelne Betrachter ausgehen mag, dürfte gering sein zu dem Gewinn an ablesbarer Authentizität, der mit den als Originalreste (dezent) ablesbaren barocken Figurenfragmenten einhergehen kann.“ Ist das so?

Frühling und Sommer verkörpernd, stehen die Hermen für Neubeginn und Vollendung, hier sollen sie den königlichen Balkon stützen – und zeigen sich als ruinöse Torsi, gleichermaßen ihrer tragenden Funktion und ihres symbolischen Gehalts weitgehend beraubt. Hin-

zu treten Lücken und Helligkeitskontraste zwischen dem Originalbestand und bisher vorgenommenen Ergänzungen, die das Uneinheitliche dieses Puzzles zusätzlich betonen. Obwohl die Berliner Luft hier inzwischen für eine leichte Annäherung gesorgt hat, dominiert das Heterogene und verweigert sich einer „guten Gestalt“, was ihrer „ablesbaren Authentizität“ wenig förderlich ist. Der Gesamteindruck bleibt nicht nur für „einzelne Betrachter“ unbefriedigend und ist hoffentlich nicht von weiterer Dauer. In ihrem jetzigen Zustand gehören die Hermenfragmente wohl eher in den Skulpturensaal des Schlosses.



Willem I., der Schweiger



Moritz



Friedrich Heinrich



Willem III

Die Standbilder der Oranierfürsten auf der Balustrade der Terrassenanlage der Lustgartenseite des Berliner Schlosses

von David Hakkenberg, Apeldoorn, Niederlande

Mit dem Fortschreiten der Bauarbeiten am Berliner Schloss – Humboldt-Forum wächst auch das Interesse an der Entwicklung des Schlossumfeldes. Beim offenen freiraumplanerischen Realisierungswettbewerb „Freiraumgestaltung Umfeld Humboldt-Forum“ gewann bbz landschaftsarchitekten 2013 den 1. Preis. Die Wettbewerbsjury hob positiv hervor, „dass die Ausbildung der Freiräume eine optionale Rückkehr der historischen Skulpturen und Objekte an ihren ursprünglichen Ort in Zukunft nicht ausschließt“. Inzwischen finden lebhaft Diskussionen über die Rückführung des Neptunbrunnens an die alte Stelle auf dem Schlossplatz und das Aufstellen der Rossebändiger vor dem Portal IV an der Lustgartenseite statt. Erst in jüngster Zeit wird nun auch über die Rückkehr der Standbilder der Oranierfürsten gesprochen, die die Balustrade an der Lustgartenseite des Schlosses schmückten. Dies ist besonders begrüßenswert, denn es handelt sich hier um fünf hochinteressante Skulpturen, die zusammen mit den Rossebändigern und

der Adlersäule das Bild dieser Seite des Schlosses prägten.

Fünf bronzene Standbilder der Fürsten aus dem Hause Oranien

Am 19. Mai 1907 ließ Kaiser Wilhelm II. auf der Balustrade der Terrassenanlage an der Lustgartenseite des Berliner Schlosses fünf bronzene Standbilder der herausragendsten Fürsten aus dem Hause Oranien errichten. Diese Fürsten

spielten eine entscheidende Rolle im Kampf für Religionsfreiheit, im Befreiungskrieg der Niederländer gegen die Spanier, sowie in der Aufbauphase der Niederlande als unabhängige Nation.

In Albert Geyers „Geschichte des Schlosses zu Berlin – Vom Königsschloss zum Schloss des Kaisers (1698-1918)“ ist zu lesen: Der Kaiser tat das nicht nur des künstlerischen Schmuckes wegen, sondern

um, gleich dem Großen Kurfürsten, der die von Franz Dusart gefertigten Marmorstandbilder von Wilhelm I., Moritz, Friedrich Heinrich und Wilhelm II. im Lustgarten des Stadtschlosses in Potsdam aufstellte, ein geschichtliches Zeugnis für die Verbundenheit der Häuser Hohenzollern und Oranien abzulegen und pietätvoll zu kennzeichnen, dass die ganze Geschichte, alle Freuden und Leiden und alle Erfol-



Nachtaufnahme der Lustgartenfront mit Oranierfürsten



Willem I von Oranien, im Winter 1945/46 vom Sockel gestürzt und danach eingeschmolzen



S.M. König Willem Alexander und Königin Maxima in Wiesbaden vor der Kopie des Standbilds von Willem I

ge der beiden Dynastien einst in engster persönlicher Verknüpfung sich vollzogen haben, die auch allen kommenden Geschlechtern gegenwärtig bleiben soll.

Der Kaiser beschäftigte sich intensiv mit den Vorbereitungen der Standbilder. Er stellte persönlich Entwürfe und Kostümstudien her, die den Künstlern als Anhaltspunkte für ihre Arbeiten übergeben wurden.

Die Standbilder im Überblick

Ein Überblick der Standbilder und Künstler sieht wie folgt aus:

- Prinz Wilhelm von Oranien (1533–1584), „Der Schweiger“ und der niederländische „Vater des Vaterlandes“; von Professor Walter Schott (1861–1938).
- Prinz Moritz (1567–1625), Sohn von Wilhelm I.; von Martin Wolff (1852–1919).
- Prinz Friedrich Heinrich (1584–1647), Sohn von Wilhelm I., Vater von Louise Henriette von Oranien und somit Schwiegervater des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg; von Professor Adolf Brütt (1855–1939).
- Prinz Wilhelm II. (1626–1650), Sohn von Friedrich Heinrich;

von Prof. Wilhelm Haverkamp (1864–1929).

- Prinz Wilhelm III. (1650–1702), Sohn von Wilhelm II und ab 1689 auch König von England; von Heinrich Karl Baucke (1875–1915).

Die Standbilder standen in der Mitte Berlins und waren Zeugen bewegter Episoden der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert. Sie bildeten einen Teil der Kulisse, vor der die Mobilmachung der Streitkräfte 1914, die Ausrufung der „Freien sozialistischen Republik Deutschland“ 1918 durch Karl Liebknecht, die Massenveranstaltungen der Nazis in den 1930er Jahren, die Aufstellung der Olympischen Flamme 1936 und der Einmarsch der Russen 1945 stattfanden.

Das Los der Standbilder nach dem Zweiten Weltkrieg

Das Ende des Zweiten Weltkrieges war auch der Anfang vom Ende der Standbilder. Das Standbild von Prinz Willem II. stand vorerst noch bis circa 1950 nahezu unbeschädigt auf seinem Sockel. Das Standbild des Prinzen Wilhelm von Oranien lag bei Kriegsende beschädigt am Boden. Die Standbilder von Friedrich Heinrich und Wilhelm

III./William III. waren wahrscheinlich schwer beschädigt. Soweit bekannt, wurden diese Standbilder bzw. was davon übrig geblieben war, zu Beginn der 1950er Jahre eingeschmolzen.

Das nur leicht beschädigte Standbild von Prinz Moritz lag bis 1950 am Straßenrand. Danach war es verschollen. Erstaunlicherweise tauchte es aber nach der Wende wieder auf in Berlin-Buch. Gegenwärtig befindet es sich im Depot der Stiftung Preussische Schlösser und Gärten in Potsdam.

Die Zweitgüsse in London, Wiesbaden und Apeldoorn

Nicht allgemein bekannt ist, dass Kaiser Wilhelm II. von drei Oranierstandbildern nicht ein, sondern zwei Exemplare gießen lies. Das erste Duplikat, und zwar vom Standbild des Prinzen Wilhelm III, der als William III. ab 1689 auch König von England war, fand seinen Weg nach England.

In einem am 25. Dezember 1906 aufgegebenen Telegramm hatte Wilhelm II. bei seinem Onkel König Edward VII. nachfragen lassen, ob für einen Abguss der Statue in England Verwendung bestünde. Edward VII. antwortete: „As you so generously propose to give a replica of the statue I need hardly say

how much it will be appreciated in England“.

Das Standbild bekam 1907 einen schönen Platz beim Ostflügel von Kensington Palace in London, wo es noch immer zu besichtigen ist. Zu seinem 100. ‚Geburtstag‘ 2007 wurde es aufwendig gereinigt und konserviert.

Am 5. Mai 1908 wurde ein Duplikat des Denkmals des Prinzen Wilhelm von Oranien als Geschenk Kaiser Wilhelms II. vor der Marktkirche in Wiesbaden (Hauptstadt von Nassau, der Heimat des Prinzen) eingeweiht. Bei der Übergabe des Standbildes seines „oranischen Ahnherrn“ an den Oberbürgermeister verlas der Kaiser selbst die Festrede. Um einen geeigneten Platz für das Geschenk zu finden, hatten die Wiesbadener zuerst ein lebensgroßes Modell des Standbildes aus Holz und Pappe gebaut. Auf der Suche nach dem besten Platz waren sie durch die ganze Stadt gezogen. Ausschlaggebend für den Platz vor der Marktkirche war letzten Endes jedoch die persönliche Entscheidung des Kaisers. Auf seinem ersten Deutschlandbesuch nach seiner Krönung besuchte König Willem-Alexander der Niederlande im Juni 2013 Wiesbaden und wurde da vor dem Denkmal mit Königin Máxima und seinen deutschen Gastgebern fotografiert.

Noch vor der Enthüllung in Wiesbaden hatte am 13. Dezember 1907 die Enthüllung des Zweitgusses des Standbildes von Prinz Friedrich Heinrich vor dem Schloss Huis ten Bosch in Den Haag in Anwesenheit von Mitgliedern des niederländischen Königshauses und dem deutschen Botschafter stattgefunden. Die Aufstellung des Standbildes wurde von den Niederländern sorgfältig vorbereitet. So fragte die Niederländische Gesandtschaft in Berlin per Brief vom 17. Juli 1907 beim Oberhofmarschallamt nach den Abmessungen und dem Gewicht des Standbildes und aus welchem Material es gefertigt sei. Auch wurde gefragt, ob ein Sockel Bestandteil des Geschenks sei. Am 20. Juli 1907 wurde das Schreiben beantwortet. Dabei wurde unter anderem erwähnt, „dass der Podistal [Sockel] für die Statue vorhan-



Willem, der Schweiger

Moritz

Friedrich Heinrich

Willem II

Willem III

den und im Geschenk mit einbegriffen ist.“ Königin Wilhelmina der Niederlande, eine Cousine des Kaisers, freute sich sehr über das Geschenk ihres Vettters. In einem Brief vom 31. Januar 1908 schrieb sie ihm: „Ich habe mich sehr gefreut, aus Deinem Telegramm zu ersehen, dass der Platz, den ich der Statue Friedrich Heinrichs gegeben habe, Dir gefällt; ich sehe dieses prachtvolle Geschenk fast täglich bei meinen Ausfahrten und erfreue mich jedesmahl [sic] aufs neue daran.“ Heute ist das Standbild von Prinz Friedrich Heinrich im Garten des Schlosses Het Loo in Apeldoorn, Niederlande, zu besichtigen. Der Sockel ist übrigens mit der darauf montierten bronzenen Texttafel identisch mit dem Original, das auf der Balustrade am Lustgarten stand. Dies steht im Gegensatz zu den Standbildern in London und Wiesbaden, für die eigens Sockel und Text entworfen wurden.

Die Miniaturen der Standbilder

Zu ihrem 27. Geburtstag am 31. August 1907 machte Kaiser Wilhelm II. der niederländischen Königin Wilhelmina ein besonderes Geschenk. Der Kaiser hatte von den Standbildern der fünf Oranierfürsten verkleinerte Repliken (aus Bronze) anfertigen lassen. Diese Bronzestatuetten sind etwa 50 cm

hoch und auf kubusartigen Sockeln montiert, an deren Vorderseite eine Tafel mit Namen, Lebensdaten und Wahlspruch des jeweiligen Fürsten angebracht ist. Heute befinden sich die Bronzestatuetten im Besitz der Stiftung Historische Sammlungen des Hauses Oranien-Nassau in Den Haag, Niederlande.

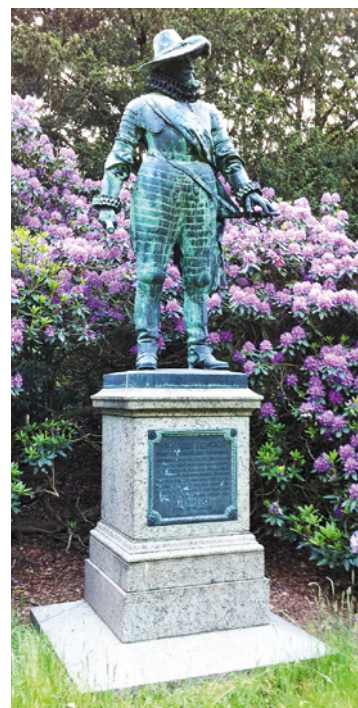
Zu Weihnachten 1906 hatte König Edward VII. bereits eine solche Bronzestatuetten des Prinzen Wilhelm III./König William III. geschenkt bekommen.

Die Rückkehr der Standbilder nach Berlin

Ob die Standbilder der Oranier in Zukunft wieder an ihre alte Stelle zurückkehren können, hängt vor allem davon ab, welche Entscheidungen über die endgültige Gestaltung des Schlossumfeldes getroffen werden. Wenn die Entscheidung über die Rückkehr der historischen Skulpturen und Objekte an ihren ursprünglichen Ort positiv ausfällt, ist es technisch möglich, auch die Oranierfürsten zurückkehren zu lassen. Das Standbild von Prinz Moritz kann problemlos restauriert werden. Von den Standbildern des Prinzen von Oranien, Friedrich Heinrichs und Wilhelms III./William III. gibt es Zweitgüsse in Originalgröße, die als Grundlage für einen Formguss

dienen können. Das Standbild von Prinz Wilhelm II. kann anhand der Bronzestatuetten und der vielen verfügbaren Fotos rekonstruiert werden. Das Original der bronzenen Texttafel des sich in Apeldoorn befindenden Standbildes von Prinz Friedrich Heinrich kann als Modell benutzt werden, um die anderen Texttafeln anzufertigen. Es wäre fantastisch, wenn die Lustgartenseite des Berliner Schlosses

wieder mit allen historischen Skulpturen und die Terrassenanlage in altem Glanz erstrahlen könnten. Die Standbilder der Oranierfürsten würden dann nicht nur ein geschichtliches Zeugnis für die Verbundenheit der Häuser Hohenzollern und Oranien ablegen, sondern vor allem Symbol für die enge Freundschaft zwischen Deutschland und den Niederlanden in einem vereinten Europa sein.



Friedrich Heinrich in Apeldoorn/NL



Willem III, Kensington Palace, London



Ein berühmtes Foto. Gustav Gründgens als Mephisto und Will Quadflieg als Faust in der Verfilmung von Goethes Drama von 1960

Methaphysik in Stein. Die geistige Substanz des Berliner Schlosses

von Peter Stephan



Peter Stephan

WOZU META-PHYSIK?

Metaphysik? Was hat ein so theologischer, fast schon esoterisch anmutender Begriff mit dem Berliner Schloss zu tun? Und „Metaphysik in Stein“ – ist das nicht ein Widerspruch in sich? Wie

kann etwas, das über die physische Realität hinausgeht zu Stein werden? Und wie kann im Gegenzug Substanz, sei sie nun organisch oder anorganisch, geistig sein?

Vor allem aber: Warum soll man sich überhaupt mit Metaphysik befassen? Diese letzte Frage stellt sich auch Goethes Faust. Sein ganzes Leben quält er sich mit der Frage, „was die Welt im Innersten zusammenhält“. Die Welt, von der er spricht, ist jedoch nicht das Diesseits, sondern das Reich alles Sichtbaren und

Unsichtbaren. Um eine Antwort zu erhalten, studiert Faust Philosophie und Theologie – ohne Erfolg. Er vertieft sich in die dunklen Wissenschaften – ohne Erfolg. Er beschwört die Geister – auch dies ohne Erfolg. Schließlich sucht er den Pakt mit dem Teufel. Doch erst ganz am Ende seines Lebens, eigentlich sogar erst im Tod, findet er eine Antwort: das ewige Streben des Menschen findet seine Erlösung in der Liebe.

Das Streben nach etwas, das

über das sinnlich und intellektuell Wahrnehmbare hinausgeht, macht für Goethe das Menschsein aus. Und so hat man es schon Jahrtausende zuvor gesehen: Der Mensch ist ein geistiges Wesen. Er hat Anteil an der geistigen Wirklichkeit, welche das Diesseits übersteigt. Nach ihr zu streben – das ist seine Bestimmung. In neue Sphären vorzudringen und die Schranken einer begrenzten Wahrnehmung zu durchbrechen: so wie der Gelehrte in dem berühmten Holzschnitt des

Astronomen Camillo Flammarion (Bild 3) aus dem Jahr 1888. In ihm sah man lange die Überwindung des mittelalterlichen Weltbilds dargestellt. Zu Unrecht! Denn die Antike, das Mittelalter und auch das Barockzeitalter hatte ein viel ausgeprägteres Bewusstsein für eine jenseitige Wirklichkeit als der moderne Mensch.

In diesen Epochen war es die Hauptaufgabe der Kunst, eine möglichst intensive Ahnung von der höheren Wirklichkeit zu vermitteln und die Sinne des Menschen entsprechend zu sensibilisieren. Dies bedeutet aber, dass wir ohne Kenntnis der metaphysischen Weltbilder gar nicht imstande sind, vergangene Kulturen und ihre Kunstwerke zu verstehen und angemessen zu würdigen. Besonders gilt dies für Meisterwerke wie das Berliner Schloss.

1 WAS IST SUBSTANZ?

Konservieren statt rekonstruieren: Der Streit um den Wiederaufbau des Berliner Schlosses

Der Wiederaufbau des Berliner Schlosses war von Anfang an politisch und denkmalpflegerisch stark umstritten. Viele moderne Denkmalschützer argumentieren nach dem Lehrsatz von Georg Dehio aus dem Jahr 1905: „Konservieren, nicht restaurieren“. Das bedeutet, dass man ein historisches Gebäude nur in dem Zustand erhalten darf, in dem es auf uns gekommen ist. Man soll es weder stilistisch bereinigen noch überformen. Originalteile sind für immer verloren, kein Nachbau kann den Geist der Entstehungszeit wieder einfangen. Jeder Nachbau ist deshalb eine Täuschung.

Doch hier stellt sich eine entscheidende Frage: Lässt sich der Geist eines Kunstwerks wirklich ausschließlich an seinem alten, materiellen Bestand erfassen? Natürlich gibt es Kunstformen, bei denen das Material einzigartig ist. Ein impulsiver Pinselstrich, eine freihändige Schnitzerei oder ein schneller Kreidestrich sind unersetzbar. Auch ein altes Fachwerkhäus, dessen Holzbalken seit Jahrhunderten vom Wind bearbeitet wurden und dessen Ziegel über Generationen

vom Regen bemoost sind, besitzt eine einzigartige, materielle Aura.

Aber sind große Meisterwerke der Architektur wirklich nur museale archäologische Zeugnisse? Müssen wir sie nicht vielmehr aus genau dem Geist heraus verstehen, der sie einst hervorgebracht hat und der aus ihnen spricht? Wenn wir diese Frage mit Ja beantworten, müssen wir untersuchen, welcher Geist eigentlich aus den barocken Fassaden des Berliner Schlosses spricht.

Rekonstruktion als Substanzerhalt

Um die Antwort vorwegzunehmen: Der Geist des im Jahr 1950 gesprengten Berliner Schlosses besagt, dass eine originalgetreue Rekonstruktion eine echte Möglichkeit ist, die Substanz des Gebäudes zu erhalten. Die originale Substanz wird sogar selbst dann zurückgewonnen, wenn man beim Nachbau im Inneren – dort, wo man es mit bloßem Auge nicht sieht – moderne Baumaterialien und moderne Techniken einsetzt. Für den heutigen Menschen klingt das wie ein Widerspruch. Der Barockbaumeister Andreas Schlüter hätte dies jedoch ganz anders gesehen. Er und seine Zeitgenossen besaßen einen völlig anderen Substanzbegriff als die heutige Denkmalpflege.

Heute verwenden wir das Wort „Substanz“ fast nur noch materiell: Wir denken an feste Körper, an chemische Zusammensetzungen oder an physikalische Eigenschaften von Materie (wie wenn wir sagen: „Die Substanz des Hauses ist stabil“). Manchmal nutzen wir das Wort auch für wirtschaftliche Ressourcen („ein Betrieb lebt von seiner Substanz“). Nur selten denken wir an den geistigen Gehalt einer Sache (wie wenn wir ein Argument als „substanzlos“ kritisieren oder einen Gedanken als „substanzvoll“ loben).

Der Substanzbegriff des Barock

Im Barockzeitalter bedeutete „Substanz“ jedoch in erster Linie das Wesentliche, das unveränderliche abstrakte Sein oder die tiefere Identität einer Sache. Wenn zum Beispiel König Friedrich I. (Bild 6) – der Auftraggeber von Andreas Schlüter – unter der Staatsdevise



6 Antoine Pesne: König Friedrich I. in Preußen

„Suum cuique“ (Jedem das Seine) festlegte, dass die wichtigste Aufgabe des Staates darin besteht, Recht und Gerechtigkeit gegenüber allen Menschen ohne Ansehen der Person auszuüben, dann definierte er damit die unzerstörbare Substanz von Gerechtigkeit. Diese Gerechtigkeit entsprach dem damaligen Naturrecht, also der natürlichen und göttlichen Ordnung der Dinge. Gerechtigkeit war für die Menschen des 18. Jahrhunderts nicht nur eine theoretische Idee, sondern eine reale, metaphysische Wahrheit.

Wie verhält sich nun diese geistige Substanz zu dem, was wir heute unter physischem Material verstehen? Diese Frage berührt das grundsätzliche Verhältnis von Geist und Materie. Schon die Antike kannte diesen metaphysischen Substanzbegriff. Sie ging davon aus, dass eine höhere, göttliche Macht aus dem ungeordneten Chaos den Kosmos – das geordnete Universum – geschaffen hat. Innerhalb dieses Kosmos trennte man zwei Welten: eine geistige, übernatürliche Welt (das geistige Sein an sich, die wahre Substanz) und eine natürlich-irdische Welt, die aus

grobem Material bestand.

Aus der Annahme einer solchen Dualität ergaben sich grundlegenden Fragen: Wie waren diese beiden Welten entstanden, wie verhalten sie sich zueinander? Bleiben Geist und Materie strikt in ihren jeweiligen Bereichen oder überschreiten sie die Grenzen zur jeweils anderen Welt? Im ersten Fall gebraucht die Philosophie den Begriff „immanent“ (= verbleibend), im zweiten Fall spricht sie von „transzendent“ (= überschreitend). Eine weitere Frage lautet, ob sich der unsichtbare Geist im sichtbaren Material abbilden oder sich darin verdichten kann? Und besitzt das Material umgekehrt das Potenzial, sich selbst zu vergeistigen? Kann der Mensch durch seine Kunst diese höhere, geistige Wirklichkeit in der irdischen Welt dauerhaft sichtbar machen und vergegenwärtigen? Kann er in die rein geistige Welt mit seinem Intellekt überhaupt vordringen? Oder offenbart sie sich ihm womöglich?

Die Antworten, welche die antike Philosophie, die Mythologie, die jüdische Schöpfungsgeschichte und das frühe Christentum ga-



3 Wanderer am Rand der Welt, 1888

ben, prägten das abendländische Denken zutiefst. In der Kunst wurde die Vergegenwärtigung des Göttlichen im geformten Material zum wichtigsten Anliegen. Die schöpferische Kraft schwang sich immer weiter in das Reich der Ideen auf, um eine übernatürliche Wirklichkeit in feste Formen zu bannen. Durch das perfekte Zusammenspiel von Architektur, Malerei, Skulptur, Musik und auch rituellen Inszenierungen sollte die Metaphysik der Substanz für die Menschen mit allen Sinnen erlebbar gemacht werden.

Die letzte große Blütezeit dieser Kunstauffassung war der deutsche Spätbarock. Kurz vor dem Beginn

oder der prachtvollen Wallfahrtskirche in der Wies feierte die Metaphysik ihren letzten großen Triumph über den aufkommenden Materialismus. Der unsichtbare Geist machte sich das sichtbare Material noch einmal vollkommen untertan. Und einen der ersten gewaltigen Akkorde dieses großartigen Finales bildete das Berliner Schloss von Andreas Schlüter.

2 GEIST UND MATERIE IM ABENDLÄNDISCHEN DENKEN

Die philosophischen Grundlagen der Antike

Um zu verstehen, wie tief dieser geistige Substanzbegriff in unserer



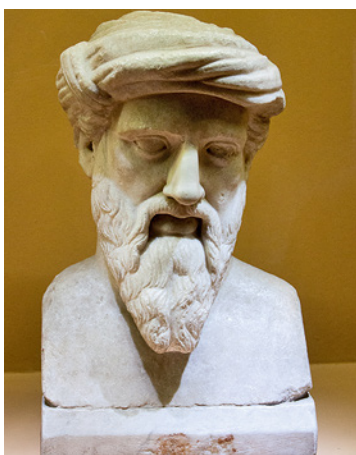
11 Gott als Weltenbaumeiser, 1258

ßen. Beispielsweise glaubte er, dass sich die sieben Planeten auf unsichtbaren Bahnen bewegen und

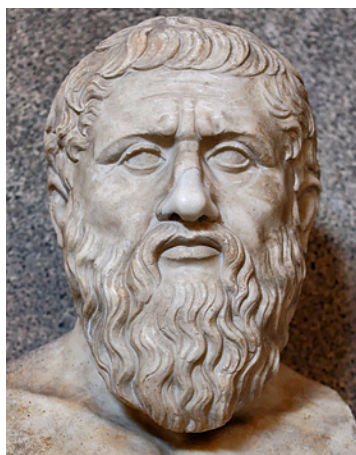
Das mathematische Gesetz ist die unsichtbare Wahrheit hinter der sichtbaren Welt.

Platon (Bild 9) baute im 4. Jahrhundert vor Christus darauf auf und entwickelte seine berühmte Ideenlehre. Er betrachtete die geistige Welt als einen vollkommenen Ausfluss (Emanation) des höchsten Wesens, der Idee des Guten. Die irdische Welt hingegen wurde von einem untergeordneten Handwerker-Gott, dem „Demiurgen“, erschaffen. Da das irdische Material mangelhaft und grob ist, konnte der Demiurg von den perfekten, rein geistigen Urformen – den sogenannten „Ideen“ oder „Urbildern“ – nur unvollkommene Abbilder herstellen. Die menschliche Seele ist jedoch in der Lage, diese geistigen Urbilder in den irdischen Dingen wiederzuerkennen, weil sie diese Urformen vor ihrer Inkarnation in der Geisteswelt gesehen hat. Ein weiser Mensch erkennt die Unvollkommenheit der materiellen Welt und sehnt sich nach der reinen Erkenntnis der geistigen Wirklichkeit.

Platons Schüler Aristoteles



7 Pythagoras



9 Platon



8 Aristoteles

der Aufklärung und der Industrialisierung, die sich später einem rein materialistischen Weltbild zuwandten, steigerte sich die abendländische Kunst zum Medium göttlicher Offenbarung. In Gesamtkunstwerken wie dem Dresdner Zwinger, der Wiener Hofbibliothek, der Würzburger Residenz

Kultur verankert ist, müssen wir die wichtigsten Stationen der Geistesgeschichte betrachten. Wir beginnen mit Pythagoras im 6. Jahrhundert vor Christus (Bild 7). Er erklärte die Ordnung des Universums nicht durch die klassischen Göttergeschichten, sondern durch ein ideales Verhältnis von Zahlen und Ma-

dabei durch Reibung Töne erzeugen, die für das menschliche Ohr unhörbar sind. Den Abständen dieser Himmelsbahnen entsprechen die exakten mathematischen Intervalle unserer Tonleiter. Dieses harmonische Zusammenspiel nannte Pythagoras „Symphonia“. Hier beginnt die Idee der Transzendenz:

(Bild 8) stellte diese Lehre auf ein praktischeres Fundament. Er erfand den Hylemorphismus. Jedes Ding in der Welt besteht demnach aus zwei Komponenten: der Materie (Hyle) und der Form (Morphe). Das reine Sein existiert unabhängig vom Menschen, aber wenn es in die irdische Welt eintritt, verbindet es sich mit der Materie und gibt ihr eine konkrete Gestalt, eine Form. Geist und Materie stehen in einer wechselseitigen Abhängigkeit: Das rohe Material hat zwar das Potenzial, alles Mögliche zu werden, bleibt aber ohne eine Form völlig eigenschaftslos. Das geistige Sein wiederum kann ohne die Übertragung in reales Material für den Menschen nicht erfahrbar und auf Erden nicht wirksam werden; es muss sich in einer spezifischen Form konkretisieren.

Dieser Prozess lässt sich an einem konkreten Beispiel veranschaulichen: der Kugel. Das Wesen einer Kugel an sich ist durch eine abstrakte geometrische Formel definiert: alle Punkte einer gekrümmten Oberfläche sind von einem imaginären Mittelpunkt gleich weit entfernt. Durch die Gestaltungskraft des Menschen kann die Kugel in eine Form übertragen werden: als Fußball, Glasmurmel, Holzkugel oder Globus. Dabei sind Größe, Material und Farbe ebenso zufällig wie der Ort und Zeit, in der diese Kugeln existieren.

Diese zufälligen Eigenschaften nennt man „akzidentiell“, im Unterschied zur unveränderlichen „wesentlichen“ Eigenschaft, die als „substantiell“ bezeichnet wird. Beide Begriffe kommen aus dem Lateinischen. Den Begriff „Substantia“ erfanden die Römer, weil sie für das „Sein an sich“ noch kein eigenes Wort hatten. Für mehr 1700 Jahre bezeichnete „Substanz“ fast ausschließlich ein rein geistiges, unsichtbares Sein – und niemals das bloße Baumaterial.

Die Bibel

Ein völlig anderes Verständnis brachte das mosaische Judentum ein. Die Welt ist kein anonymer Ausfluss irgendeines abstrakten Geistes und auch nicht das Werk eines subalternen Demiurgen, sondern die bewusste Schöpfung eines einzigen Gottes. Dieser Gott erschafft die Welt wie ein absolut weiser Baumeister



16 Descartes

(Bild 11) nach einem festen Plan: Alles ist nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet. Ein festes Himmelsgewölbe, an dem die Sterne wie Lampen hängen, überspannt die auf Pfeilern gegründete Erde als ein Bodenplatte. Sonne und Mond dienen als Zeitmesser. Die heidnischen Himmels-, Erd-, und Planetengottheiten sind zu Baumaterial in den Händen des jüdischen Gottes umgedeutet worden. Zugleich formt dieser Gott den Menschen wie ein Bildhauer aus einfachem Lehm nach seinem eigenen Bild. Gott und Mensch begegnen sich als Personen mit einem freien Willen.

Das christliche Johannesevangelium verknüpfte dieses jüdische Weltbild mit der griechischen Philosophie. Johannes setzt Gottes Schöpfungswort mit Christus gleich, den er mit einem zentralen Begriff der Philosophie, dem „Logos“ (der göttlichen Vernunft), identifiziert. Der unsichtbare Logos wird in Christus selbst Mensch, er nimmt reale Gestalt aus Fleisch und Blut an. Er wird er für die Menschen sichtbar und bildlich darstellbar und erneuert damit symbolisch die Gottebenbildlichkeit des Menschen. Durch die Auferstehung wird die irdische Materie schließlich der Vergänglichkeit entrissen: Christus fährt mit einem verklärten, unsterblichen Körper in den Himmel auf, sendet seinen göttlichen Geist aus, um die Welt zu erleuchten und schenkt den erlösten Menschen am Jüngsten Tag einen neuen verklärten Leib.

Das Mittelalter

Für die mittelalterliche Theologie war es selbstverständlich, dass Christus nach der Auferstehung



17 Spinoza

nicht nur spirituell gegenwärtig ist, sondern auch in der durch ihn geheiligten Materie wirkt. Bei der Spendung der Sakramente, wenn Christus selbst durch den Mund des Priesters die Segnungsworte spricht, erlangen seine Worte in Verbindung mit dem Taufwasser, dem Salböl sowie dem Brot und Wein der Eucharistie ihre eigentliche Wirkkraft. Die Materie wird zum Botenstoff des göttlichen Geistes.

Die Theologie des 12. und 13. Jahrhunderts (die Scholastik) ging noch einen Schritt weiter. Sie nutzte den Hylemorphismus des Aristoteles, um das Abendmahl zu erklären: Wenn Gott der „Substantia“, also dem „Sein an sich“ eine bestimmte äußere Form geben kann, dann kann er im Gegenzug im Moment der Wandlung der Materie auch eine völlig neue geistige Substanz zuordnen. Die chemische Beschaffenheit der geweihten Hostie und des Wein ändern sich nicht, doch haben sie sich ihrem unsichtbaren, wahren Wesen nach in den realen Leib und das Blut Christi verwandelt. Die Theologie nennt diesem Vorgang „Transsubstantiation“ (Veränderung des inneren Seins). Sie geht weit über alles hinaus, was die antike Philosophie sich an Ver- und Durchgeistigung der Materie vorzustellen vermochte.

Ergänzt wurde dieses Denken durch die Stufenontologie des christlichen Neuplatonismus. Alles, was existiert, ist Teil einer strengen, vertikalen heiligen Rangordnung (= Hierarchie). An der absoluten Spitze steht der dreifaltige Gott. Er ist, vergleichbar dem höchsten Geistwesen im heidnisch-antiken Neuplatonismus, das reine Licht und das reine Wissen. Darunter fol-



18 Leibniz

gen die Engel, die sich in neun Chören gliedern (darunter die feurigen Seraphim und die erleuchteten Cherubim). Die Engel empfangen das reine göttliche Licht der Wahrheit und geben es stufenweise nach unten an die Menschen weiter. Deren Geist ist bereits in einem sterblichen Körper gefangen, jedoch streben zumindest die klügeren unter ihnen danach, dem Vorbild der Engel zu folgen und möglichst viel von der Göttlichen Weisheit und Liebe in sich aufzunehmen.

Unter den Menschen stehen die Tiere, die zwar eine Seele, aber keine Vernunft besitzen, gefolgt von den Pflanzen. An unterster Stelle steht die unbelebte, anorganische Materie. Das göttliche Licht nimmt nach unten hin ab, weil es vom groben Material verschluckt wird – aber gleichzeitig braucht es die materiellen Körper, um durch Spiegelung und Brechung überhaupt sichtbar zu werden.

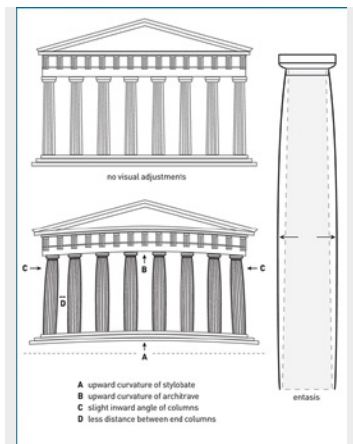
Die Frühaufklärung

Mitte des 17. Jahrhunderts begann sich dieses Weltbild zu verändern. In scharfer Abgrenzung zu Aristoteles und der Scholastik deutete René Descartes (1596-1650) (Bild 16) die Substanz nicht nur metaphysisch, sondern auch physisch. Es gebe neben der rein geistigen Substanz, die denken könne („res cogitans“) auch eine materielle Substanz, die über eine räumliche Ausdehnung verfüge („res extensa“). Beide Arten von Substanz würden völlig unabhängig voneinander existieren. Damit zerstörte Descartes die alte Idee der Transzendenz, dass also der Geist die Materie durchdringt oder die Materie sich vergeistigen kann.



24 Hagia Sophia

Baruch de Spinoza (Bild 17) versuchte diesen Gegensatz zu mil-



21 Kurvaturen am Parthenon

dern. Im Rahmen seines "Monismus" führte alle Phänomene der Welt auf ein „einziges“ (griechisch: „monos“) Grundprinzip beziehungsweise auf eine einzige Substanz und eine Wirklichkeit zurück, die man Gott oder Natur nennen könne. Geist und Materie sind folglich nur zwei verschiedene Eigenschaften und Erscheinungsformen der einen Wirklichkeit.

Gottfried Wilhelm Leibniz (Bild 18) wiederum, Gründer der Berliner Wissenschaftsakademie und enger Berater Friedrichs I., widersprach Descartes und Spinoza. Er gestand nur dem Geist echte Substanzrechte

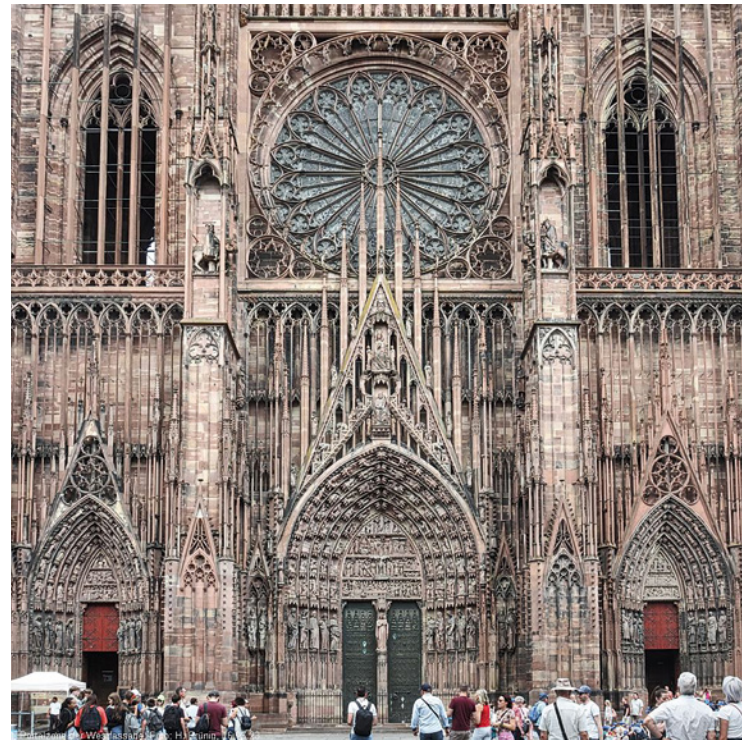
zu. Er behauptete, die Welt bestehe aus unendlich vielen, winzigen geistigen Grundeinheiten, die er, weil sie völlig separat voneinander existierten, als „Monaden“ bezeichnete (von griechisch „monas“ = einzeln). Diese Monaden seien wie metaphysische Atome. Wenn sie sich fest aneinanderlagern, erscheinen sie dem menschlichen Auge als feste Materie. Gott hat alle Abläufe in den Monaden von Anfang an perfekt aufeinander abgestimmt, sodass körperliche und seelische Vorgänge absolut synchron ablaufen. Das ist die sogenannte prästabilisierte Harmonie.

Zwischenbilanz

„Substanz“ ist in der griechischen Philosophie wie der christli-



20 Parthenon



26 Straßburg: Westfassade mit Maßwerkschleier

chen Theologie und sogar noch in der Frühaufklärung, also zur Zeit Schlütters, ein metaphysischer Begriff. Sie ist ein die Materie formendes höheres geistiges Sein. Die geformte Materie bildet eine höhere Wirklichkeit ab, kann sich sogar mit dem reinen Geist vermischen. Folglich sind Formen, die an keiner höheren Idee Anteil haben, tot.

3 GEIST UND MATERIE IN DER KUNST

Die griechische Klassik: Harmonie und Maßhaltung

Wie wirkten sich diese komplexen Weltbilder konkret auf die Kunst aus? Jedes Mal, wenn Künstler das Verhältnis von Geist und

Materie neu interpretierten, entstand ein völlig neuer Baustil oder eine neue Bildhauertechnik. Die griechische Klassik (ca. 480–340 v. Chr.) strebte ähnlich wie Pythagoras und Platon nach einer von Ausgewogenheit, Harmonie und mathematischer Ordnung bestimmten Schönheit. Ein berühmtestes Beispiel ist die Skulptur des Doryphoros (Bild 19) (Speerträger) des Bildhauers Polyklet. Er vermaß unzählige reale Menschen, errechnete die mathematischen Mittelwerte und schuf daraus einen idealen Körper. Seine Figur verkörpert das antike Ideal der goldenen Mitte (Mesotes), also der absoluten Maßhaltung. Alle Extreme werden vermieden.



25a Hagia Sophia: Gewölbe mit Christus (rekonstruiert)

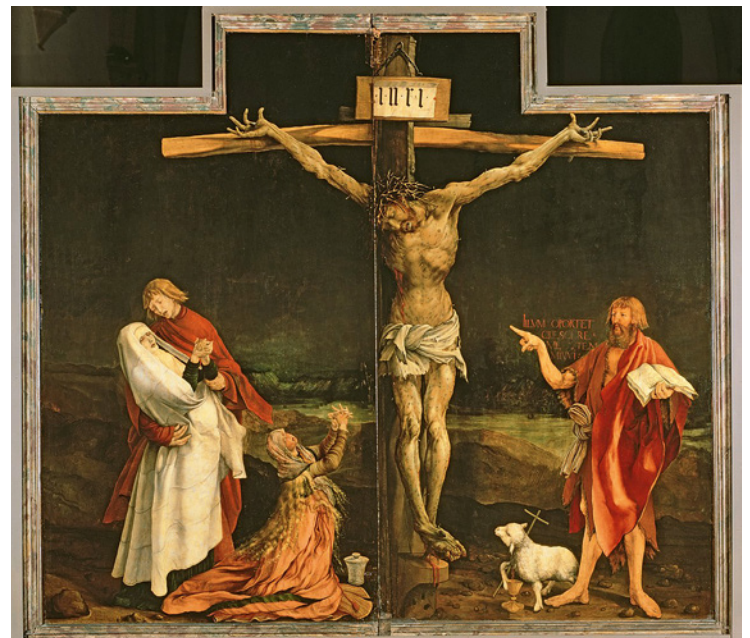
Der Körper des Speerträgers befindet sich in einer perfekten, le-



27 Saint-Chapelle in Paris

28 Saint-Chapelle:
Apostel

19 Polyklet, Doryphoros



30 Matthias Grünewald: Kreuzigung

bendigen Balance: Er ruht stabil auf dem rechten Standbein, während das linke Spielbein entspannt angewinkelt ist. Dadurch senkt sich die Hüfte leicht ab. Diese Gewichtsverlagerung wird sofort durch die Schulter ausgeglichen, die sich auf der gegenüberliegenden Seite absenkt. Über dem aktiven Bein hängt der Arm locker herab, während der Arm über dem entspannten Bein den Speer hält. Spannung und Entspannung, Tragen und Lasten stehen in einem perfek-

ten dialektischen Verhältnis. Da der Körper für die Griechen das Gefäß der Seele war, spiegelte diese körperliche Ausgewogenheit eine tiefe innere Harmonie wider: die Tugend der „Kalokagathia“ (die Einheit von Gutem und Schöнем).

Das geschwisterliche Verhältnis von Maßhaltung und Harmonie bestimmt auch die klassische Architektur. An die Stelle der organischen Balance tritt nun die Stimmigkeit der Tektonik. Am Parthenon (*Bild 20*) auf der Athener



29 Straßburg: Propheten

Akropolis (447–438 v. Chr.) sind die Säulen sind in ihrer Höhe, Breite und in ihrem Abstand zueinander so perfekt aufgeteilt, dass sie die Last, die auf ihnen ruht, absolut glaubhaft tragen und nach unten ableiten. Sie wirken weder zu massiv noch zu zerbrechlich. Um den starren Stein lebendig und elastisch wirken zu lassen, nutzten die antiken Baumeister geniale optische Tricks: Die Säulenschäfte sind in der Mitte ganz leicht angeschwollen (Entasis) (Bild 21), als würden sie sich der Last kraftvoll entgegenstemmen, sie zugleich aber auch abfedern. Die Abstände der Säulen verringern sich nach außen hin unmerklich, die Ecksäulen neigen sich überdies minimal nach innen (Inklination). Der gesamte Sockel ist ganz leicht nach oben und zur Seite gekrümmt (Kurvatur). Alle

diese feinen Anpassungen wirken auf das menschliche Auge organisch und geschmeidig.

Hinzu kommt, dass die Proportionen sich im pythagoreischen Sinne aus idealen Maß- und Zahlenverhältnissen ergeben. Den Intervallen der Tonleiter entsprechen in gewisser Hinsicht die Interkolumnien der Kolonnade. Ebenso lassen sich die drei klassischen Säulenordnungen, die schlichte, kraftvolle Dorica, die anmutig elegante Ionica und die reich geschmückten grazile Corinthia, in ihrer Modulation mit den verschiedenen Tonarten vergleichen.

Die römische Kaiserzeit: Geometrie als kosmisches Prinzip

Überspringen wir ein halbes Jahrtausend und blicken nach



31 Matthias Grünewald: Auferstehung



34 Peter Paul Rubens: Anbetung



33 Michelangelo: Sklave



35 Rom: S. Ivo

Rom, im frühen zweiten Jahrhundert, als das Pantheon entstand. Die halbrunde Kuppel des Riesenbaus stellt das Himmelsgewölbe dar. Ursprünglich war sie mit vergoldeten Bronzeplatten verkleidet, die das Firmament darstellten. Die Scheitelöffnung, das Opaion, war die einzige Quelle für das Licht. Das einfalende Sonnenlicht wanderte im Laufe des Tages wie ein Scheinwerfer über die Wände und verfestigte sich gleichsam im Gold der Kuppel. Die Kuppel wiederum ruht auf einem exakt gleich hohen Zylinder,

der die irdische Welt versinnbildlicht. Sein Durchmesser entspricht der Gesamthöhe des Raumes – eine geradezu pythagoreische Harmonie, die den Kosmos als eine untrennbare Einheit von Himmel und Erde erlebbar macht. In den Wandnischen standen die Statuen der sieben Planetengötter, in deren Mitte sich der römische Kaiser, überfan-

gen vom himmlischen Licht, als Herrscher der Welt inszenierte.

Die frühchristliche Kunst: Materie als Baustoff der göttlichen Weisheit

Weitere 400 Jahre später entstand in Konstantinopel die Hagia Sophia. Hier wurde das Verhältnis von Himmel und Erde völlig neu

definiert. Die Kuppel ist nicht mehr Teil einer geschlossenen Hülle. Sie ist stark abgeflacht und ruht auf einem durchgehenden Kranz aus Fenstern. Dadurch entsteht der faszinierende optische Eindruck, die Kuppel (Bild 24) sei völlig schwerelos und würde wie ein lichterfüllter Baldachin direkt vom Himmel herabhängen. Die massive Wandscha-



39 Wieskirche: Deckenzone



38 Wieskirche: Stucksäulen

le des Pantheons wurden durch weite, kühne Bögen beziehungsweise großflächig durchfensterte Wände ersetzt (aus statischen Gründen wurden die Fenster später stark verkleinert). Mitten in der Kuppel befand sich ein riesiges Bildmedaillon von Christus als



12 Michelangelo: Auferstandener Christus



41. S. Ignazio: Rom.

dem Weltenherrscher (Bild 25a) (Bild 39). Das Himmelsgewölbe ist und dem Ursprung allen Seins (also gewissermaßen als der absoluten Substantia). Im Unterschied zu den alten römischen Götter ist Christus nicht Teil des Universums; er blickt gewissermaßen von außerhalb durch die Himmelskuppel herab

sein Fußschemel, getragen von den Cherubim-Engeln in den Gewölbezwickeln. Die Hagia Sophia war das sichtbare Haus, das sich Gottes „Heilige Weisheit“ (Hagia Sophia) selbst erbaut hatte. Wie bei Pythagoras und wie im Alten Testament



40 Martini: Stadtansicht

Die Stufen der Erkenntnis

4. Der Befreite blickt in die Sonne. Diese symbolisiert die Ideenwelt, die er jetzt erkennt.

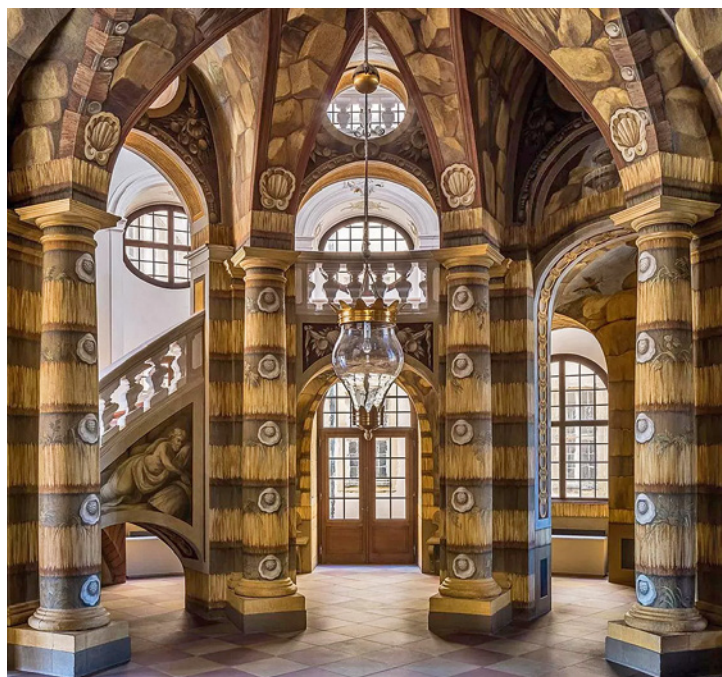
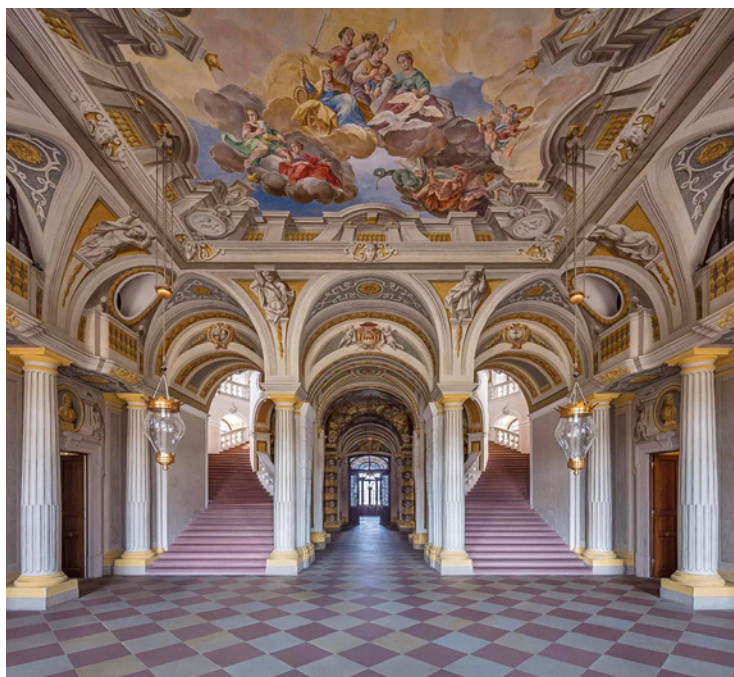
3. Der Befreite erkennt in der oberen Welt die Spiegelungen und Schatten der Wirklichkeit.

2. Dem Befreiten wird das Schattentheater in der Höhle gezeigt. Er nimmt die irdische Realität wahr.

1. Die Menschen halten einzig die Schattenbilder in der Höhle für die Wirklichkeit und befinden sich damit auf der ersten Stufe der Erkenntnis: der bloßen sinnlichen Wahrnehmung.



42 Platons Höhlengleichnis



43, 44: Schloss Bruchsal: Vorhalle, Grotte

ist alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet: Das vollkommene Rund des Himmels (die Kuppel) erhebt sich über dem Quadrat des Bodens (dem Sinnbild der Erde). Diesseits und Jenseits sind getrennt, aber die göttliche Weisheit bewirkt, dass die irdische Welt in die himmlische Welt übergeht.

Die Hochgotik: Stein als Licht

Einen radikalen Bruch mit allen klassischen Bauregeln vollzog die Hochgotik im späten Mittelalter. Wenn ein antiker Baumeister die Westfassade des Straßburger Münsters (Bild 26) gesehen hätte, hätte er die Welt nicht mehr verstanden. Der himmelstürmende Höhendrang, der jedes Ruhen in sich vermissen lässt, wäre ihm absurd erschienen, aber auch die fast vollständige Negierung der Wandfläche durch den Maßwerkschleier (um 1280), der in seiner Filigranität allen Prinzipien der Tektonik spottet und stattdessen ebenso wie das brüchige Maßwerk der riesigen Fensterrose einer Stabilisierung durch teils sichtbare, teil verdeckte Eisenstreben bedarf.

Kein anderer Stil hat den spröden Stein so rigoros gezwungen sich selbst zu verleugnen. Die Architektur diente nur noch dazu, auf eine rein geistige, immaterielle Wirklichkeit zu verweisen. Das Zeitalter, das die Lehre von der Transsubstantiation entwickelt

hat, will die höhere Wirklichkeit in der Architektur nicht nur abbilden – sie will die Architektur in eine himmlische Wirklichkeit transfigurieren. Die dünnen Maßwerklinien, aber auch die radialen Streben der Fensterrose wollen nur noch das Licht sein: jenes Licht, mit dem Christus sich selbst gleichgesetzt hat („Ich bin das Licht der Welt“). Darüber hinaus manifestiert sich der göttliche Logos in der mathematischen Logik der Architektur, besonders in den vollkommenen geometrischen Figuren, die allen Maßwerkformen zugrunde liegen: Kreis, gleichseitiges Dreieck, Quadrat und Achteck. Nicht zufällig finden sich Darstellungen des Pythagoras oder die Allegorien der Arithmetik und Geometrie im Figureschmuck der Kathedralen.

Noch fassbarer wird diese Lichtmetaphysik im Innern der Saint-Chapelle zu Paris (1244-1248) (Bild 27). Der Raum ist komplett diaphan – also absolut lichtdurchlässig. Die Wände sind fast vollständig in riesige, farbige Glasfenster aufgelöst. In Gestalt der vergoldeten Gewölberippen scheint das göttliche Licht direkt vom Himmel zur Erde herabzufließen, während die Bündelpfeiler mit ihren dünnen Diensten, die an überlängte Säulen erinnern, sich dem Himmelslicht gleichsam entgegenrecken. Auf die „Emanation“, den Ausfluss des göttlichen Lichts, reagiert die Materie

mit einer „Konversion“, mit einer Hinwendung zum Licht. Beides hat eine symbolische Bedeutung: Das Licht steht für die göttliche Gnade,



47 Raffael: Heilige Cäcilie



45: Schloss Bruchsal: Kuppelsaal



48 Melk: Stiftsbibliothek

die sich vom Himmel herabsenkt, der nach oben strebende Pfeiler für die Sehnsucht des Menschen nach Gott. Am Ende durchdringen sich Geist und Materie: Das Licht wird erst durch den Körper der Kirche sichtbar, und der Körper verliert seine visuelle Schwere durch das Licht.

Um dieses statische Wunder zu vollbringen, mussten die gotischen Baumeister von Anfang an das fertige Gesamtkunstwerk im Kopf haben. Bereits in Höhe der Sockelzone mussten die einzelnen Pfeilerprofile in Winkel und Breite bereits exakt berechnet sein, um passgenau auf die Gewölberippen zu treffen: Das Gebäude wurde von unten nach oben gebaut, aber von oben nach unten gedacht.

Nicht von ungefähr erfand die Gotik die detaillierte Risszeichnung. Ist die Architektur in ihrer konstruktiven Logik ein Abbild des Kosmos, so bildet der Entwurf das irdische Gegenstück zum göttlichen Schöpfungsplan. Denn auch der Weltenbaumeister denkt die Heilsgeschichte vom Ende her. Die Gotik ist Konzeptarchitektur in Reinform, wobei Konzeption zweierlei bedeutet: einen komplexen, vorab ausgearbeiteten Plan und das Empfangen einer Idee (lateinisch „conceptio“). Dieses Empfangen veranschaulichen die Apostelfiguren an den Pfeilern (Bild 28). Traditionellerweise symbolisieren sie die „Säulen der Kirche“. Hier aber sind

sie vollständig farbig gefasst und teilvergoldet, so dass sie in der Lichtarchitektur der Kapelle vollkommen aufgehen. Wie am Pfingstfest haben sie das Licht des Heiligen Geistes empfangen. Ihre tragende Funktion beruht also nicht auf roher, körperlicher Kraft, sondern auf ihrer spirituellen Stärke.

Vom Heiligen Geist erfüllt sind auch die Prophetenfiguren des Straßburger Münsters (Bild 29). Sie stehen nicht mehr ruhig und würdevoll auf ihren Sockeln. Der göttliche Geist hat sie nicht überströmt, sondern durchdrungen und von innen heraus verwandelt. Die zerfurchten Gesichter zeugen in ihrer asketischen Hagerkeit von Weltabgewandtheit, die Körper sind regelrecht aufgezehrt. Der dramatische Faltenwurf der Gewänder folgt nicht mehr den physikalischen Gesetzen der Schwerkraft, sondern ist Ausdruck einer inneren Erregung. Anders als in der griechischen Klassik nähert sich der Mensch dem Göttlichen nicht durch seine eigene Schönheit an – sondern das Göttliche ergreift von ihm Besitz und verwandelt seinen Körper. Nicht der Mensch hat die Wahrheit, sondern die Wahrheit hat den Menschen.

Matthias Grünewald und Michelangelo: Transzendenz der Schönheit

Eine völlig neue Herausforderung für die bildende Kunst war die

Darstellung der zwei Naturen Jesu Christi: Nach christlicher Lehre war er gleichzeitig wahrer Gott und wahrer Mensch. Wie stellt man so etwas im toten Material dar? Mat-

tias Grünewald (Bild 30) wählte für seinen berühmten Isenheimer Altar (1514–1518) den Weg der extremen, schmerzhaften Realität. Das Kreuzigungsbild zeigt den zu



49 Allegorie der Justitia



52 Berlin: Marienkirche. Kanzel

Tode gemarterten Körper Jesu in all seiner Verwundbarkeit und schrecklichen Verformung. Im fahlen Licht der Sonnenfinsternis stirbt ein Mensch, innerlich gebrochen vom Gefühl absoluter Verlassenheit. Das Geistige, so scheint es, hat sich aus dieser Welt vollständig zurückgezogen. Geblieben ist die schwärende, faulige, sich selbst überlassene Materie.

Grünewalds Altar stand in der Kirche eines Hospitals, in dem Menschen gepflegt wurden, die am dem furchtbaren Antoniusfeuer (Ergotismus) litten. Die Symptome dieser Vergiftung – eitrige Pusteln, dunkle Flecken, abgestorbenes Gewebe und verkrampfte, klauenartige Hände, bläuliche Lippe, Auszehrung – übertrug Grünewald detailgetreu auf den Körper Jesu. Die Kranken sollten beim Anblick getröstet werden: Gott ist Fleisch geworden und hat all ihr menschliches Leid am eigenen Leib durchlitten.

Umso gewaltiger wirkt das absolute Wunder der Verwandlung im Auferstehungsbild (Bild 31) dessel-

ben Altars. Hier zeigt Grünewald die absolute Ohnmacht der reinen Materie: Die römischen Soldaten wälzen sich in ihren schweren, kloßigen Eisenpanzern hilflos am Boden. Sie sind blind für das Wunder und in sich selbst verkrümmt – genau so hatte der Kirchenvater Augustinus das Wesen der Sünde beschrieben. Auch der schwere, horizontale Felsbrocken im Hintergrund symbolisiert die reine Erdschwere einer sündigen Welt. Christus dagegen schwebt in absoluter, ätherischer Leichtigkeit und majestätischer Unantastbarkeit in den Himmel. Er zeigt dem Betrachter stolz seine Wundmale, die nun wie feurige Edelsteine leuchten. Der ehemals geschundene Körper ist vollkommen verwandelt: Er ist absolut lichtdurchlässig und diaphan geworden. Das vormalig entstellte Gesicht verschmilzt nunmehr mit einer riesigen, strahlenden Gloriole aus Himmelslicht, und das einst dornengekrönte Haar wallt in prächtigen Locken herab. Sogar das einfache, graue Grabtuch verwandelt sich beim Aufstieg in



53 Berlin: Marienkirche. Schalldeckel

ein luftig wehendes, leuchtendes Herrschaftsgewand: Die Nacht des Todes wird zum strahlenden Tag einer neuen Schöpfung.

Einen völlig anderen Weg wählte Michelangelo für seinen Auferstandenen Christus in der römischen Kirche Santa Maria sopra Minerva (Bild 39). Da er als Bildhauer auf harten, weißen Marmor angewiesen war, musste er eine andere Bildsprache finden, um die Transzendenz des Körpers darzustellen. Er griff auf die heroische, vollkommene Nacktheit der griechischen Antike zurück. Für Michelangelo war Christus der neue Adam, der die gefallene und sündige Natur des Menschen wunderbar erneuert und in ihrer ursprünglichen Gottebenbildlichkeit wiederhergestellt hat – und zwar vollständig. Christus war realer Mensch, hat extremen körperlichen Schmerz erlitten und diesen mit der heldenhaften Kraft eines Geistesathleten überwunden. Nun, nach der Auferstehung, können ihm Angst und Schmerz niemals mehr etwas anhaben. Gelassen, fast schon beiläufig umfasst er die Werkzeuge seines Leidens: das Kreuz, den Strick und den Essig-

schwamm. Er blickt nicht im Zorn, sondern voller Liebe zum erlösungsbedürftigen Betrachter herab. Michelangelo wählte einen makellosen, hellen Marmor und polierte die Oberfläche des Körpers so perfekt, dass der Stein im Licht wie von selbst zu strahlen scheint: Christus ist in der absoluten Herrlichkeit des Fleisches auferstanden.

Das genaue Gegenteil dazu zeigen andere berühmte Figuren Michelangelos: die Sklaven (Bild 33) in Florenz und Paris. Diese Figuren sind „unvollendet“ geblieben. In diesem „Nonfinito“ offenbart sich Michelangelos tiefes Kunstverständnis, das platonische und aristotelische Elemente verbindet: Die Figur existiert für den Künstler bereits als perfekte Idee oder geistige Substanz im Inneren des rohen Blocks. Die Aufgabe des Bildhauers besteht lediglich darin, die Form aus ihrer materiellen Hülle herauszuschälen. Bei den Sklaven zeigt die raue, unbearbeitete Oberfläche des Steins unterschiedliche Stadien dieser Befreiung. Auf einer christlichen Ebene wird das Nonfinito zum perfekten Sinnbild für die menschliche Seele, die im Gefängnis des sterblichen Körpers gefan-



50 Bernini: Verzückung der Heiligen Theresa

gen ist. Die Sklaven winden sich schmerzvoll und sehnsuchtsvoll, um sich aus der rohen Materie zu befreien: Ihre leidenden Gesichtszüge drücken ein tiefes Verlangen nach Erlösung und Vollkommenheit aus.

4 GEIST UND MATERIE IM BAROCK

Rubens: Die Ambivalenz des Fleisches

Das Barockzeitalter war die letzte große Epoche der abendländischen Kultur, in der die Metaphysik (Bild 34) – die Lehre von den unsichtbaren, bleibenden Wahrheiten – einen triumphalen Sieg über den reinen Materialismus feierte. Die barocke Kunst weigerte sich, die Materie als bloße leblose Masse zu akzeptieren; sie wollte sie mit aller Kraft verlebendigen, durchglü-

hen und transformieren. Wie tiefgründig und doppeldeutig diese Darstellung sein konnte, zeigt Peter Paul Rubens in seinem Gemälde „Die Anbetung der Hirten“ (1608).

Die rosafarbene Haut des neugeborenen Christus betont einerseits die Vitalität und Kraft des göttlichen Kindes, andererseits aber auch die Verletzlichkeit des Menschensohns. Rubens spielt hier meisterhaft auf die zwei Naturen Christi an: Das Kind liegt in einem tiefen, schweren Schlaf. Seine erschlaffte Körperhaltung deutet auf die natürliche Erschöpfung eines Säuglings hin, nimmt jedoch gleichzeitig den Todesschlaf im Grab vorweg. Ebenso doppeldeutig ist das weiße Tuch, das von Maria sanft angehoben wird: Bedeckt sie ihren nackten Sohn, wie sie es später mit dem Leichentuch tun wird? Ihre Arme sind kreuzförmig ange-



51 Bernini: Theresa Faltenwurf

ordnet – ein klarer Hinweis auf die spätere Passion. Oder hebt sie das Tuch an, damit die Hirten das Kind sehen können? Das würde im übertragenen Sinne eine „Enthüllung“ bedeuten. Das von dem Kind ausgehende Licht fällt auf die Gesichter der Hirten, erleuchtet darüber hinaus aber die ganze Welt. Dieses Aufscheinen heißt auf Griechisch „Epiphanias“, was in der Ostkirche auch das Wort für „Weihnachten“ ist. Im weichen Leib eines Neugeborenen, das bereits dem Tod geweiht ist, verwandelt sich die vergängliche Materie in ewiges Licht.

Die Kuppel von Sant'Ivo alla Sapienza: Stein gewordener Geist

Überhaupt ist der plötzliche Einbruch des göttlichen Lichts in die Welt ein zentrales Thema des Barock, auch in der Architektur. Ein geniales Beispiel dafür ist die Universitätskirche Sant'Ivo alla Sapienza in Rom, erbaut von Francesco Borromini (Bild 35). Sie bezieht sich auf zwei historische Vorbilder: Wie das antike Pantheon stellt sie den Kosmos dar, und wie die frühchristliche Hagia Sophia ist sie der Heiligen Weisheit geweiht. Jedoch wirkt Francesco Borrominis hellweiße Kuppel mit ihren radialen Rippen und den Sternbahnen nicht wie ein massives Himmelsgewölbe, sondern wie eine Lichthülle und ein Sternenregen, die sich über den Betrachter ergießen, wobei die Cherubim über den Fenstern wie in der neuplatonischen Metaphysik das Licht nach unten weiterleiten. Dort setzt es sich in den profilierten Rillen (Kanneluren) der Wandpfeiler (Pilaster) fort, die wie Strahlenbündel wirken. Wie bei einer Emanation verfestigt sich das unsichtbare göttliche Licht. Der gesamte

Kirchenraum ist eine in Stein gegossene Epiklese: eine Herbeirufung des heiligen Schöpfergeistes mit den hymnischen Worten *Veni Creator Spiritus* – „Komm Schöpfer Geist!“. Noch sinnfälliger als in der Hagia Sophia hat sich in Sant'Ivo „die Weisheit ihr Haus gebaut“.

Die Wieskirche: Auflösung der Materie in Stuck und Farbe

Eine ganz andere, fast spielerische Manifestation des Geistes finden wir im farbenprächtigen Rokoko, zum Beispiel im Altarraum der berühmten Wieskirche (Bild 38) in Bayern. Hier erschafft sich der Geist das Material, in dem er sich offenbart, nicht mehr wie in Sant'Ivo, sondern er bemächtigt sich seiner auf radikale Weise. Malerei, glänzender Dekor, plastische Reliefs und die reale Architektur fließen zu einer flirrenden, oszillierenden Gesamterscheinung zusammen. Die festen Wände sind nicht mehr stabil und durchscheinend wie in der Gotik – sie scheinen sich im Stuckmarmor (Bild 39) und im wilden Ornament regelrecht zu verflüchtigen.

Im 20. Jahrhundert wurde der barocke Stuckmarmor oft als billiger Ersatz oder als Kitsch verfasst, weil man die tiefere Metaphysik dahinter nicht mehr verstand. Doch das war ein schwerer Irrtum! In der Herstellung und Bearbeitung war Stuckmarmor meist viel teurer und aufwendiger als echter, importierter Marmor. Er besaß für die barocken Künstler einen unschätzbaren Vorteil: Er konnte in Struktur, Maserung und Farbe exakt auf die gewünschte Gesamtwirkung des Raumes abgestimmt werden. Da er absolut fugenlos verarbeitet wurde, wirkte er wie aus einem einzigen Guss – nicht wie eine gemauerte



63 Rittersaal: Nordseite. Aquarell von Albert T. Kjellberg, 1840

Wand, sondern wie die reine Materialisierung einer geistigen Substanz. Ist die Oberfläche gelb-rosafarbenen, simuliert sie ein Durchdrungensein von göttlichem Feuer, ist sie blau-grau, lässt sie wolkenartige Luftigkeit assoziieren.

Im Sinne der neuplatonischen Materialhierarchie nahm der Stuckmarmor einen viel höheren Rang ein als der echte, schwere Stein. Zusammengerührt aus feinstem Gips, farbigem Steinmehl und Wasser war er gewissermaßen ein verfestigter Feinstoff. Der echte, schwere Marmor dagegen wurde aus rein praktischen Gründen und wegen seiner Stoßfestigkeit nur in der bodennahen Sockelzone verwendet. Darüber begann die Welt des weichen, lichterfüllten Stuckmarmors. Nach oben hin schien er sich unter der extremen Hitze des göttlichen Lichts immer weiter aufzuweichen und zu verflüchtigen: Feste Gesimse verzogen sich dynamisch, Wandpilaster schälten sich vom Untergrund ab, schwere Giebel wurden spielerisch aufgesprengt, und die Kapitelle erhielten einen glänzenden Goldüberzug, um wie geronnenes Himmelslicht zu wirken. Gleichzeitig überwucherte das pflanzliche Ornament (das Akanthusblattwerk und die Rocaille) alle Wände und Bildränder, um alles miteinander zu verweben.

Der aristotelische Hylemorphismus steigerte sich zur metaphysischen Metamorphose: Die Formen

schielen wild zu wachsen, als wollten sie sich aus dem starren Gesetz des Steins befreien. Voluten entfalteten sich zu echten Blüten, Blüten reihten sich zu langen Girlanden aneinander, die schließlich nahtlos in das gemalte Deckenfresko übergingen. Was spätere Generationen als sinnlosen Schnörkel abtaten, war im Barock als ein spielerischer, liebevoller Wink aus der Ewigkeit gedacht.

Sant'Ignazio in Rom: Illusion als Wahrheitsfindung

Ebenso wie der Stuckmarmor ist in der Moderne der barocke Illusionismus – insbesondere die Perspektivmalerei – in Verruf geraten. Man warf dem Barock vor, eine Scheinwelt aufzubauen. Um dies richtig zu verstehen, müssen wir zurückblicken. In der mittelalterlichen Kunst wurde die Zentralperspektive absichtlich nicht genutzt – nicht aus Unvermögen, sondern aus mangelndem Interesse. Die Gotik konnte perfekt räumlich denken, sonst hätte sie keine Kathedralen bauen können. Aber die Zentralperspektive besitzt keine metaphysische Dimension, da sie ihren Fluchtpunkt zwangsläufig im Diesseits hat. Ein Beispiel dafür ist eine ideale Stadtansicht (Bild 40) aus der Renaissance (um 1490, vermutlich von Francesco di Giorgio Martini): Alle Hausfassaden und Bodenstreifen fluchten absolut perfekt auf einen Punkt – aber dieser Punkt liegt im leeren Nirgendwo.



68 Rittersaal: Südseite. Aquarell von Albert T. Kjellberg, 1840

Es fehlen die Menschen, das Bild wirkt tot, kalt und wie eine perfekte Geometrie ohne jeden Bezug zu Gott.

Den exakten Gegenentwurf dazu schuf 200 Jahre später der Jesuitenmaler Andrea Pozzo (Bild 41) an der Decke der römischen Kirche Sant'Ignazio. Die real gebaute Architektur der Kirchenwände setzt sich in einer gigantischen Scheinmalerei auf dem Gewölbe nahtlos fort. Der Raum öffnet sich optisch in einen unendlichen Himmel, der von unzähligen Heiligen und Engeln bevölkert ist. Die irdische Kirche verwandelt sich oder besser: transfiguriert fließend in die himmlische Kirche. Wer dieses Kunstwerk ohne metaphysisches Bewusstsein betrachtet, sieht darin nur ein geniales Trugbild. Aufklärer wie der Berliner Verleger Friedrich Nicolai (1733-1811) kritisierten diese Art von Malerei. Sie verhalte sich wie das intellektuelle Lehrgebäude der Jesuiten. Alles sei nur so lange stimmig, wie der Betrachter starr auf dem vom Künstler vorgegebenen Punkt auf dem Fußboden stehen blieb. Sobald man nur einen einzigen Schritt zur Seite geht, falle die gesamte Architektur in sich zusammen und wird krumm.

Doch genau diese Desillusionierung war von den barocken Künstlern beabsichtigt. Der barocke Illusionismus war eine moralische Mahnung an den Menschen: Verlasse dich niemals zu sehr auf das, was

dein irdisches Auge für die absolute Realität hält! Der Betrachter sollte erkennen, dass die sichtbare Welt ein Trugbild ist. Er soll mit seinem inneren, geistigen Auge das Fresko buchstäblich „durchschauen“, um im Dargestellten die eigentliche Wirklichkeit, den wahren Himmel zu erkennen. Er sollte von der konkreten, gemalten Form auf die eigentliche, bleibende göttliche Substanz abstrahieren.

Zugleich besaß das Bild eine tiefe moralische Botschaft: Der absolute perspektivische Fluchtpunkt der gemalten Architektur ist nicht mehr das Nichts wie in der Stadtansicht von Martini, sondern die Gestalt Jesu Christi, die mitten im Himmel schwebt. Wer sich direkt unter die Figur Christi stellt – sich Christus gewissermaßen unterstellt –, nimmt das Bild ohne Verzerrungen wahr. Er erlangt die richtige geistige Perspektive und kann aus der Enge eines rein materialistischen Weltbildes ausbrechen. Und auf einmal ergibt seine Existenz Sinn!

Mit dieser Aussage grenzten die Jesuiten sich auch von der aufkommenden Philosophie des Rationalismus ab. René Descartes hatte nicht nur die „Substanz“ im materiellen Sinne neu definiert, sondern auch dem Begriff „Subjekt“ eine neue Bedeutung gegeben. Subjekt bedeutete für ihn das selbst denkende Individuum („Cogito, ergo sum – Ich denke, also bin ich“). Schon bald wurde daraus der selbst-

bestimmte autonome Mensch, der zu seiner Umwelt eine kritische Distanz wahrt. Die ursprüngliche Bedeutung des lateinischen Wort „subjectum“ meint jedoch das genaue Gegenteil, nämlich etwas „unterworfen“ zu sein (in diesem Sinne bezeichnet „subject“ im Englischen noch heute den Untertanen). Pozzo wies also darauf hin, dass das Leben eines Menschen nur Sinn ergibt, wenn er sich Christus buchstäblich unterstellt – und sich damit als Teil eines großen Kosmos begreifen kann – eines Kosmos, der ihn in der Einheit von Malerei und der Architektur bildhaft umfängt.

Die Residenz in Bruchsal: Die Treppe als Aufstieg des Geistes

Die Unterscheidung zwischen Scheinrealität und wahren Sein hat bereits Platon in seinem berühmten Höhlengleichnis ausformuliert: Platon beschreibt Menschen, die von Geburt an gefesselt in einer dunklen Höhle (Bild 42) sitzen und nur auf eine Wand blicken können. Hinter ihnen brennt ein Feuer, und zwischen dem Feuer und den Menschen werden Gegenstände vorübergetragen. Die Menschen sehen nur die Schatten dieser Dinge an der Wand. Da sie niemals etwas Anderes kennengelernt haben, halten sie diese flachen Schattenbilder für die absolute Realität. Erst wenn es einem Mensch gelingt, sich zu befreien und die Höhle zu verlassen, sieht er im realen Sonnenlicht die Dinge so, wie sie wirklich sind. Die Humanisten der Renaissance verknüpften dieses Gleichnis menschlicher Erkenntnis mit einer weiteren berühmten Metapher: mit dem steilen, mühsamen Tugendpfad, für den sich Herakles am Scheideweg entschied. Das wahre Ziel des Lebens besteht demnach in einem anstrengenden Aufstieg durch moralische Bewährung.

Beide Motive wurden in der grandiosen Treppenhausarchitektur des Barock perfekt zusammengeführt – am eindrucksvollsten von Balthasar Neumann in der prachtvollen Residenz zu Bruchsal. Wenn ein Gast die Vorhalle (Vestibül) (Bild 43) im Erdgeschoss betrat, blickte er auf die Porträts der bedeutendsten antiken Philosophen. Sie mahnten ihn symbolisch, die unmittelbar vor ihm liegende dunkle

Grotte (Bild 44) zu meiden und stattdessen einen der seitlichen Treppenläufe zu besteigen, um zum repräsentativen Obergeschoss (Beletage) mit den Staatappartements zu gelangen. Neumann plante diesen Aufstieg als eine körperlich und geistig erfahrbare Reise: Je höher der Gast stieg, desto mehr nahmen die Helligkeit des Raumes und die architektonische Weite zu. Während er sich über die Schattenwelt des Erdgeschosses erhob, erschloss sich ihm Stufe für Stufe der gesamte, lichterfüllte Raum. Die Kunsttheorie nennt dies „Kinästhesie“ (Wahrnehmung durch eigene Bewegung). In Bruchsal wurde dieser Vorgang zum „ascensus mentis“ verfeinert: – zum „geistigen Aufstieg“ auf eine höhere Erkenntnisebene. Am Ende der Treppe vereinten sich die Wege auf einer runden Plattform (Bild 45), auf der man förmlich zu schweben schien – überfangen von einer riesigen Kuppel, deren Deckenmalerei die reine Ideenwelt des Himmels darstellte.

Mit diesem Wechsel des Stockwerks veränderten sich auch die verwendeten Säulenordnungen auf eine absolut systematische Weise: Die dunkle, rohe Grotte im Erdgeschoss war mit der einfachsten, primitivsten Säulenform ausgestattet – der toskanischen Ordnung, die das antike Rom erfunden hatte. Das Vestibül nutzte bereits die etwas anspruchsvollere, kraftvolle dorisches Ordnung. Oben im Kuppelsaal wurde diese schließlich von einer prächtigen Spielart der korinthischen Ordnung abgelöst. Die Ordnungen unterschieden sich jedoch nicht nur in ihrem Aussehen und ihren immer schlanker und eleganter werdenden Proportionen, sondern auch in ihrer Materialität. Die Scheinmalerei in der Grotte simulierte grobe, aus Felsbrocken geschichtete Säulen. Die echten Säulen im Vestibül waren bereits fein behauen. Der prachtvolle Kuppelsaal im Obergeschoss war mit edel marmorierten, spiegelglatt polierten Wandpilastern und teilvergoldeten Kapitellen ausgestattet. Der gesamte Dekor wirkte so filigran, als wäre er aus kostbarem, zerbrechlichem Porzellan modelliert. Der Kontrast zu den rohen Steinbrocken der Höhle unten kann größer nicht sein. Genau wie in der

neuplatonischen Stufenontologie verfeinerten und sublimierten sich der Geist und der Stoff, je näher sie der himmlischen Sphäre kamen. Das Treppenhaus war zudem der Schauplatz des strengen Hofzeremoniells: Jede Bewegung der Höflinge, jeder Tanz und jedes festliche Spiel musste sich in zeichenhafte, geometrische Formen fügen – der Mensch ordnete seinen Körper freiwillig einem höheren Ordnungssystem unter.



71 Emblem des Schwarzen Adlerordens

Raffael, Johann Sebastian Bach und die Transzendenz der Musik

Ein absolut wesentlicher Bestandteil dieses barocken Gesamtkunstwerks und des feierlichen Zeremoniells war die Musik. Vor allem die kirchliche Liturgie war von der tiefen Vorstellung geprägt, dass sich das irdische Gotteslob der Gemeinde direkt mit dem ewigen Lobgesang der Engelchöre im Himmel

vermählt. Fast noch intensiver als in Stuck, Farbe und Architektur verschwimmt im unsichtbaren, flüchtigen Ton die Grenze zwischen irdischer und himmlischer Wirklichkeit. Im Sinne von Pythagoras folgten die musikalischen Intervalle und Tonarten den mathematischen Gesetzen der kosmischen Sphärenharmonie. Sogar die Musikinstrumente waren in einer strengen Hierarchie geordnet: Der Rang eines Klanges korrelierte direkt mit dem Material des Klangkörpers. Das zeigt Raffael meisterhaft in seinem Gemälde „Die Verückung der heiligen Cäcilie“ (um 1514, Bild 47). Auf dem Boden liegen zerbrochen und ungeordnet all jene Instrumente, die damals überwiegend der weltlichen Unterhaltung dienten: ein Tamburin, eine Holzflöte, eine Triangel und eine Viola da Gamba. Als Zeichen ihrer Vergänglichkeit und ihres niederen Ranges sind sie beschädigt – sie gehören zur vergänglichen Erden schwere.

Einen viel höheren Stellenwert räumte Raffael (Bild 47) der geistlichen Musik ein. Diese wird von dem kleinen Portativ (einer tragbaren Orgel) verkörpert, das die heilige Cäcilie – die Patronin der Kirchenmusik – sanft in ihren Händen hält. Der Ton dieser Orgel wird nicht durch grobes Schlagen oder Zupfen erzeugt, sondern durch unsichtbare Luft. Er besitzt damit theologische Qualitäten, denn das griechische Wort „Pneuma“ bezeichnet sowohl die Luft als auch



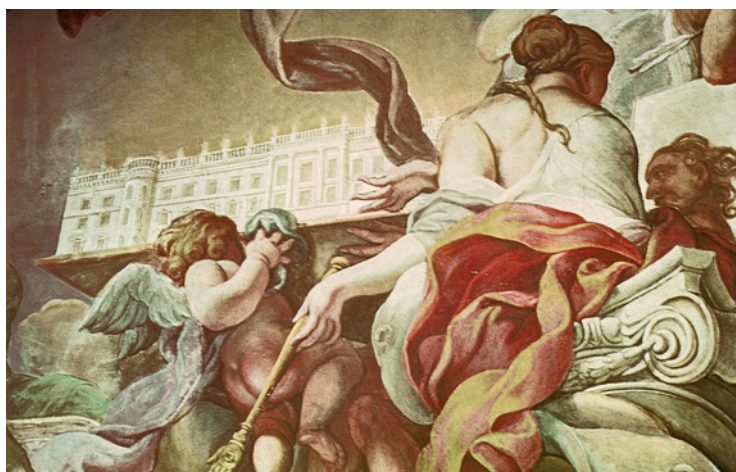
65 Ulrich Krauß: Stich des Berliner Schlosses

das sanfte Wehen des Heiligen Geistes. Doch in Raffaels Bild hat Cäcilie selbst dieses edle Instrument sinken und verstummen lassen; einige Pfeifen fallen bereits heraus. Mit absolut verzücktem Blick lauscht sie direkt dem reinen, Vokalgesang der Engel, der aus einer Wolkenöffnung im Himmel ertönt und ohne materielle Instrumente auskommt.

Diese Hierarchisierung der Instrumente und Klangfarben prägte auch die reale Musik des Barock: In Johann Sebastian Bachs berühmtem Weihnachtsoratorium besitzt die strahlende, metallene Engeltrompete einen unendlich höheren Rang als die einfache, hölzerne Hirtenflöte (deshalb sollte man die Hirtenmusik bei historischen Auführungen niemals mit modernen silbernen Querflöten spielen). Im monumentalen Schlusssatz von Bachs h-Moll-Messe schichten sich

sche Ausgestaltung von Bibliotheken so viel Sorgfalt verwendet wie das Barockzeitalter. In den gewaltigen Deckenfresken der großen Kloster- und Universitätsbibliotheken (wie im prachtvollen Stift Melk in Österreich) offenbarte sich die göttliche Weisheit in Form von zahlreichen allegorischen Figuren der verschiedenen Künste und Wissenschaften. Dieses gesammelte Wissen materialisierte sich direkt in den Bücherwänden (Bild 48): Die hölzernen Säulen und Pilaster bildeten regelrechte Regalarchitekturen, und die Bücher selbst füllten mit ihren genormten Formaten und einheitlichen, farblich perfekt abgestimmten Ledereinbänden die Fächer wie Ziegel das Gefach einer Wand. Auch durch diese wissenschaftliche Ordnung hatte sich die göttliche Weisheit ihr Haus gebaut.

Das wichtigste sprachliche und visuelle Werkzeug des Barock war



66 Rittersaal: Ingenium mit Schlossmodell

die Amen-Rufe der Sänger wie ein riesiger, architektonischer Turm auf. Den absoluten Höhepunkt bilden die Trompeten, die das Klanggebäude durchdringen, genau so wie das Himmelslicht die filigrane, in Maßwerk aufgelöste Spitze eines gotischen Kirchturms durchbricht.

Bücher und Allegorien: Das sichtbare Wort

Neben der Musik dienten zwei weitere wichtige Medien als Werkzeuge der Metaphysik: das Buch und die Allegorie. Auf dem Papier des Buches wird der unsichtbare Gedanke als Träger des Geistes zu sichtbarer Schrift. Keine andere Epoche hat daher auf die künstleri-

jedoch die Allegorie. Das Barockzeitalter war fest davon überzeugt, dass sich eine geistige Substanz nicht nur im realen Material, sondern auch in einem klaren sprachlichen Begriff konkretisiert. Um einen abstrakten Begriff darzustellen, musste man ihn zunächst in seinem tiefen gedanklichen Gehalt analysieren. Als Richtschnur dienten die vier Kriterien von Aristoteles: Form, Zweck, Material und Wirkung. Da alle Begriffe aus der menschlichen Erfahrung stammten, nutzte man Personifikationen: menschenähnliche (anthropomorphe) Figuren, die mit festen Attributen versehen wurden.

Das bekannteste Beispiel ist die



73 Berliner Schloss: Elisabethsaal

Personifikation der Gerechtigkeit. Da der lateinische Begriff „Justitia“ (Bild 49) weiblich ist, wird die Gerechtigkeit immer als eine Frau dargestellt. Wie alle Tugenden ist sie von makelloser Schönheit. Sie wägt die Beweise völlig unabhängig und ohne Ansehen der Person ab – deshalb trägt sie eine Waage und eine Augenbinde. Das Richtschwert in ihrer rechten Hand symbolisiert die Fähigkeit des scharfen Unterscheidens, aber auch das unnachgiebige Verhängen von Strafe.

Wenn man mehrere dieser Personifikationen in einen Handlungszusammenhang brachte (wie beim biblischen Motto: „Gerechtigkeit und Frieden küssen sich“), entstand eine komplexe Allegorie. In den allegorischen Deckenfresken des Barock wurden oft zahlreiche Personifikationen wie Bildvokabeln Geschichten zusammengeführt. Selbst komplexe theologische oder politische Aussagen ließen sich auf diese Weise verbildlichen.

Gianlorenzo Bernini: Sinnenrausch als Wirklichkeitserfahrung

Die barocke Kunst wollte die Allgegenwart dieses Schöpfergeistes jedoch keineswegs nur intellektuell erklären – sie wollte den Menschen auf absolut allen sinnlichen Wahrnehmungsebenen gleichzeitig ansprechen. In den katholischen Kirchen geschah dies durch die visuelle Schönheit der Bilder, den süßen Duft des Weihrauchs, das physische Berühren von

Weihwasser und Salböl, das Schmecken der Hostie und den gewaltigen Klang der Musik. Genau wie das anorganische Material sollte auch der Körper des Menschen von Grund auf verwandelt werden. Der Rausch der Sinne diente nicht der bloßen Betäubung, sondern sollte jenen extremen Zustand einer feurigen, spirituellen Ekstase erzeugen, den Gianlorenzo Bernini in seiner weltberühmten Skulpturengruppe „Die Verzückung der Heiligen Theresa“ (1645-1652) dem harten Marmor meisterhaft eingegeben hat (Bild 50).

Bernini stellte eine Vision dar, welche die heilige Theresa in ihren Schriften selbst beschrieben hatte: Sie wurde plötzlich aus dem Alltag entrückt, und ein Engel von vollkommener Schönheit erschien ihr. Wegen seiner feurigen, strahlenden Erscheinung ordnete sie ihn dem höchsten Rang der Engelhierarchie zu, den Seraphim. Dieser Engel durchbohrte ihr Herz mehrfach mit einem goldenen Pfeil. Die extremen körperlichen Schmerzen verwandelten sich augenblicklich in ein absolut überwältigendes, unendliches Glücksgefühl. Bernini stellte diesen zutiefst mystischen Moment genial dar: Rein äußerlich erinnert der Engel an den antiken Liebesgott Amor, doch sein sanfter Blick und die zarte, behutsame Haltung, mit der er den schweren Stoff ihres Gewandes fasst, drücken keine irdische Verführung aus, sondern eine verklärte, rein göttliche Zuwendung.



74 Berliner Schloss: Sitzfiguren im Elisabethsaal

Genau wie bei der Verkündigung an Maria ist der Engel als himmlischer Bote zu einer Braut Gottes gesandt worden. Innerhalb dieser mystischen Vermählung verwandelt sich die feste Lagerstatt der schlafenden Heiligen in ein weiches, schwebendes Wolkenkissen. Der schwere Ordenshabit aus Marmor zeigt einen wilden, tiefen Faltenwurf, der die Existenz eines realen Körpers noch mehr leugnet als die Straßburger Prophetengewänder (Bild 51); er wird zum reinen Substrat einer seelischen Beglückung. Therasas Gesichtszüge sind exakt im Moment der Ekstase getroffen: Ihre Augen sind geschlossen, der Mund ist sanft geöffnet, und ihr Gesicht spiegelt keine körperliche Erregung, sondern eine absolute spirituelle Trance und die bedingungslose Hingabe der Seele wider. Die göttliche Gnade ist grenzenlos, aber der Mensch muss bereit sein, sich ihr vollkommen zu öffnen. Es ist der exakte Moment des Aus-Sich-Heraustretens (Ekstase), in dem das irdische Leben in eine übernatürliche Daseinsform übergeht. Emanation (Verstofflichung des Geistes) und Konversion (Vergeistigung der Materie) treffen sich perfekt. Und so blickt Gott vom gemalten Deckenfresco der Kapelle gnädig auf sie herab, während ein goldenes Spruchband seine Worte zeigt: „Hätte ich den Himmel nicht schon erschaffen – allein für Dich würde ich ihn er-

schaffen.“ Gibt es ein wundervolleres Hochzeitsversprechen?

Berninis erotisierende, hochdynamische Formensprache war kein billiger Effekt, um eine Sensation zu erzeugen – genauso wenig, wie der barocke Architekt den Stuckmarmor nutzte, um Geld zu sparen, oder der Deckenmaler die optische Illusion wählte, um einen Raum künstlich zu vergrößern. Es ging in der barocken Kunst ausnahmslos um das Höchste: um die totale Verwandlung aller irdischen Dinge in Gott und durch Gott. Und genau hierin besteht der Hauptwesenszug des Barockzeitalters. Es war eine Zeit, in der René Descartes die materielle Welt radikal von der geistigen Welt getrennt hatte. Gegen diese drohende Spaltung und gegen den heraufziehenden Materialismus der Moderne wappnete sich die alte Metaphysik zu einem letzten, gigantischen Kampf. Noch einmal, großartiger und intensiver als jemals zuvor, wehrte sich die lebendige Materie gegen die drohende Erstarrung zu einer leblosen Maschine. Sie wollte leben, sie wollte lieben und sie dürstete nach dem göttlichen Feuer, das sie von ihrer irdischen Schlacke befreit. Sie rief nach dem Geist, der ihr eine sinnhafte Form schenkt, und drängte zum ewigen Licht, das sie in absoluter Reinheit erstrahlen lässt. Genau hierin liegt der eigentliche „Skandal“ von Werken wie Berninis „Heiliger Theresa“.

5 METAPHYSIK BEI ANDREAS SCHLÜTER

Die Kanzel der Marienkirche: Das Wort als Tragkraft

An diesem gewaltigen Ringen um die Metaphysik der Substanz hatte Schlüter selbstverständlich großen Anteil. Auch für ihn war die irdische Materie niemals nur leblose Masse, sondern Botenstoff des unsichtbaren Geistes. Dies bewies er beim Bau der Kanzel (Bilder 52 und 53) in der Berliner Marienkirche: In einem genialen Akt ersetzte den unteren Teil des massiven Kirchenpfeilers durch vier freistehende Säulen. Diese vier Säulen stehen symbolisch für die vier Evangelisten des Neuen Testaments.¹ Der rote Stuckmarmor der Säulenschäfte ist mit feinen weißen Adern durchzogen, als wäre das Material direkt von himmlischem Feuer und vom göttlichen Pneuma des Heiligen Geistes durchglüht und durchdrungen. Diese Säulen sind nicht nur Ausläufer des gotischen Kirchengewölbes, das den Himmel symbolisiert; in ihnen materialisiert sich auch das vom Heiligen Geist inspirierte, in den Evangelien aufgeschriebene und auf der Kanzel verkündete Wort Gottes. Das Wort wird hier zur realen, tragenden Säule der Kirche.

Im Gegenzug dazu transzendiert das verkündete Wort oberhalb des Schalldeckels der Kanzel wieder zurück in den Himmel. Dort kehren das feurige Licht und das Pneuma eindrucksvoll wieder –

nun in Gestalt einer gewaltigen goldenen Strahlenglorie, welche die gemalten Wolken durchbricht. Die Wolken verhüllen den im Himmel verborgenen, unnahbaren Gott, aber durch die prismatische Strahlenbrechung machen sie sein Licht für die Menschen überhaupt erst sichtbar. Diesen Wolken entströmt eine lebendige Engelschar. Die Engel verkörperlichen sich immer mehr, je weiter sie nach unten in die irdische Welt vordringen.

Diese Emanation verstärken die Engel durch die Klänge ihrer Trompeten. Das von der Kanzel gesprochene Menschenwort wird durch die Himmelsmusik ins Überirdische erhöht. Wie die kosmischen Sphärenklänge von Pythagoras ist diese Musik der Engel für die normalen irdischen Ohren absolut unhörbar. Um sie real zu vernehmen, bräuchte der Mensch eine grenzüberschreitende spirituelle Verzückung, wie Raffael sie der heiligen Cäcilie zugeschrieben hat. Als irdischer Ersatz dafür materialisiert sich diese Himmelsmusik im realen Klang der Kirchenorgel und in den Singstimmen der gläubigen Gemeinde: Irdische und himmlische Töne vereinen sich im Gottesdienst zu einer wahren Symphonie.

Das Berliner Schloss als gebaute Staatsidee

Noch großartiger sollte sich diese Verstofflichung einer höheren Idee im Berliner Schloss manifestieren. Seit seiner Thronbesteigung im Jahr 1688 strebte der brandenburgische Kurfürst Friedrich III. danach, die Königswürde zu erlangen. Schließlich war sein Bemühen buchstäblich von Erfolg gekrönt. Im Januar 1701 konnte er das von ihm in Personalunion regierte Herzogtum Preußen zu einem souveränen Königreich aufwerten und sich fortan „Friedrich I., König in Preußen“ nennen. Diese fundamentale politische Verwandlung eines einfachen Herzogtums in ein europäisches Königreich sollte sich unübersehbar im vollständigen Umbau der alten Berliner Residenz in einen wahrhaft königlichen Palast zeigen. Es war kein Zufall, dass die Schlüsselbegriffe für Friedrichs politisches Kronprojekt und für Andreas Schlüters architektonische Planspiele absolut identisch



67 Rittersaal: Vergoldung, Eckvoute



69 Rittersaal: Decke, Detail mit Voute

waren: In den historischen Quellen werden sie beide mehrfach als das „Dessin“ bezeichnet. Unter dieser aus dem Französischen übernommenen Vokabel verstand das Barockzeitalter keineswegs nur ein planvolles Vorgehen oder einen einfachen Teilentwurf. Das Dessin war ein fertiges, allumfassendes Konzept, das bereits alle Ausführungsdetails im Keim enthielt. In diesem konkreten Fall bedeutete es die Idee eines neuen Staates, der durch die Begründung von Friedrichs Königtum und durch Schlüters monumentale Architektur gleichermaßen in eine perfekte Form gebracht werden sollte: Die Staatsgründung und der Schlossbau waren analoge, gleichwertige Konkretisierungen derselben Idee.

Verantwortlich für diese zweifache Realisierung dieses zweifachen Dessins zeichnete auf der allegorischen Sinnebene die Göttin Minerva (Athena²). Als die antike Patronin der schönen Künste und der Wissenschaften, aber auch als Personifikation der Klugheit und staatspolitischen Vernunft wurde sie in der Ikonographie des Berliner Hofes zur eigentlichen, wahren Erbauerin des Schlosses stilisiert: Durch sie hatte sich die göttliche Weisheit ein weiteres Mal ihr Haus gebaut. Wieder war Architektur der Ausfluss einer höheren Idee.

Die Gigantentreppe: Der Sieg der Ordnung über das Chaos

Als die Göttin der Weisheit und der klugen Politik war Minerva einst direkt aus dem Haupt ihres Vaters, des Götterkönigs Jupiter

(Zeus), hervorgetreten – exakt so, wie die neue preußische Staatsidee der Gedankenwelt Friedrichs I. entsprungen war. Als das weltliche Alter Ego Jupiters inszenierte sich der König vor allem im Großen Treppenhaus (*siehe auch Artikel Seiten 20 bis 25*) des Schlosses, das wie in allen großen europäischen Residenzen der zentrale Schauplatz des strengen Hofzeremoniells war. Auf seinem königlich-preußischen Adler reitend, besiegte Jupiter alias Friedrich I. gemeinsam mit Minerva die Mächte des Chaos. Diese Mächte traten in Gestalt der wilden Giganten auf, welche die Herrschaft über den Olymp an sich reißen wollten. Durch diesen Sieg stellte Jupiter die kosmische Ordnung wieder her. Auf der Erde wurde diese himmlische Ordnung nach der berühmten Maxime „Suum cuique“ (Jedem das Seine) exekutiert. Diese Maxime ging auf die antike Pflichtethik und die Staatsrechtslehre von Cicero zurück, und Gottfried Wilhelm Leibniz ordnete sie direkt dem göttlichen Naturrecht zu: Jedem Menschen soll ohne Ansehen der Person sein verdienter Lohn oder seine gerechte Strafe zugeteilt werden.

Und selbstverständlich paraphrasierte das Berliner Treppenhaus – wie später in Bruchsal – auch den mühsamen Aufstieg des Geistes in die idealen, lichterfüllten Höhen des Himmels. Dieser Himmel war im zweidimensionalen Deckenbild vergegenwärtigt. Aus dieser scheinbar rein immateriellen Farbenwelt des Gemäldes brach Jupiter majestätisch hervor.

Die gemalten Wolken des Bildes gingen an den Rändern fließend in echten Stuck über, in dessen glänzender Vergoldung sich das himmlische Licht dauerhaft verfestigt hatte. Der Göttervater selbst erschien für den Betrachter bereits als eine fast dreidimensionale, freistehende Skulptur. Sein dynamisches Hereintreten in die reale Welt der Menschen kam einer echten Epiphanie gleich. Die wilden Giganten hingegen wurden – sofern sie nicht bereits durch Jupiters feurige Blitze und Donnerkeile erschlagen worden waren – von Minerva unnachgiebig in den dunklen Abgrund gestürzt. Als die Söhne der Erdgöttin Gaia waren diese Riesen niemals über das Stadium einer rein geistlosen, groben Körperlichkeit hinausgelangt; sie besaßen keine Seele und keinen Verstand.

Es war kein Zufall, dass Schlüters Göttervater Jupiter ganz bewusst an den christlichen Gottvater erinnerte, der nach der biblischen Vision des Propheten Ezechiel auf den vier apokalyptischen Wesen (Mensch, Adler, Stier und Löwe) thront – am bekanntesten dargestellt in einem Gemälde Raffaels). Die Göttin Minerva wiederum folgte der Ikonographie des Erzengels Michael, der über die Teufel und Dämonen triumphiert. Ähnlich den Giganten hatten nach der biblischen Überlieferung diese einstigen Geistwesen unter der Führung Luzifers aus purem Stolz gegen die göttliche Ordnung aufbegehrt. Zur Strafe wurden sie von strahlenden Lichtbringern in We-

sen der absoluten Finsternis verwandelt – zu Negativexistenzen, die von der Fülle des wahren Seins für immer ausgeschlossen blieben.

Auch Schlüters Giganten wurden in eine tiefere Ebene der neuplatonischen Seinshierarchie herabgeworfen. Der Riese Pallas³ verwandelte sich durch den schrecklichen Anblick des Medusenhauptes, das auf Minervas Schild prangte, sogar komplett in starren Stein. Als literarische Vorlage für diese Szene nutzte Schlüter vermutlich die Schrift „Gigantomachia“ des spätromischen Dichters Claudian. Darin ruft Pallas im Moment der Versteinerung verzweifelt: „Was geschieht mit mir? Was ist das für ein Eis, das über alle meine Glieder kriecht? Was ist diese Taubheit, die mich in diesen Marmorfesseln gefangen hält?“ Für einen genialen Bildhauer wie Schlüter war dies ein faszinierendes Paradoxon: Er schuf aus weichem Stuck eine absolut lebendig wirkende Figur, die sich gerade wieder in leblose, tote Materie zurückverwandelte. Die eigentliche moralische Botschaft der Gigantomachie und des Dämonensturzes lautete: Wenn das menschliche Streben nach Höherem nicht von tiefer Demut, sondern von blindem Hochmut und von Eigenliebe geleitet wird, dann verkehrt sich die Transzendenz der Materie augenblicklich ins Gegenteil – der Mensch stürzt ab.

Auch diese gerechte Bestrafung bedeutete „Suum cuique“: Jede Existenz in der Welt erhält exakt den körperlichen Zustand, der ihrer inneren, geistigen Verfassung



62 Rote Adlerkammer: Veritas

entspricht. Und doch verhielt sich der preußische Staat bei der Durchsetzung dieser harten Devise absolut maßvoll, ganz im Sinne des antiken Ideals der „Mesotes“ (der goldenen Mitte), das schon die Figur der Doryphoros von Polyklet bestimmte. Nicht alle Giganten wurden getötet oder gänzlich in Stein verwandelt. Einige von ihnen wurden begnadigt und dazu gezwungen, die Architektur des Treppenhauses aktiv zu tragen: als muskulöse Liegefiguren an der Stirnwand oder als Hermenpilaster in den offenen Galerien. Ihre zerstörerische, wilde Energie wurde durch die Weisheit des Staates gezähmt und in eine nützliche, buchstäblich staatstragende Kraft umgelenkt. Das Prinzip der Verwandlung erfasste sogar die groben Felsbrocken, mit denen die Riesen eine Rampe zur Erstürmung des Olympos hatten auf-

schichten wollen: Anstelle dieser wilden Negativarchitektur entstand der edle, wohlgeformte Weisheitsbau des Königsschlusses mit seinen perfekten Säulen und einem Figurenschmuck, dessen Schönheit in zwei Gestalten gipfelte: Im Treppenhause lagerte der Jüngling Ganymed, der von Jupiter als Mundschenk erwählt worden war, treu zu Seiten des Götterkönigs, während die Gestalt des Antinous (des geliebten Jünglings des Kaisers Hadrian) eine prächtige Säule von Portal VI krönte. Beide Jünglinge wurden wegen ihrer edlen, unschuldigen Gestalt geliebt – sie standen für die geläuterte, schöne Materie.

Die Rote Adlerkammer: Die Krone der Wahrheit

Nachdem die universale, kosmische Ordnung im Treppenhause er-



70 Schwarze Adlerkammer: Apotheose

folgreich wiederhergestellt war, folgte die politische Umsetzung in den Prunkräumen. In der Roten Adlerkammer (Bild 62) präsentierte Veritas, die Personifikation der nackten Wahrheit, dem Götterrat die preußische Königskrone. Das im Himmel bereits als perfekte Idee präexistente preußische Königtum sollte nun endlich in die reale politische Wirklichkeit der Erde übertragen werden. Voraussetzung dafür war die offizielle Gründung des Hohen Schwarzen Adlerordens, dessen Statuten mit der Devise „Suum cuique“ die feste Rechtsgrundlage des gesamten Staates bildeten. Mit dieser Ordensgründung (Bild 71) (siehe auch Artikel Seiten 20 bis 25), die am 17. Januar 1701 – am direkten Vorabend von Friedrichs feierlicher Krönung in Königsberg – erfolgte, sollte der alte Deutsche Ritterorden wiederbelebt werden.

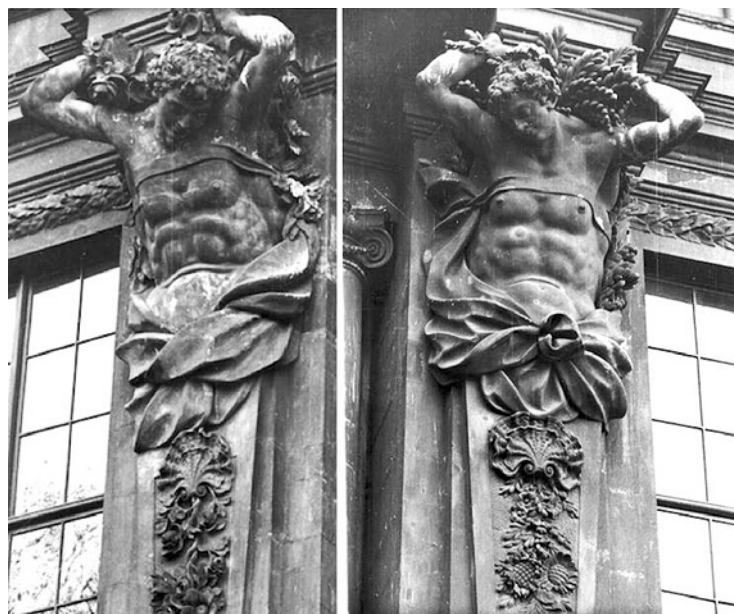
Aus dessen historischem Herrschaftsgebiet war das weltliche Herzogtum Preußen im Jahr 1525 hervorgegangen. Als der neue Ordenshochmeister beanspruchte Friedrich I. darüber hinaus ganz bewusst die Rechtsnachfolge eines mythischen „Königreichs der Pruzzen“, das der Legende nach im Frühmittelalter der eigentliche Vorläufer des Deutschordensstaates gewesen war. Innerhalb dieses staatsrechtlichen Konstrukts wollte der König seine Rangerhöhung nicht als hochmütige Neuheit, sondern als die rechtmäßige Inanspruchnahme bereits bestehender, alter Rechtstitel erscheinen lassen. Die Wahrheit krönte das Recht.

Der Rittersaal: Die Gründung Preußens

Im Sinne dieser historischen Rechtsnachfolge wurde der wich-

tigste Thronsaal des Schlosses ganz bewusst als Rittersaal (*Bilder 63 und 64*) bezeichnet. In diesem Raum brachte die Göttin Minerva – nun auch in ihrer antiken Eigenschaft als die Erfinderin der Webkunst – den prachtvollen Mantel des Schwarzen Adlerordens vom Himmel auf die Erde herab. Dabei geschah ein architektonisches Wunder: Der gemalte Stoff des Deckenbildes ging an den Rändern erst fließend in plastischen Stuck über und setzte sich dann – über die echten Säulen der Balkonarkade von Portalrisalit V – direkt in der steinernen Schlossfassade fort. Wieder einmal verstofflichte sich eine rein höhere, geistige Idee in realem Baumaterial. Einzigartig war indes die Formensprache: Schlüters mächtiger Fassadenmantel umschloss den gesamten

Baukörper des Schlosses genau so, wie der textile Ordensmantel den realen Körper des Königs umschloss. Das ergab einen tieferen Sinn, denn nach der abendländischen Rechtstheorie („Die zwei Körper des Königs“) war der Staat, der im Schlossbau visualisiert wurde, der unsterbliche, zweite Körper des Monarchen. Zugleich wurde das Berliner Schloss durch diesen Fassadenmantel offiziell als die neue, souveräne Ordensburg ausgewiesen. Die „Arx Berolinensis“ (*Bild 65*) war der neue Sitz des Hochmeisters – in der direkten Nachfolge der alten Marienburg, die im Jahr 1466 an Polen gefallen war, und des Königsberger Schlosses, in dem Friedrich sich noch zum König gekrönt hatte. Das Königtum war nun im brandenburgischen Berlin, in der Herzkammer



78 Portal V: Atlantenhermen Frühling und Sommer

des hohenzollernschen Herrschaftsgebiets, angekommen.

Dass Schlüters Architektur der direkte Ausfluss (Emanation) einer höheren Idee war, zeigte ein weiteres faszinierendes Detail im Rittersaal: Im Deckenbild präsentiert die Personifikation des Ingenium, des schöpferischen Geistes, einer gelockten männlichen Figur das Modell des fertigen Berliner Schlosses (*Bild 66*) in der damals projektierten Fassung. Bei dieser Figur handelt es sich vermutlich um Andreas Schlüter selbst. Wie das preußische Königtum wurde also auch das Schloss selbst in einer rein geistigen, himmlischen Sphäre präfiguriert und im Himmel grundgelegt – ein scheinbarer Widerspruch für den Materialisten, der sich jedoch sofort auflöst, wenn man den barocken Substanzbegriff versteht: Die Idee ist realer als der Stein.

Mit dieser Verstofflichung der Idee ging im Rittersaal selbstverständlich auch eine Vergeistigung der Materie einher. Sie zeigte sich in den prachtvoll vergoldeten Wandpilastern (*Bild 67*), den kunstvollen Reliefs und den schweren Türflügeln, im warmen gelben Stuckmarmor der Wände sowie in den silbernen Säulenschäften der Balkonarkade und des Hauptportals. Über dem Hauptportal, unmittelbar unterhalb der Szene mit dem Ingenium und Schlüter, befand sich ein prachtvoller Balkon – auch er war vollständig versilbert. Seine

Reliefs enthielten Rüstungen, Schilde und Waffen als Anspielungen auf den Deutschen Orden und die historische Eroberung des Baltikums. Aus damaliger Sicht war dieser Akt der Kolonisierung zutiefst verdienstvoll, weil er die Christianisierung der heidnischen Pruzen und die Urbarmachung des wilden Landes bewirkt hatte. Darum erstrahlten diese Armaturen am Balkon nicht wie historische Waffen in ehernem, sondern in glänzendem, edlem Silber. Strahlend und glanzvoll klangen auch die Fanfaren, die von diesem Balkon aus den feierlichen Auftritt des Königs ankündigten. Die hierfür verwendeten Trompeten waren gleichfalls aus Silber gefertigt.

Architektur, Skulptur, Malerei und Musik waren im Rittersaal zu einer Einheit zusammengefließen, in der sich die feste Raumhülle visuell auflöste. In der Hohlkehle überschritten die gemalten Figuren den Rand des Deckenbildes (*Bild 69*), blieben jedoch im Unterschied zu Minerva zweidimensional. Aus Sicht der modernen Kunstgeschichte überlagerte die fiktive Welt der Malerei den realen Raum – angeblich eine trickreiche Täuschung. Tatsächlich aber verhielt es sich genau umgekehrt: Das im Deckenbild Dargestellte galt als die eigentliche, wahre Realität, während die gebaute Architektur nur das verlängerte Abbild dieser höheren Wirklichkeit war.



75 Zeughaus: Sterbender Krieger



82 Adlerbalkon

Die Schwarze Adlerkammer: Das Preußische Königtum

Nachdem im Rittersaal die Gründung des Adlerordens vollzogen war, folgte in der Schwarzen Adlerkammer die eigentliche Königskrönung. Stellvertretend für Friedrich I. flog der preußische Wappenvogel (der schwarze Adler (Bild 62)) auf dem Deckenbild in den Himmel auf. Dort wurde er von drei Tugendpersonifikationen mit Lorbeer- und Eichenzweigen umkränzt und mit den Insignien seiner neuen Würde – der goldenen Krone und dem Szepter – ausgezeichnet. Auf den ersten Blick erscheint dieses Ensemble wie die Verlebendigung eines einfachen Wappens, weshalb die moderne Kunstgeschichte von einem spielerischen Changieren zwischen Fiktion und Wirklichkeit spricht. Der Betrachter soll die Täuschung zum reinen Vergnügen durchschauen. Dabei wird jedoch völlig übersehen, dass es dem Maler Augustin Terwesten ebenso wie Andrea Pozzo in Sant'Ignazio darum ging, den Menschen zu einer höheren Erkenntnis zu führen: Der Aufstieg des Adlers ist eine uralte Metapher für das tugendhafte Streben des Menschen nach Höherem sowie für den Aufstieg der unsterblichen Seele zu Gott. Dieser Gedanke kommt auch in der Emblematis des Schwarzen Adlerordens und im Giebelrelief der Franckischen Stiftungen in Halle zum Ausdruck. Im Berliner Schloss empfängt der Ad-

ler bei seinem Aufstieg die für ihn im Himmel bereitgestellten Insignien: Der Kronerwerb ist der gerechte Lohn für moralische Verdienste. Im Rahmen dieser Belohnung konfiguriert sich das preußische Staatswappen, das dann zur Erde herabgebracht wird: Die Substanz des preußischen Staates wird reale politische Realität.

Der Elisabethsaal: Der Körper als Gefängnis des Geistes

Nicht das harmonische Wechselverhältnis von Verstofflichung und Vergeistigung, sondern das tragische Unvermögen zum Transzendieren scheint dagegen das Hauptthema des Elisabethsaals (Bild 73 und 74) gewesen zu sein. Dieser große Saal war an der Südseite des Schlosses als das direkte Pendant – oder gar als die bewusste Antithese? – zum Rittersaal geschaffen worden. Die Raumhülle mit ihren fugenlosen, wie ausgegossen wirkenden Wandflächen aus Stuckmarmor und einer sich in Illusionsmalerei öffnenden Decke scheint zunächst gegen diese Überlegung zu sprechen. Und doch bildet sie nur die Folie für das verzweifelte, schmerzhaft Ringen der Stuckfiguren, die Andreas Schlüter über den Wandlisenen platziert hat. Obwohl diese insgesamt sechzehn Männerfiguren auf den schmalen Lisenen ihre Position kaum behaupten können, müssen sie mit ihren Körpern die schweren Blendbögen stützen, auf



81 Berlin: Adlerfries

denen das mächtige Gebälk des Raumes ruht.

Diese extreme körperliche Anstrengung und das Leiden sind ihnen deutlich anzusehen. Sind sie etwa auch Giganten, die von der Staatsmacht in den Dienst der Architektur gezwungen wurden? Oder sind es einfach nur Unselige, die schmerzlich erkennen müssen, dass sie in ihren leidenden Körpern unerbittlich eingesperrt sind und ihr Geist sich nicht in höhere Sphären aufzuschwingen vermag? Vielleicht hatte Schlüter dieses Gefangensein im Körper Michelangelos unvollendeten Sklaven in Paris abgesehen.

Auf jeden Fall hat er dieses tragische Motiv in den berühmten Masken der sterbenden Krieger im Innenhof des Berliner Zeughauses bis zur absoluten Ausweglosigkeit gesteigert: Noch deutlicher als im Elisabethsaal offenbaren diese erschöpften und resignierten Seelen eine Verzweiflung (Bild 75), die weit über den rein körperlichen Schmerz hinausgeht. Sie müssen erkennen, dass sie mit ihren Körpern unwiederbringlich zugrunde gehen. Von der Transzendenz ausgeschlossen zu sein, hält der moderne Mensch heute für Freiheit – für seine barocken Vorfahren war dies jedoch ein unerträgliches Verhängnis.

Die Schlossfassaden: Architektur als rechtliche Schutzhülle

Kehren wir abschließend zu den großen Außenfassaden zurück.

Wenn König Friedrich I. den Rittersaal verließ und durch die Fenstertür auf den Balkon von Portal V trat, blickte er auf den nach französischem Vorbild angelegten Lustgarten. In diesem Garten war die ehemals wilde, ungeordnete Natur in Form von exakt beschnittenen Hecken und schnurgerade aufgereihten Bäumen domestiziert und gezähmt worden. Diesen Aspekt griffen die großen Atlantenhermen auf, die zusammen mit ihren Pendants an Portal IV die vier Jahreszeiten (Bild 78) (und damit den Lauf der Natur) personifizierten. Auch sie waren von der Vernunft des Staates gebändigt und in den Dienst am Allgemeinwesen gestellt worden.

Über dem Balkon trugen schwebende Genien das preußische Staatswappen. Mit ihren großen Posaunen trugen sie die Klänge, die im Inneren des Rittersaals vom Silberbalkon ertönten, lautstark nach draußen zu den Menschen. Ihre Fanfaren verkündeten den Beginn eines neuen, goldenen Zeitalters. Daher waren ihre Musikinstrumente – genau wie die Engelpetiten in den Kirchen – aus reinem Gold. Das goldene Zeitalter, das unter Friedrich I. angebrochen war, bildete den strahlenden Höhepunkt einer jahrhundertlangen Entwicklung, die das ganze Land verwandelt hatte: Aus dem heidnischen, wilden Land der alten Pruzen war erst ein christlicher Ordensstaat, dann das Herzogtum Preußen und schließlich das souve-



87 Barcelona: Sagrada Família

räne Königreich Preußen geworden. Wie der Hofgarten war das ganze Land durch politische Vernunft und preußischen Geist kultiviert worden.

Dieser Prozess der Kultivierung spiegelte sich auch im Aufbau der Fassade wider. Die grob behauenen Schlusssteine über den Erdgeschossfenstern – vielleicht Quader, die von der Gigantomachie übriggeblieben waren? – lassen auf einen rohen Urzustand schließen, der überwunden wird, je weiter das Auge des Betrachters nach oben wandert. Die Fassade versinnbildlicht also nicht nur eine höhere Ordnung; an ihr sind auch die direkten Auswirkungen dieser Ordnung ablesbar: Auf das schlichte Erdgeschoss, in dem die königliche Verwaltung arbeitete und das gewissermaßen das stabile Fundament des Staates bildete, folgten die viel nobler und prachtvoller gestalteten Obergeschosse, hinter denen die Repräsentationsräume des Königs lagen. Parallel dazu sublimierten und verfeinerten sich in den Portalrisaliten I, II, IV und V die Stockwerkssäulen von der kräftigen dorischen über die elegante ionische zur hochprächtigen korinthischen Ordnung. Den krönenden Abschluss bildeten die großen Dachfiguren, die antike Götter oder christliche Tugendpersonifikationen darstellten: In ihnen ging das Schloss fließend in die Sphäre des Himmels über.

Ein weiteres wichtiges Element war der Adlerfries unmittelbar unterhalb des Dachgesimses: Mit den sich paarweise anblickenden Adlern (Bild 81) paraphrasierte er die prachtvolle Halskette (Kollane) des Schwarzen Adlerordens und

vervollständigte somit die ikonographische Bedeutung der Fassade als Ordensmantel. Wenn der König dem Balkon betrat, wurde er also gleichsam von seinen eigenen, rechtlichen Insignien umfassen. Diese Symbolik ergab einen tiefen Sinn, denn der ausgebreitete Mantel symbolisierte auch Schutz (man denke an das mittelalterliche Motiv der Schutzmantelmadonna). Auch Schlüters Ordensmantel versprach den Menschen Schutz: In den strengen Ordensstatuten hatte Friedrich I. sich selbst und alle Ritter dazu verpflichtet, Gottes heilige Gesetze zu ehren, gegen jedermann Gerechtigkeit zu üben und sich ganz besonders der Witwen, Waisen und Armen anzunehmen. Der König war buchstäblich der „Schirmherr“ des gesamten Volkes. Nicht zuletzt breiten die Adler am Fries ihre mächtigen Schwingen schützend aus – ein Motiv, das direkt auf die Psalmen des Alten Testaments zurückgeht: „Im Schatten Deiner Flügel beschütze mich“.

Ursprünglich war der königliche Ornat ebenso wie der Thronbaldachin ein Sinnbild des Himmels, das den Herrscher als einen treuen irdischen Stellvertreter Gottes auswies. Damit verbunden war die konsequente Durchsetzung der kosmischen Ordnung auf Erden, die in Berlin symbolisch mit dem Sieg über die Giganten erfochten worden war. Fast man beide Bedeutungen zusammen, bildeten Schlüters barocke Fassaden gleichsam die rechtliche Schutzhülle des neuen preußischen Staates. Wie die Fassade die älteren Baukörper zu einer einheitlichen Komplex zusammenführte, so verband der neue



88 Rom: Blick in die Kuppel des Petersdoms

Königstitel die höchst unterschiedlichen Territorien, über die Friedrich I. herrschte, ebenso zu einer staatlichen Einheit.

6 RESÜMEE UND KRITIK AN DER MODERNE

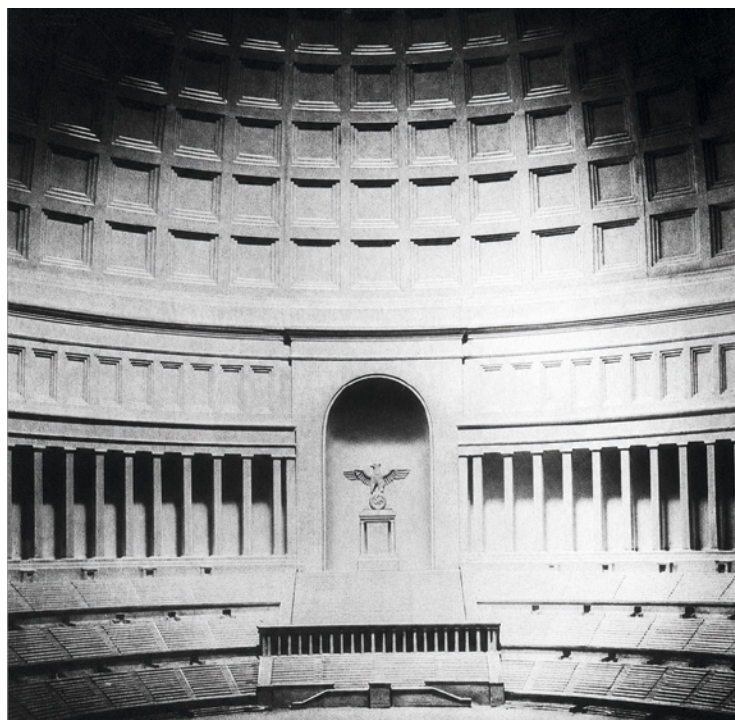
Die Metaphysik in Schlüters Kunst

Von der griechischen Antike bis zu den Lehren von Leibniz bedeutete das Wort „Substanz“ überwiegend das absolute, unzerstörbare Sein, das sich in der geformten Materie der Welt mitteilt. Die Transzendenz der Materie ist daher der künstlerische Ausdruck für das ewige Streben des Menschen nach dem Ursprung aller Dinge, aber auch für die reale Präsenz des Göttlichen in unserer Welt. Die Interaktion von Geist und Materie verwandelt die Welt von Grund auf. Vor diesem tiefen ideengeschichtlichen Hintergrund steht Schlüters Kanzel in der Marienkirche (Bilder Seite 50) für die Erlösung der menschlichen Seele durch die göttliche Gnade, für die spirituelle Erneuerung einer Gesellschaft im Licht der Offenbarung und für die Neuerschaffung der Welt am Ende der Zeiten. Im Berliner Schloss wiederum umschreibt die Transzendenz der Materie die Läuterung des menschlichen Geistes durch die Weisheit, den Aufstieg eines Herrscherhauses zur Königswürde, die Kultivierung eines ganzen Landes und die Formung eines gerechten Staates nach einer göttlichen Rechtsordnung.

Ohne den festen Glauben an diese Transzendenz wäre kein einziges der großen Meisterwer-

ke der antiken und abendländischen Kunst in dieser Form entstanden. Daher bleiben sie ohne das historische Bewusstsein für diesen Glauben völlig unverstanden. Und sie werden regelrecht missverstanden, wenn man den geistigen Substanzbegriff durch einen rein materiellen ersetzt.

Ein praktisches Beispiel dafür sind die berühmten Atlantenhermen (siehe Seiten 29 bis 32) an Portal V des Schlosses: Man glaubt heute, ihre Substanz zu schützen, indem man die Dübellöcher, die für die Ergänzung der verloren gegangenen Arme notwendig sind, aus den Regeln des Denkmalschutzes verbietet. Doch in Wahrheit verhindert man gerade dadurch, dass die eigentliche, geistige Substanz der Figuren erfahrbar wird: ihre tragende Funktion innerhalb der Staatsarchitektur als Sinnbild von wilden Naturgewalten, die durch Kultur und Zivilisation gebändigt wurden. Damit dieser Sinngehalt für den Menschen erkennbar wird, genügt es nicht, die Figuren als beschädigte archäologische Fragmente in die Fassade einzufügen; zusammen mit dem königlichen Adlerpaar zwischen sich, müssen sie den Balkon, auf dem sich der König einst dem Volk präsentierte, mit ihren Armen aktiv stützen und ihn so schlüssig in die Fassadentextur integrieren. Belässt man sie als bloße Torsi, verbannt man das, was Schlüters Werk essenziell ausmacht, aus der Welt des sinnlich Wahrnehmbaren. Schlüters Idee ist zwar unsterblich, in dieser realen Welt aber nicht mehr gegenwärtig; sie bleibt stumm.



89 Architektur ohne Metaphysik: Albert Speers Halle des Volkes

Das substanzlose Weltbild des modernen Materialismus

Dass wir uns infolge eines säkularen Rationalismus und eines einseitigen Materialismus von der Metaphysik weitgehend verabschiedet haben, ist die eine Sache. Doch warum wollen wir nicht anerkennen, dass frühere Epochen ein völlig anderes Kunst- und Weltverständnis besaßen? Sind wir denn nicht tolerant? Warum also haben manche Menschen immer noch ein großes Problem damit, dass Schlüters „Dessin“ in den Schlossfassaden wenigstens in Teilen wieder reale Gestalt angenommen hat? Kann der tiefere Beweggrund dafür eine narzisstische Kränkung sein? Ist der moderne, sich doch so autonom dünkende Mensch verunsichert durch die Möglichkeit, dass es etwas gibt, das seine eigene Vorstellungskraft übersteigt? Spürt er unbewusst, dass die alten Werke sich seinem eigenmächtigen Begreifen entziehen, weil er nicht bereit ist, sich von ihnen ergreifen zu lassen? Nicht bereit, weil er Subjekt im modernen und nicht im herkömmlichen Sinne sein will? Weil er lieber die Welt auf das Materielle reduziert, um sie sich unterwerfen zu können, anstatt sich innerhalb einer geistigen Welt einem höheren Prinzip zu unterstellen? Weil er Hingabe mit Unfreiheit verwechselt?

Wer sich selber als Gott auf Erden aufspielt, kann es nicht dulden, wenn Kunstwerke, die er bewundert, von fremden Göttern erzählen und gerade dadurch ihre besondere Qualität erlangen – eine Qualität, zu der unsere Zeit größtenteils gar nicht mehr imstande ist. Dieses Urteil mag rückwärtsgewandt und fortschrittsfeindlich klingen. Doch was ist Fortschritt? In seinem Epos „Äneis“ prägte der römische Dichter Vergil den vielzitierten Satz: „Mens agitat molem et magno se corpore miscet“. Damit meinte der Dichter, dass ein universaler Weltgeist die Materie des großen Weltkörpers durchdringt und belebt. Das 19. Jahrhundert aber – das Zeitalter der technischen Revolution – verkürzte Vergils Spruch auf die erste Satzhälfte und verkehrte ihn so ins genaue Gegenteil: Der Geist – gemeint war nun der menschliche Erfindergeist – bewegt die Masse: in einem rein mechanischen Vorgang.

Am Ende wird Kunst zum toten Artefakt. In diesem Sinne wird auch der gerühmte Satz „Form follows function“ falsch gedeutet: Die Funktion, der die Form folgt, besteht nicht mehr in der Erkenntnis, in der Begegnung mit einer höheren Wirklichkeit, sondern nur noch im praktischen Zweck. Ein Weltbild, in dem die Form die nicht mehr durch geistige Substanz geformt wird, ist horizontal und intel-

lektuell flach. Zwar steht der Mensch selbst noch immer aufrecht – selbstherrlicher sogar denn je. Und verächtlich blickt er auf diejenigen herab, die vor etwas Höherem die Knie beugen. Unbewusst spürt er, dass über und unter ihm zwar noch etwas ist, er aber die Anbindung daran verloren hat. Das beschrieb Johann Wolfgang von Goethe in seinem Gedicht „Grenzen der Menschheit“ (1781): Steht der Mensch auf der wohlgegründeten Erde, reicht er nicht einmal bis zur Eiche auf. Wenn er aber sich aufwärtshebt und mit dem Scheitel die Sterne berührt, haften nirgends seine unsicheren Sohlen, und Wolken und Winde spielen mit ihm. Und er ist nur noch das vergängliche Glied einer Kette.

Der metaphysische Mensch

Ganz anders der metaphysisch denkende Mensch. Er sieht sich in der Vertikalen als Teil eines die materielle Welt übersteigenden Kosmos, in dem er gerade dann eine besondere geistige und seelische Größe erlangt, wenn er sich vor dem Ewig-Unendlichen demütig beugt. Letztlich ist das auch die Aussage der Inschrift an der Kuppel des Berliner Schlosses von 1854. Und in diesem Sinne macht eine gute Architektur den Menschen auch dann nicht klein, wenn sie riesig ist. Das gilt für die Pantheonkuppel mit ihrer Spannweite von 44 Metern, die bis zu 60 Meter hohen Gewölbe der Sagrada Familia (Bild 87) oder die 157 Meter aufragende Doppelturmfassade des Kölner Doms ebenso wie für das Eosanderportal, das mit 35 Metern immerhin ein Drittel höher ist als der Konstantinsbogen in Rom.

Ohne Metaphysik ist all dies nicht zu verstehen. Enttäuscht stellte Albert Speer bei seinem Besuch des Petersdoms (Bild 88) fest, dass dieser Bau trotz seiner riesigen Dimensionen nicht als Vorbild für die Führerbauten in Berlin (Bild 89) nicht taugte – er wirke einfach zu klein. Denn totalitäre Ideologen, ganz gleich welcher Couleur, wollen den kleinen Menschen. Sie nehmen ihm die geistige Freiheit und seine Individualität, um ihn alsdann umso leichter in die Sardellenbüchse ihres jeweiligen Systems pressen zu können. Aus der metaphysischen Gemeinschaft freier

Menschen im Reich des Geistes wird eine Sklavengesellschaft gleichgeschalteter Monaden. Und die Naturrechtsdevise „Sum cuique“ wird in ihrer deutschen Übersetzung „Jedem das Seine“ von einer Maxime der Menschenrechte zur Parole menschenverachtender Willkürherrschaft. Die Inschrift über dem Tor von Buchenwald, diesem Reich des Todes und der geistigen Finsternis, ist eines der erschütterndsten Beispiele für eine Herrschaft, die der wahren Substanz, dem „Sein an sich“, den Kampf angesagt hat.

Natürlich können auch Religionen totalitäre Züge annehmen, vor allem dann, wenn der Glaube sich von der Vernunft löst. Dann wird aus Metaphysik fanatischer Eifer. An die Stelle von Götter treten Götzen und Gespenster. Sie sind Produkte innermenschlicher Abgründe und haben an der geistigen Substanz, an der Welt des Wahren, Guten und Schönen, keinerlei Anteil. In Schlüters Treppenhaus werden sie in Gestalt der Giganten in ihre Abgründe zurückgeworfen. Wie im Dämonensturz eines barocken Deckenfreskos vollzieht sich in Schlüters Gigantomachie die Scheidung der Geister. Die Welt der geistigen Substanz stößt den Mangel an Sein von sich. Durch diese Scheidung wird die Materie den Mächten der Finsternis entrissen. Nun dient sie nicht mehr gigantomane Machtfantasien, sondern kann durch die schönen Künste zum Abbild eines höheren Seins werden. Aus den Felsbrocken ließ Minerva, die Göttin der Vernunft und der Weisheit, die Architektur des Schlosses entstehen. Dieses Schloss war in Stein gegossene Metaphysik, Ausfluss einer unzerstörbaren Idee, die heute mehr denn je danach drängt, reproduziert zu werden.

- 1 Freundlicher Hinweis von Günther Bentele, Bietigheim; vgl. Berliner Extrablatt Nr. 96 (2021) S. 43.
- 2 Im Barock trugen die antiken Götter noch ihre lateinischen Namen. Die Umstellung auf die originalen griechischen Namen erfolgte erst im Klassizismus.
- 3 Der Name des Giganten ist nicht zu verwechseln mit dem Beinamen Pallas, den sich die Göttin Athene zu Ehren einer von ihr versehentlich getöteten Freundin selbst beilegte.



Gesamtmodell des Edo-Schlusses in Tokio

Die Wiederbelebung der Debatte über den Wiederaufbau des Edo-Schlusses

von Kei Fukuda

I.

Seit meinem Plädoyer im Jahr 2013 schien es lange Zeit, als wäre die Diskussion über den Wiederaufbau des Edo-Schlusses verstummt. Doch in den folgenden Jahren wurden – langsam und beinahe unmerklich wie eine Gletscherbewegung – beharrlich Schritte unternommen.

Im März 2015 wurde im Edo-Tokyo-Museum, dem Pendant zum Stadtmuseum Berlin, ein Gesamtmodell des Schlosses im Maßstab 1:200 präsentiert (Bild 1). Im November 2020 folgte, mitten in der sich zuspitzenden Pandemie, ein von der Kaiserlichen Hofverwaltung errichtetes Modell des Kan'ei-Bergfrieds im Maßstab 1:30 im Ostgarten des Kaiserpalastes (Bild 2).

Auch im Parlament wurde das Thema 2015 sowie 2017 aufgegriffen. Die Antworten der Regierung blieben jedoch zurückhaltend: Es gebe keine staatlichen Wiederaufbaupläne; die kulturelle Bedeutung werde zwar anerkannt, doch eine Realisierung erfordere größte Zurückhaltung. Mit der Verschärfung der Pandemie kamen zudem die



Modell des Kan'ei Bergfrieds

Aktivitäten des Wiederaufbauvereins vorübergehend zum Erliegen.

II.

Am 12. November 2023 sprach der ehemalige Premierminister Yoshihide Suga in einem Fernsehinterview über die Bedeutung eines Wiederaufbaus. Manche Medien wunderten sich über den Zeitpunkt – mehr als zwei Jahre nach seinem Ausscheiden aus dem Amt. Doch vielleicht wollte der aus dem Nordosten des Landes stammende frühere Regierungschef, dessen Heimatregion im Bürgerkrieg vor der Meiji-Restauration bis zuletzt dem Shogunat treu geblieben war, der japanischen Öffentlichkeit mit einem Anflug von Wehmut jenes Herzensanliegen anvertrauen, das er während seiner kurzen Amtszeit – ganz vom Kampf gegen die Corona-Krise beansprucht – nicht hatte verwirklichen können.

III.

Mit dem Abklingen der Krise traten zugleich immer deutlichere Anzeichen für ein Ende der langen wirtschaftlichen Stagnation zutage – jener „verlorenen dreißig Jahre“. Diese



Das kostbare, faszinierende Bildrollenwerk „Bushu Shugaku Junikei-Zukan“

Erholung scheint auch die öffentliche Debatte in bemerkenswerter Weise belebt zu haben: Die Zahl der Stimmen, die sich für den Wiederaufbau des Edo-Schlusses aussprechen, ist spürbar gewachsen.

IV.

Mein Plädoyer von 2013 fand damals kaum Resonanz. Der Schlossplatz in Berlin war noch eine Brache, und Japan hatte andere Prioritäten.

Heute jedoch steht das Berliner Schloss als Humboldt Forum wiedererstanden da und ist längst zu einem lebendigen Ort geworden. Daher erscheint es mir heute angemessen, die Geschichte der Berliner Schlossdebatte erneut in Japan zur Sprache zu bringen.

V.

Auf Einladung des Vereins zur Wiedererrichtung des Edo-Berg-

frieds hatte ich am 16. Mai 2026 die Gelegenheit, einen Online-Vortrag unter dem Titel „Der Weg zum Wiederaufbau des Berliner Schlosses“ zu halten. In 88 Folien und 90 Minuten fasste ich die gesamte Geschichte des Schlosses seit 1701 zusammen – seine Zerstörung, die Debatte seit 1990, den Wiederaufbau als Humboldt Forum und die nun bevorstehende Rekonstruktion von Schlüters Gigantentreppe. Die

unmittelbaren Rückmeldungen des Publikums zeugten ausnahmslos von Überraschung und Bewunderung für ein in Japan weitgehend unbekanntes Projekt.

VI.

Das Edo-Tokyo-Museum wurde am 31. März dieses Jahres nach langer Renovierung wiedereröffnet. In der begleitenden Sonderausstellung wurde das kostbare, faszinierende Bildrollenwerk „Bushū Shūgaku Junikei-Zukan“ (Bilder 3 und 4) gezeigt, das die Gestalt des Kan'ei-Bergfrieds im Zustand von 1648 festhält.

Besonders hervorzuheben ist die kommende Sonderausstellung, die am 23. Juni beginnt und in der der Entwurf von Hermann Ende & Wilhelm Böckmann für das japanische Parlamentsgebäude aus den Jahren 1887/88 präsentiert wird (Bild 5). Dieses Werk bezeugt die enge kulturelle Verbindung zwischen Japan und Deutschland in der Meiji-Zeit und kann – so meine Überzeugung – als weiterer Wegweiser auf dem von mir seit 2013 angeregten Pfad einer „Verbrüderung“ zwischen dem Edo-Schloss und dem Berliner Schloss gelten.

VII.

Über den letzten „Samurai-Architekten“, der als Erbe der Tradition von Ende & Böckmann die moderne japanische Parlamentsarchitektur prägte, werde ich an anderer Stelle berichten.



Entwurf deutscher Architekten für das japanische Parlamentsgebäude, 1887/88



Teekanne, Sahnekännchen und Zuckerdose

Schönes Silber aus Privatbesitz

Kostbares Silber, Russland, Mitte des 19. Jahrhunderts, Verkauf als 3er Set

- **Teekanne:** 813er Silber (Russland, Finnland), Gewicht 740 g, Mindestgebot: Silberwert € 993,00 + kunsthistorischer Wert!
- **Zuckerdose:** 813er Silber (Russland, Finnland), Gewicht 289 g, Mindestgebot: Silberwert € 388,00 + kunsthistorischer Wert!
- **Milchkännchen:** 813er Silber (Russland, Finnland), Gewicht 137 g, Mindestgebot: Silberwert € 184,00 + kunsthistorischer Wert!

- **Obstschale mit Henkel:** 813er Silber (Russland, Finnland), Gewicht 378 g, Mindestgebot: Silberwert € 515,00 + kunsthistorischer Wert!
- **Kerzenhalter:** 925er Silber Sterling, Gewicht 528 g, Silberwert € 800,00 + Gebrauchswert

Diverses Kleinsilber, gegen Gebot!



Obstschale mit Henkel



Kerzenhalter, 3- und einflammig, 3-flammiges Oberteil abnehmbar

Aus kaiserlichem Schlossbesitz:

Kleiner Kleiderschrank

hervorragender Zustand, mit Original-Schlossinventar-Siegelmarke

gegen Gebot!!



Vier Portraits von Stephan Geisler

Stephan Geisler ist ein renommierter deutscher Maler und Grafiker, der für seine expressiven und farbintensiven Portraits bekannt ist. Er lebt und arbeitet in Bochum. Seine zum Teil großformatigen Werke werden der Neo-Pop-Art oder dem Neo-Expressionismus zugeordnet



und erzielen regelmäßig hohe Summen auf dem Kunstmarkt. Diese

vier gerahmten Portraits entstanden zwischen 2012 und 2014.

Wert der Portraits:
300 bis 400 € jeweils.

Diverses Kleinsilber



Buttermesser und Aufschnittnähmegabeln



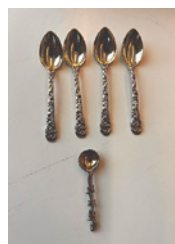
Silberner Trinkbecher, 800er Silber,
79 g



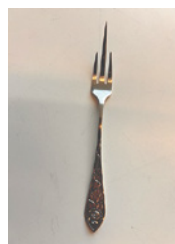
Kuchengabeln, 800er Silber



Zuckerzange, 800er Silber



Kaviarlöffelchen



Original-Stück der Schloss-Simulation 1993/1994

Ausschnitt von
Portal III,
sehr gut erhalten,
Maße: 5,54 m x 3,49 m

gegen Gebot!!



IMPRESSUM

Herausgeber: Förderverein Berliner Schloss e. V., 22551 Hamburg, PF 56 02 20, verantwortlich für den Inhalt: Wilhelm v. Boddien, 1. bis 105. Auflage: 5.067.500. 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 8. Februar 2024 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.



Faksimile

12. April 2026

In der B.Z. online erschien am 12. April 2026 diese Kolumne in der Rubrik „Gunnar Schupelius – Mein Ärger“:

B.Z.

Von Gunnar Schupelius

Der Verein sammelte 110 Millionen Euro Spenden für die Schlossfassade. Dennoch dürfen die Förderer ihre Arbeit im Schloss nicht mehr präsentieren

Der Wiederaufbau des Berliner Schlosses (Humboldt Forum) wurde von der Bundesregierung finanziert, mit Ausnahme der barocken Fassade. Für die Fassade sammelte der Förderverein Berliner Schloss e.V. unter der Leitung von Wilhelm von Boddien die sagenhafte Summe von 110 Millionen Euro von privaten Spendern ein.

Ohne Fassade kein Schloss: Ohne diese Spenden stünde in Berlins Mitte heute ein grauer Kasten aus Stahlbeton.

Verein bekam keinen Platz im Schloss

Wer gedacht hätte, dass der Generalintendant vom Humboldt Forum, Hartmut Dorgerloh, den Förderern die verdiente Anerkennung zukommen lassen würde, der hätte sich geirrt: Der Verein bekam keinen Platz im Schloss, um seine Arbeit zu präsentieren. Er musste sich in den Räumen der Berliner Tourismus-Agentur „Visit Berlin“ einrichten. Der Vertrag wurde nicht verlängert, die Förderer fliegen jetzt raus.

Was sagt Generalintendant Dorgerloh dazu? Auf Nachfrage ließ er uns ausrichten, „die Rekonstruktions- und Bauarbeiten (...) seien „vollständig abgeschlossen“. Es bestehe daher „kein Anlass mehr, dass der Förderverein im Humboldt Forum beispielsweise über neue Vereinstätigkeiten informiert, die das Humboldt Forum nicht betreffen, oder Spenden für weitergehende Ausbau- und Rekonstruktionsmaßnahmen sammelt, die weder beschlossen noch beabsichtigt sind“.



Generalintendant Hartmut Dorgerloh im Schlüterhof vom Berliner Schloss/Humboldt Forum (Foto: Stefanie Herbst)

Der Verein hatte allerdings gar nicht vor, „über neue Vereinstätigkeiten zu informieren, die das Humboldt Forum nicht betreffen“. Das ist eine Unterstellung. Der Verein will den Besuchern seine Arbeit präsentieren. Das ist legitim. Und er wirbt dafür, ein Treppenhaus im Schloss nach historischem Vorbild wiederherzustellen.

Warum nicht? Darüber kann man reden. Dorgerloh aber will nicht reden, er will mit den Förderern offenbar überhaupt nichts zu tun haben. Sogar der Vorschlag, einen „Freundeskreis Humboldt Forum“ zu gründen, um dort die Spender zu versammeln, wurde strikt abgelehnt.

Solche Freundeskreise sind üblich, bekannt und erfolgreich, zum Beispiel im Falle der Staatsoper oder der neuen Nationalgalerie.

Man muss es sich vor Augen führen: Der Wiederaufbau des Berliner Schlosses hat sehr viele Menschen in Deutschland begeistert und zu Spenden in einer Größenordnung angeregt, die einzigartig ist in der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland.

Dieses Engagement wird von der Regierung nicht gewürdigt. Im Gegenteil: Der vom Kanzleramt eingesetzte Generalintendant Dorgerloh, ein Beamter, der nichts zum Aufbau des Schlosses beigetragen hat, gibt den Spendern noch einen Fußtritt und setzt sie vor die Tür. Wo leben wir eigentlich?

>> Hat Gunnar Schupelius recht? Schreiben Sie an: gunnar.schupelius@axelspringer.de

Textquelle: B.Z. online, 12.04.2026; Foto: Stefanie Herbst



LESERBRIEFE

Uns erreichte eine Fülle von Zuschriften, hier eine kleine Auswahl!

Sehr geehrter Herr Schupelius, Leider haben Sie recht.

Es ist ein Unding, das eine staatliche Institution, einen privaten Förderverein, den der Staat gebeten hat, Spenden für die Rekonstruktion der Schlossfassade über Jahre einzusammeln, nach erfolgreicher Arbeit, vor die Tür setzt.

Allerdings ist dies keine Überraschung.

In meiner jahrelangen Tätigkeit als Staatssekretär für Kultur des Landes Berlin konnte ich sehr nah beobachten wie leider von Beginn an gewisse Kreise, jegliche Aktivitäten des Fördervereins versucht haben zu behindern und die Spender und Spenderinnen des Vorhabens in der Öffentlichkeit zu diskreditieren.

Es bedarf jetzt eigentlich eines Machtworts des Stiftungsrates in dem die staatlichen Vertreterinnen und Vertreter sitzen.

Mit besten Grüßen,

Ihr André Schmitz

Kulturstaatssekretär von Berlin a.D.

und ehemaliges Stiftungsratsmitglied

der Stiftung Humboldt Forum im

Berliner Schloss

Ihr Artikel ist ausgezeichnet. Der Rausschmiss des Fördervereins aus dem Schloss, der dank der Energie und Phantasie von Wilhelm von Boddien eine unglaubliche Leistung für die Kultur unseres Landes vollbracht hat, ist in jeder Hinsicht hervorragend. Ich danke Ihnen! Wenn ich noch in der Verantwortung eines Museums stünde (ich war in Hannover, Leipzig und Schloß Gottorf Museumschef), wäre es mir ein tiefes Anliegen, alles zu tun, um den Kollegen Dorgerloh für seine unfassbare Fehl-Entscheidung, den Förderverein aus dem Schloss zu verbannen, zu isolieren und aus allen relevanten Gremien fristlos zu verabschieden.

Herwig Guratzsch

Als ich Ihren Bericht gelesen habe, war ich fassungslos ... Wir gehören auch zu den Spendern und freuen uns immer diesen wunderbaren Bau zu sehen .. Was ist bloß los mit diesem Herrn Dorgerloh? Gehört er zu denen, die dem Palast der Republik nachtrauern?... Ich war schon entsetzt als der Schlüterhof mit Plastikmöbeln und Kegelbahn verhunzt wurde! Was ist bloß in Berlin los? Für Herrn von Boddien muss das ein Schlag ins Gesicht sein ... Aber was können wir unternehmen?...

Ich drücke die Daumen das sich vielleicht doch noch eine Lösung finden lässt?

Birgit und Rainer Skodda

Der Rausschmiss durch Hr. Dorgerloh stößt auf Unverständnis. In Potsdam geht es anders. Der dortige Förderverein Potsdam arbeitet hervorragend mit der Stadt Potsdam und der Zivilgesellschaft zusammen. So entsteht eine breite Zustimmung, werden Kreativkräfte entwickelt - und Finanzquellen erschlossen.

Johannes Heinen (Gästeführer)

Ihre Glosse habe ich mit Zustimmung gelesen, und ich möchte mich bei Ihnen für Ihre Stellungnahme bedanken. Ich habe die Diskussionen um den Wiederaufbau des Schlosses und die Rekonstruktionsarbeiten seit den frühen neunziger Jahren verfolgt. Das Ergebnis ist eine Bereicherung für die Stadt Berlin, die kaum zu überschätzen ist. Dem Förderverein unter Leitung von Wilhelm von Boddien und natürlich allen Spendern gebührt großer Dank. Diskussionen um eine Rekonstruktion der Gigantentreppe sollten ergebnisoffen geführt werden. Die Vorgehensweise des Generalintendanten des Humboldt Forums erscheint mir höchst befremdlich. Ich hoffe, dass es zu einer Korrektur kommt.

*Georg Schirmers
51105 Köln*

Guten Abend,

man kann es wirklich kaum fassen, dass das Wirken und der Einsatz des Fördervereins und damit auch das Lebenswerk von Herrn von Boddien von Herrn Dorgerloh so mit Füßen getreten werden.

Wie kann jemand, der augenscheinlich eigentlich über eine Menge historischen Sachverstand über Preußen, Brandenburg und Berlin verfügt und durchaus für diverse Aufbautätigkeiten im historischen Berlin zuständig war, sich vor den Karren der weiterhin im Hintergrund agierenden Schlossaufbau-Gegner spannen lassen?

Ist er von Herrn Philipp Oswalt bearbeitet worden, der weiter an seinem Projekt der Fassaden-Verhandlung arbeitet oder ist er doch ein Opfer seiner Ost-Berliner Sozialisation, die ihn schon seinerzeit eine ablehnende Haltung zum Wiederaufbau des Schlosses einnehmen ließ?

Umso erstaunlicher, dass gerade Herr Dorgerloh dann zum Intendanten des Humboldt Forums erkoren wurde.

Leider passt das Ganze auch im Kontext mit der ablehnenden Haltung zum Wiederaufbau der Schlüterschen Gigantentreppe und der Verweigerung der Aufstellung des Neptunbrunnens an seinem historischen Platz durch die Senatsbaudirektorin Regula Lüscher seinerzeit in die links-soziale gestrickte Politik, Anklänge an Preußens „Glanz und Gloria“ nicht wieder aufleben zu lassen. Insgesamt leider wieder einmal ein Zeugnis des Niederganges des Berliner Kultur-Niveaus.

Dr. Hans-Joachim Wenzel

Ja, ich finde die ablehnende Haltung der Politik eine Frechheit. Ein Dankeschön an den Förderverein und die vielen Spender, die das historische Aussehen des Berliner Schlosses der erst ermöglicht haben, wäre anstatt dessen angemessen gewesen.

Bernhard Börke

Mit Unverständnis, Ärger und Wut habe ich Ihre Sonder-Schloss-Information April gelesen!

Das darf doch nicht wahr sein.

Offensichtlich ist es so:

Der Mohr hat seine Schuldigkeit getan, der Mohr kann gehen.

Wer ist eigentlich dieser Generalintendant? Ist er etwa ein „alter“ Schloss-Gegner? Ist er evtl. eifersüchtig, weil er doch gar nichts zum Entstehen der Rekonstruktion beigetragen hat, der Verein jedoch so viel?

Der Hinauswurf ist ein Affront gegen die Tausenden von Begeisterten und Spendern, zu denen ich auch ein klein wenig gehöre. Haben Sie eine Übersicht über die regionale Herkunft der Spender? Ich würde mich nicht wundern, wenn diese zu 90% aus dem Westen kämen.

Im Schloss muss eine bleibende Erinnerung oder „Gedenkstätte“ an die Leistungen des Fördervereins und an Herrn von Boddien in irgendeiner würdigen und angemessenen Form vorhanden sein!

Mein Schreiben an Herrn Dr. Dorgerloh füge ich z.K. bei.

Michael Kübler, Waiblingen

Das Sprichwort „Undank ist der Welt Lohn“ wird leider wieder einmal bestätigt.

Ich glaube, dass nahezu alle Berliner, die sich über den Wiederaufbau des Schlosses freuen, Herrn von Boddien sehr zu Dank verpflichtet sind.

Weshalb sich der Generalintendant Dorgerloh diesem Dank nicht anschließen kann, bleibt sein Geheimnis... Schön ist diese Haltung für unsere Stadt Berlin nicht.

Vielleicht sollte man diesen Herrn einmal zu einer schriftlichen Stellungnahme seiner Verweigerung auffordern...

Prof. Dr. U. Ertner



LESERBRIEFE

Schon beim ersten Besuch des Humboldtforums vermissten wir eine auffällige Würdigung des „Vaters“ dieser so wichtigen Wiederherstellung der Berliner Mitte. Auch die Ausstellung selbst war eher enttäuschend. Kein Vergleich zum früheren provisorischen Völkerkunde Museum in Dahlem. Es liegt wohl an den woken sozialistischen Geistern, die jede Art von großartiger Leistung negieren oder sogar zerstören wollen. Die Begleitmusik des Wiederaufbaus des Berliner Stadtschlusses war ja reich an bunten Nebengeräuschen. Heutzutage wäre selbst für einen so hartnäckigen Zeitgenossen wie Wilhelm von Boddien so ein unglaubliches Projekt ein unmögliches Unterfangen, da die Kriegsgeneration naturgemäß allmählich an Stimmen bzw. wichtigen Zeitzeugen verliert. Vielen Funktionsträgern scheint es heute nicht nur an der Qualität, sondern auch an der nötigen Größe zu fehlen, anderen den nötigen Respekt in angemessener Form zu zollen. Auch diese Zeiten ändern sich und damit sicher auch das Humboldtforum.

Beate und Tillmann Rehbock

Ich bin erneut entsetzt über das Verhalten von Herrn Dorgerloh. Nicht nur seine destruktive Haltung dem Förderverein gegenüber, er kommt auch noch mit böartigen Unterstellungen daher. Wie kann die Bundesregierung einen solchen Menschen auf dieser Position lassen, der nur Unfrieden stiftet. Da sehe ich Handlungsbedarf für Staatsminister Wolfram Weimer.

Dr. Genovefa Brugger

Ihr Artikel „Schloss-Intendant setzt Förderverein vor die Tür“ ist ausgezeichnet!!!! Es ist unglaublich, was sich dieser arrogante Beamte leistet. Die größte Kulturbürgerinitiative Deutschlands, die es geschafft hat, 110 Millionen Euro zu sammeln, um die barocke Schlossfassade zu finanzieren und Berlin ein prächtiges Bauwerk zu schenken. Und ich bin sicher, dass bestimmt 99 % der Bevölkerung das Schloss großartig finden, außer ein paar linken Nörglern und den linken Medien, vor allem auch dem ÖRR. Diese Behandlung des Fördervereins ist skandalös und muss vom Generalintendanten Dorgerloh rückgängig gemacht werden. Bleiben Sie an diesem wichtigen Thema dran, stellen Sie den bestimmt hochbezahlten Beamten zur Rede, warum er sich so unverschämt verhält, und den Förderverein rausschmeißt. Und der geplante Wiederaufbau der Gigantentreppe ist ein weiteres Geschenk an Berlin, das Schloss wird noch schöner und 99 % Bevölkerung finden das großartig. Und solch ein Juwel ist ein weiterer touristischer Anziehungspunkt und bringt Geld in die leeren Kassen von Berlin! Vielen Dank für diesen ausgezeichneten Artikel und bleiben Sie dran!! Außerdem soll die Berliner Bauakademie originalgetreu wiederaufgebaut werden. Falls die Linken bei der nächsten Wahl gewinnen, wird es wahrscheinlich schwierig. Bitte berichten Sie auch darüber und die anderen Projekte zum historische Wiederaufbau von Berlin!

Mfg Wolfgang Müller

Das hört sich nach neidischem politischen Strippenzieher an. Von welchem Kanzleramt ist er eingesetzt und von wem bekommt er heute sein Gehalt? Das Programm im Forum ist auch nicht besonders geistreich.

*Jürgen Krause
Bietigheim / Württ.*

Ich hatte gestern bereits eine Mail zum Thema gesendet (siehe Anhang) und wollte Ihnen auch nochmals mitteilen, dass Ihre Kolumne sehr zutreffend ist. Sie fragen zu Recht: Wo leben wir? In einer, von vielen selbstherrlichen Dummköpfen regierten Republik - meine Meinung. Bitte bleiben Sie weiterhin kritisch zum Thema Schloss. Ich selbst gehöre zu den Spendern und erhalte das Berliner Extrablatt seit Beginn an (war auch schon Teilnehmer von Führungen, auch in der Bauphase - aus beruflichen Gründen) und erfreue mich bei jedem Besuch in Berlin am Schloss.

*Klaus Wohlmann
Dipl.-Ing. Architekt
65203 Wiesbaden*

Selbstverständlich hat Gunnar Schupelius Recht. Da sitzt ein modernistischer Bürokrat als ‚Chef‘ in einem Gebäude, das es ohne den Förderverein überhaupt nicht gäbe. ... und genau diese Initiatoren dieses Stadtbild prägenden Gebäudes setzt er nun vor die Tür? Mehr Arroganz von oben ohne Entstehungsbezug geht nicht.

*Hubertus Müller
Berliner Historische Mitte e.V.
Mitglied in der Allianz der
baukulturell engagierten
Bürgervereine Berlins*

Sie haben völlig recht. Es stellt sich die Frage: Was kann man machen? In der Vergangenheit hat Boddien auf seine stille diplomatische Art immer wieder Wege gefunden, den Alt-Stalinsten Dorgerloh auszuhebeln. Da er ein seitens des Bundeskanzleramtes bestellter Beamter ist, sollte es Möglichkeiten einer Einflußnahme geben. Wird dieser Weg bereits beschritten? Gibt oder gab es Gespräche mit Herrn Weimer?

Björn Nshan

Mit Interesse habe ich soeben Ihre Kolumne "Schloss-Intendant setzt Förderverein vor die Tür!" gelesen und auch ich bin enttäuscht. Es ist ohne Zweifel das Verdienst des Fördervereins, dass in Berlins altem Zentrum jetzt ein glänzendes Publikumsmagnet steht, dessen kulturelles Inneres wesentlich profitiert von seinem einzigartigen, historischen Äußeren. Ohne den Verein hätte hier nur ein großes, modernes, graues Gebäude ohne jede Anziehungskraft gestanden. Schon das wäre Grund genug dafür, dass der Förderverein einen Platz im neuen Schloss behalten sollte. Der Verein hat bereits viel geleistet, aber seine Rolle ist noch nicht zu Ende. Es gibt u.a. noch Pläne für die Rückkehr der Rossebändiger und des Neptunbrunnens und für den Einbau der Gigantentreppe. Viele Leute unterstützen diese Pläne und der Verein verdient einen Platz um diese Pläne anschaulich für ein großes Publikum darzustellen. Und wo könnte dieser Platz anders sein als im Schloss! Als ehemaliger niederländischer Deutschlehrer habe ich mit großem Interesse und einer kleinen Spende den Wiederaufbau des Berliner Schlosses verfolgt und unterstützt. Das Resultat ist bewundernswert: das Graue und Moderne zeigt sich nur an der Spreeseite, der Rest der Außenseite ist eine wunderschöne Erinnerung an ein kaiserliches Gebäude aus alten Zeiten, dessen neue Bewohner einige weltberühmte Museen sind. Ich würde mich sehr freuen, wenn meine Stellungnahme dazu beiträgt, dass der Förderverein nicht vor die Tür gesetzt wird.

*Henny Hersbach
2803 RL Gouda, Niederlande*

Guten Tag, das Verhalten von Generalintendant Dorgerloh gegenüber dem Schlossförderverein war von Beginn an ein Ärgernis. Nun kann man es als skandalös bezeichnen. Ohne die



LESERBRIEFE

Förderer, zu denen ich auch zähle, würde es das Humboldt Forum in seiner heutigen Gestalt nicht geben. Das der Generalintendant Dorgerloh die Leistungen des Fördervereins missachtet, sieht man schon an den schrecklichen Werbebannern, die an die Fassade zum Berliner Dom hin angebracht wurden. Bevor der Generalintendant seine persönliche Fehde mit den Förderern des Schlossaufbaus ausficht, sollte er sich auf sein Kerngeschäft fokussieren, denn die inhaltliche Ausgestaltung der Museen im Humboldt-Forum bleibt weit hinter den politischen und gesellschaftlichen Erwartungen zurück, was auch an den relativ geringen Besucherzahlen seit der Eröffnung abzulesen ist. Kein Wunder, denn nach den vielen Vorschusslorbeeren zur Eröffnung, finden sich allerorten belehrende und erzieherische Erklärungen zu Exponaten (z.B. „aus Kolonialerbe“), zu denen viele Besucher keine Lust haben. Der Generalintendant vergisst dabei, dass nicht alle Exponate kolonialen Raubes entstammen. Das der Generalintendant Dorgerloh lieber einen Palast der Republik zurück haben möchte, wird an vielen Stellen im Hause sichtbar. Aber der Palast ist Geschichte, was nach meiner Erfahrung mittlerweile die gesellschaftliche Mehrheit akzeptiert.

Karsten Kosbi

Vielen Dank, dass Sie das Thema so präsent in die Medien bringen. Ich bin empört über das Verhalten von Herrn Dorgerloh und kann sein Verhalten nur mit einer verquerten Ideologie erklären.

Kathrin Böttcher

Da haben die ewigen Feinde des „Fördervereins Berliner Schloss“ nun endlich gesiegt. Die waren ja schon immer gegen den Wiederaufbau des Berliner Schlosses und bekämpften mit kleinlichsten Vorwürfen Herrn Wilhelm von Boddien wegen der mutmaßlichen

rechtsextremen Spender und der Glorifizierung des Preußentums. Diese Herren ohne Geschichtsverständnis haben nun gezeigt, wie kleinlich sie sind. Menschliche Größe ist ihnen schon immer ein Fremdwort gewesen. Anstatt die Leistung des Fördervereins zu würdigen, nehmen sie nun Rache. Diese Herabwürdigung und die Missachtung seiner Leistung zeigt wie wichtig und richtig seine Gründung war.

Lothar Mehling

Ihr o.a. Artikel, den ich vom Förderverein Berliner Schloss erhielt, spricht mir aus der Seele. Sie drücken sich ja noch höflich aus; ich hätte drastischere Worte gewählt. Hoffentlich hat auch der Kulturstatsminister Weimer den Artikel gelesen. Mir war Dorgerloh schon 2021 bei einer Besichtigung des Stadtschlösses unangenehm aufgefallen, denn die Sonderausstellung über Elfenbein und Elefanten war leider dumm und kleinkariert. Der meiste Platz auf den Erläuterungstafeln wurde von „innen“ beansprucht - der Kurator hatte allerdings die Elefantinnen vergessen - und als Hintergrundgeräusch war ein röchelnder oder schnarchender Elefant zu vernehmen.

Dr. Hanns Eberhard Liebing
31061 Alfeld / Leine

Ihr Artikel in der "B.Z." hat mich sehr berührt und angeregt, Ihnen zu schreiben. Kurz zu mir: Ich bin Thüringer, über Ost-Berlin knapp vor der Mauer nicht ohne Risiko in den Westen gelangt. Die vielen Jahre (mit 7 Jahren Großbritannien) war mein Fokus immer auf Berlin, Besuche und eine umfangreiche Sammlung von Fotos / Berichten etc. sind heute mein 'Schatz' und dokumentieren diese Bindung. Da hat natürlich z.B. die physische Darstellung des Schlosses mittels Gerüsten und Folien mein sofortiges Interesse geweckt und von da ab habe ich alles mit grosser Hoffnung und auch Zuversicht begleitet.

Wiederbesuche (wir wohnen an der Schweizer Grenze) und das Dokumentieren über die tatsächliche Entstehung erfüllten mich mit Freude. Die entstehenden sichtbaren Elementen des 'Neuen' durch das Engagement des Fördervereins zur Wiederherstellung nicht nur der Fassade waren wie ein später Sieg über Walter Ulbricht!

Der hatte ja die gut erhaltenen Teile des 'Alten' weggesprengt wegen seinem Aufmarschplatz mit dieser Fläche und dem Lustgarten.

So bin ich auch zum Förderverein und wurde 'kleinerer' Spender wenn man die grossen Summen betrachtet. Alles konnte nur durch die grandiose unermüdliche Leistung von Wilhelm von Boddien und seinem Team so werden. Mein Resümee: Das Schloss: eine Pracht! Das 'Drumherum': Betonwüste, ausser den Bäumen und den 2 Grünparzellen auf der Lustgarten-Seite, kein Rossbändiger... zu wenig, Der südliche Schlossplatz (kein Neptun-Brunnen kein Grün mit Schattenspendenden Bäumen), die Spreeseite (1 'Bäumchen' im Beton-Auf und Ab, zu hohe Brüstung oben) und die Seite der ehemaligen Schlossfreiheit (Millionengrab der fragwürdigen 'Wippe') etc. Der Förderverein ja immer noch so intensiv engagiert, siehe Pläne und Anliegen (Giganten Treppe, Portale innen, Neptunbrunnen, Rossbändiger und mehr Grün etc.... Eine Schande, so Abgefertigt zu werden! Hohn gegenüber der Leistung des Vereins und der Sponsoren! Und nun dieser Affront gegenüber dem Förderverein durch den Intendanten! Ihr Kommentar sagt alles!. Kann man etwas tun? Sie sind gerade ein 'Sprachrohr' gewesen, grossen Dank! Gibt es die Möglichkeit für weitere Aktionen von Ihnen / der Zeitung? In die Fragestunde des Senates? Petition? Gar Klage?

Gerhard Leyboldt, 79618 Rheinfelden

Ihre Stellungnahme hatte ich bereits bei WELT gesehen. Hier erlaubt sich unser Staat, vertreten durch einen Beamten, eine Unverschämtheit. Ohne das Engagement des Fördervereins wäre es sicherlich nicht zum Wiederaufbau des Schlosses gekommen: die Verdienste kann doch nur leugnen, wer bestimmte unlautere Absichten verfolgt. Wir als Spender und Wähler sollten doch auch für unser Engagement zur Wiederanknüpfung an deutsche Geschichte gewürdigt werden!

Ich unterstelle einmal, dass man Herrn von Boddien mit seinen herausragenden Verdiensten als unbequemen Mahner für weitere Ideen empfindet und einen solchen nicht auch noch dadurch unterstützen will, dass man ihm und dem wesentlich von ihm getragenen Verein eine Plattform in den Räumlichkeiten des Schlosses geben möchte. Bei gutem Willen ist selbst im Keller, in Verbindungsgängen oder Ähnlichem, also im Gesamtbauwerk eine Möglichkeit zu finden, um dem Förderverein einen Platz einzuräumen.

Wir sollten es nicht dabei belassen, dass der Förderverein als Betroffener protestiert, sondern ich bitte Sie, sehr geehrter Herr Schupelius, mit Ihren Möglichkeiten das Bundeskanzleramt weiter und nachhaltig zu einer Änderung der jetzigen Entscheidung aufzufordern. Wenn Sie Freunde, Bekannte und die Medien motivieren, sollte dies doch möglich sein.

Hans-Joachim Maehl

Die hier veröffentlichten Leserbriefe stellen die Meinung der Verfasser dar. Sie müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen!



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

Da haben wir die Lösung:

Die große Chronik über den Verlust des alten Berliner Schlosses und seine Rückkehr 1993 – 2023



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 Chronik 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.

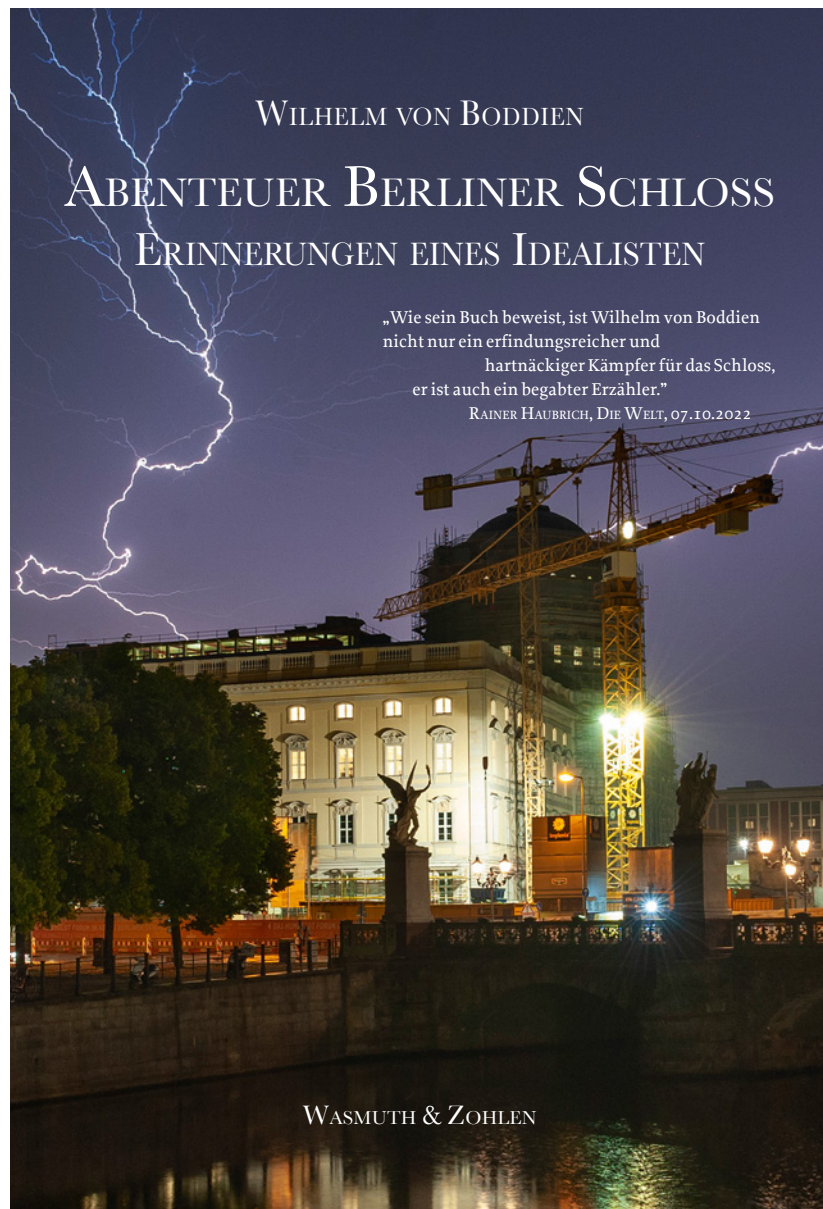
Die Bestellung geht ganz einfach: Bestellen Sie die Bücher bei uns, ganz bequem mit der letzten Seite dieses Heftes!

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



Wegen der großen Nachfrage: Von Philipp Oswalt gerichtlich beklagte, wenige Restbestände der ersten Auflage werden jetzt verkauft, nun zum Sonderpreis!

Wilhelm von Boddien's 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 Zuspriech 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!“

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!

Das Berliner Landgericht hatte uns wegen einer Klage von Philipp Oswalt mit einer einstweiligen Verfügung den Weiterverkauf der ersten Auflage verboten. Wir hatten darin z. B. seine Anzeige aus dem Jahr 2008 falsch wiedergegeben. Wir hatten geschrieben, sie sei 2007 erstattet worden. Außerdem hatten wir behauptet, er habe uns wegen Untreue und Geldwäsche angezeigt. Diese Passagen sollten wir schwärzen oder den Verkauf einstellen, sonst drohe uns eine hohe Geldstrafe.

Dafür schickte uns Oswalt seine Anzeige von damals: Angezeigt hatte er uns wegen Untreue, Urkundenfälschung und wegen eidesstattlicher Falschaussage. Das Verfahren wurde damals von der Berliner Staatsanwaltschaft mangels Anfangsverdacht eingestellt. Wir haben nun einfach die Seiten aus dieser Auflage herausgeschnitten und durch die nicht bestrittenen Seiten der zweiten Auflage ersetzt.

Damit ist dieses Buch zugleich eine einmalige Dokumentation über die Heftigkeit der Auseinandersetzung mit Schlossgegnern – und wird wegen der kleinen, so veränderten Restauflage zur Rarität. Sichern Sie sich jetzt Ihr Exemplar, auf Wunsch gerne mit Signatur des Autors. Vertrieb nur über den Förderverein!

Wilhelm von Boddien

Abenteuer Berliner Schloss, Erinnerung eines Idealisten
224 Seiten mit 96 Abbildungen, Format (B x H) 14,5 x 21,5 cm
Hardcover mit Schutzumschlag, Preis: 19,80 Euro,
ISBN: 978 3 8030 2370 4, Wasmuth & Zohlen

Der große Schweizer Kunsthistoriker Jacob Burckhardt (1818-1897) hat sich selbst als „Erzdilettant“ bezeichnet. Von ihm ist ein wunderbares Lob des Dilettantentums überliefert: „Bleiben Sie dilettantisch! Glauben Sie, dass das, was gut schmeckt, auch gut ist. Wenn man selber Freude an einem Gegenstand hat, so kann man auch Freude bei anderen erregen, und das ist mehr wert als das sogenannte freudlose wissenschaftliche Arbeiten, das in hübschem Materialsammeln jedes Gefühl abstumpft und von diesem unglücklichen Standpunkt aus allen Genuss für dilettantisch erklärt.“

Das Zitat von Jacob Burckhardt klingt, als habe er über Wilhelm von Boddien gesprochen – und ihm all jene Kunsthistoriker gegenüberge-

stellt, die der Öffentlichkeit seit den Anfängen der Debatte über den Wiederaufbau des Berliner Schlosses erklärt hatten, dass dieser unmöglich sei. Der Hamburger von Boddien, der schon als Abiturient von der Rekonstruktion des gesprengten Berliner Schlosses träumte und später Landmaschinenhändler wurde, war der „Erzdilettant“ in Sachen Wiederaufbau, dem es mit seiner unbändigen „Freude am Gegenstand“ trotz aller Widerstände der „freudlosen“ Wissenschaftler, Fachleute und Politiker gelang, die Rekonstruktion der ehemaligen Hohenzollernresidenz Wirklichkeit werden zu lassen.

Rainer Haubrich

Wenn Sie das Buch interessiert: Bitte bestellen Sie es direkt beim Förderverein, Hinweise dazu auf der letzten Seite, unten rechts!



Bitte ausfüllen und abschicken!

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

Förderverein Berliner Schloss e.V.
Spendenkonto: Deutsche Bank AG
zugunsten Wiederaufbau Berliner Schloss
BIC: 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!

BITTE HIER FALTEN!

Spenden

☐ Ja, ich möchte ein Spendenabonnement eingehen.
Ich bin bereit, im Lastschriftverfahren monatl. / vierteljährl. / halbjährl. / jährl. € bis auf Weiteres / bis einschließlich (bitte Datum einfügen) zu spenden.
Bitte buchen Sie den Betrag entsprechend von meinem Konto ab.
Für meine Spenden erhalte ich jeweils eine jährliche Spendenbescheinigung zum Jahresende. Die Vollmacht für das Lastschriftverfahren habe ich unten gesondert unterschrieben.

☐ Ich möchte eine Einzelspende in Höhe von Euro leisten.
Bitte senden Sie mir nach dem Eingang meiner Spende eine steuerlich absetzbare Spendenbescheinigung zu.

☐ Mit der Veröffentlichung meines Namens (Titel, Vorname, Nachname, Ort) als Spender im Internet bin ich einverstanden.

☐ Ich möchte gerne ein persönliches Ereignis (z. B. ein runder Geburtstag, ein Hochzeitsjubiläum oder ein anderes großes Fest) mit einer Spendenbitte für den Wiederaufbau des Berliner Schlosses verbinden. Beraten Sie mich bitte.

☐ Ich möchte in meinem Testament ein Vermächtnis zugunsten des Wiederaufbaus des Berliner Schlosses errichten. Beraten Sie mich bitte.

Meine vollständige Adresse lautet:

Vorname und Name

Straße und Hausnummer

Postleitzahl und Ort

Telefon E-Mail oder Fax

Datum, Ort und Unterschrift

BITTE HIER FALTEN!

Lastschriftmandat

SEPA-Lastschriftmandat

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

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

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

Vorname und Name (Kontoinhaber)

Straße und Hausnummer

Postleitzahl und Ort

Telefon E-Mail oder Fax

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 zugewandten Freistellungsbescheid des Finanzamtes für Körperschaftssteuern I, Berlin, Steuernummer 27/665/51961 vom 8. Februar 2024 nach § 5 Abs. 1 Nr. 9 des Körperschaftsteuergesetzes von der Körperschaftsteuer befreit. Es wird bestätigt, dass die Zuwendungen nur zur Förderung begünstigter Zwecke im Sinne der Anlage 1 zu § 48 Abs. 2 Einkommenssteuer-Durchführungsverordnung – Abschnitt A 3+4 verwendet wird. Es wird bestätigt, dass es sich nicht um Mitgliedsbeiträge, sonstige Mitgliedsumlagen oder Aufnahmegebühren handelt.

Kreditinstitut (Name)

IBAN (Zahlungspflichtiger)

BIC/Bank-Code/SWIFT-Code

Datum, Ort und Unterschrift

BITTE HIER FALTEN!

Buchbestellung

Bitte liefern Sie mir

..... Exemplare der Chronik „Wiederaufbau des Berliner Schlosses 2017–2023“ zum Preis von Euro 19,90

..... Exemplare der Chronik „Wiederaufbau des Berliner Schlosses 1991–2016“ zum Preis von Euro 19,90

..... Exemplare des Buches „Abenteuer Berliner Schloss“ gem. Seite 71 zum Preis von Euro 19,80

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!

Deutsches Zentralinstitut für soziale Fragen (DZI)
Ihre Spende kommt an!

Förderverein Berliner Schloss e.V., Postfach 56 02 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

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