

Guido Hinterkeuser

Blick nach Europa

Die Architektur in Berlin im Zeitalter Friedrichs III./I.

Als der schwedische Architekt Nicodemus Tessin d. J. 1688, im Jahr des Regierungsantritts Friedrichs III., auf seiner Rückreise von Italien nach Stockholm durch Berlin kam, fand er keine guten Worte über die dortige Baukunst: »In Berlin siehet man von Gebäuden nicht daß geringste artiges, wie sehr auch sich der Sehl. Churfürst darumb hat bemühet.«¹ Anderthalb Jahrzehnte später hätte er sein harsches Urteil sicher revidiert. Friedrich III. hatte seine Krönung zum König in Preußen durch eine ehrgeizige Baupolitik vorbereitet, die dem Machtzuwachs seines Staates und den damit verbundenen außenpolitischen Ansprüchen bildhaft Ausdruck verleihen sollte.² Erste Ergebnisse dieser Baupolitik waren zur Krönung bereits zu sehen, darunter die von Andreas Schlüter neugestaltete Südfassade des Berliner Schlosses mit ihrem monumentalen triumphtorartigen Portalrisalit (Abb. 1). Weitere aufwendige Bauvorhaben sollten folgen. Damit stieg zugleich Berlins kulturelle Anziehungskraft über die Grenzen Brandenburgs hinaus deutlich an. So war 1703 August der Starke begierig, Schlüters Grundrisse des Berliner Schlosses zu erwerben, von denen er sich sicherlich Anregungen bei der Wiederherstellung seines jüngst abgebrannten Dresdner Residenzschlosses versprach.³ 1704 unternahm der Wiener Hofarchitekt Johann Bernhard Fischer von Erlach eine Reise nach Berlin, um, wie aus dem Empfehlungsschreiben Kaiser Leopolds I. hervorgeht, des preußischen Königs »hof und berühmte gebäude, auch andere in seine profession laufende sehenswürdige sachen« zu besichtigen.⁴ Diese beiden Ereignisse versinnbildlichen paradigmatisch den rasanten Aufschwung der Berliner Baukunst innerhalb weniger Jahre.

I.

Der Vater Friedrichs III./I., der Große Kurfürst Friedrich Wilhelm, hatte ab 1640 vor der Aufgabe gestanden, sein Land nach den Verheerungen des Dreißigjährigen Krieges wieder aufzubauen. Er hatte als Heranwachsender einige Jahre in den Niederlanden gelebt und sich 1646 mit Luise Henriette, einer Tochter des niederländischen Generalstatthalters Friedrich Heinrich von Oranien, vermählt. So orientierte er sich aus naheliegenden Gründen vor allem an niederländischen Vorbildern, sei es auf dem Gebiet der Technik, der Verwaltung, der Kunst oder der Wissenschaft.⁵ Die Rezeption eines fremden, dem eigenen weit überlegenen kulturellen Modells trug wesentlich zur Sanierung und Festigung des Staatswesens bei und muß als ein entscheidender Schritt Brandenburgs auf dem Weg zur europäischen Großmacht bewertet werden. An dieser Dominanz niederländischer Kultur – der Begriff der »Verholländerung« Berlins ist gar gefallen⁶ – änderte sich bis zum Regierungswechsel 1688 nur wenig. Auch Friedrichs III./I. erste selbständige Bauunternehmung, seine

1 Berliner Schloß, Schloßplatzfassade/Portal I (zerstört).



ab 1681 in Köpenick errichtete kurprinzliche Residenz, die der aus Nijmegen stammende Rutger van Langerfeld entworfen hatte, stand anfangs noch weitgehend im Bann niederländischer Vorbilder.⁷

Doch gegen Ende des Jahrhunderts verloren die Niederlande selbst für Brandenburg – wie überhaupt für die nordischen Länder – spürbar ihre einstige Ausstrahlung. Schon seit der Mitte des Jahrhunderts unternahm Frankreich große Anstrengungen, die politische und militärische Führungsrolle in Europa an sich zu reißen. Die Selbstinszenierung des absoluten Monarchen, wie sie Ludwig XIV. in Paris und vor allem Versailles vorführte, war Vorbild für alle europäischen Fürsten. Kulturell konnte sich allein Rom gegen Paris behaupten, dem es sein unermeßliches Erbe aus der Antike und die bedeutenden Schöpfungen der Hochrenaissance, die in den Bauten Michelangelos gipfelten, voraushatte. Hier war die barocke Baukunst um 1600 geboren und hatte sich im Verlauf eines Jahrhunderts zu immer neuen Höchstleistungen aufgeschwungen. Die entfesselte Baupolitik der Päpste Urban VIII., Innozenz X. und Alexander VII. und die grenzenlose Erfindungsgabe von Architekten wie Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini und Pietro da Cortona, um nur die bedeutendsten Protagonisten zu nennen, veränderten Gestalt und Charakter Roms grundlegend. Von hier aus trat die Barockarchitektur ihren Triumphzug durch Europa an.⁸ Gerade der französische Hof war frühzeitig und vor allen anderen Ländern in Europa bestrebt, sich die Errungenschaften Roms umfassend und systematisch nutzbar zu machen. Deshalb gründeten Ludwig XIV. und sein Minister Jean-Baptiste Colbert 1666 die Académie de France in Rom, eine Dependence der Pariser Kunstakademie.⁹ Die Architektur der französischen Klassik des 17. und 18. Jahrhunderts war letztlich eine Weiterentwicklung der römischen Baukunst, so wie auch der italienische Garten die Grundlage des französischen Gartens darstellt.

Rom und Paris waren um 1700 die maßgeblichen Zentren, auf die Europa schaute. Sie waren Impulsgeber einer europäischen Leitkultur. Indem Städte wie Berlin, Stockholm oder Wien begannen, sich an diesen kulturellen Leitbildern zu orientieren, konnten sie sich zugleich auch untereinander austauschen. Gerade im Bereich der Architektur rückten die europäischen Hauptstädte um 1700 enger denn je zusammen. Berlin geriet in ein Fadenkreuz, das es mit den Metropolen Europas verband. Die Architektur in Berlin öffnete sich für neue Bauaufgaben, neue Typen und neue Formen, und indem sie diese weiterdachte, erweckte sie selbst internationales Interesse und Aufmerksamkeit. Der gesamteuropäische Architekturtransfer um 1700 ist im einzelnen maßgeblich von den Persönlichkeiten der Architekten und den Zufällen ihrer Lebenswege bestimmt.

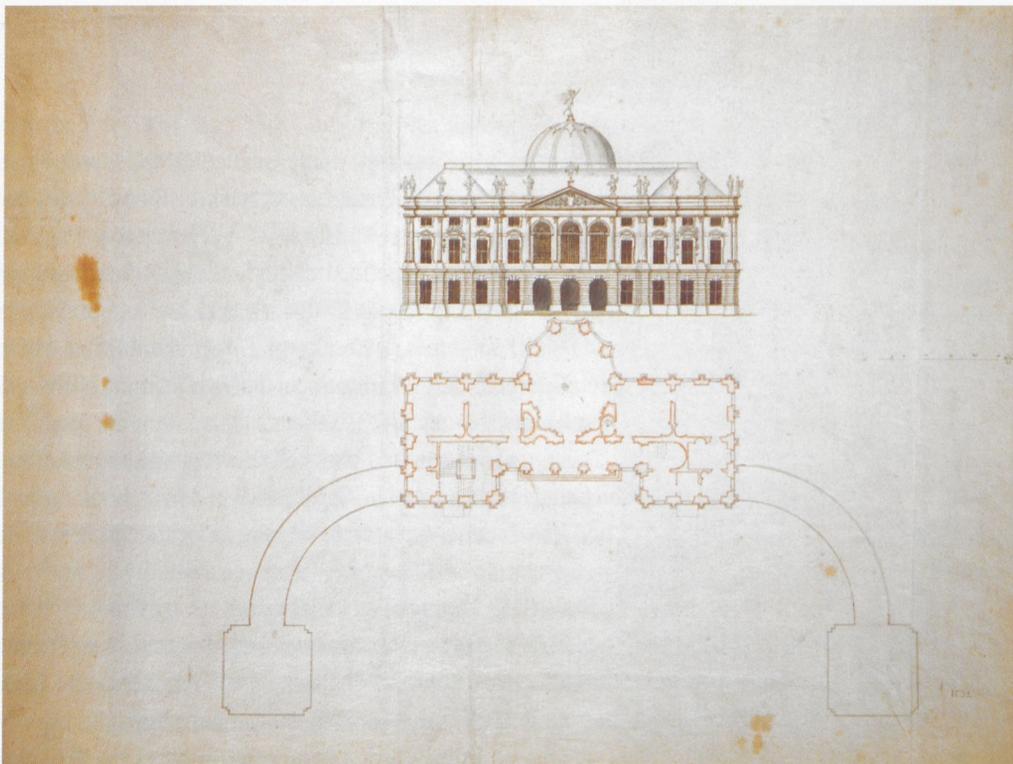
II.

Die Baukunst in den ersten Jahren der Regentschaft Friedrichs III. wurde unangefochten von Johann Arnold Nering beherrscht.¹⁰ Dem 1659 im niederrheinischen Wesel (das damals zu Brandenburg gehörte) geborenen Architekten unterstanden nahezu sämtliche höfischen und öffentlichen Projekte. Mehrfach griff er in den Organismus des Berliner Schlosses ein, ohne freilich die völlige Umformung zu wagen. Ihm oblagen die Modernisierung und Neuplanung der kurfürstlichen Schlösser um Berlin (ab 1682 Köpenick, zudem Oranienburg, Potsdam, Schönhausen, Lietzenburg). Der Große Kurfürst hatte ihn von 1677 bis 1679 mit einem Reisestipendium gefördert und ihm dabei die Verpflichtung auferlegt, »absonderlich in Italien zu reysen«.¹¹ Nering konnte sich zeit seines Lebens nie ganz von der Herbheit des niederländischen Klassizismus lösen. Das unbeschwerte und dennoch gravitatische Pathos eines Andreas Schlüter lag ihm fern. Doch lassen bereits seine Bauwerke die intensive und neugierige Auseinandersetzung mit moderner italienischer und französischer Architektur erkennen. Zwei Beispiele mögen dies veranschaulichen.

Durch die gesamte Regierungszeit Friedrichs III./I. zog sich das Projekt eines neuen Domes mit abgeschlossenem Mausoleum für die herrschende Dynastie der Hohenzollern.¹² Da der Dom an einem der empfindlichsten Punkte innerhalb des Stadtgefüges errichtet werden sollte, kam dem geplanten Neubau zugleich hohe urbanistische Bedeutung zu. Zeitweilig war mit ihm eine Umgestaltung des Schloßplatzes als repräsentatives Forum Fridericianum verknüpft.¹³ Nering legte einen Entwurf vor, der über-

deutlich Einflüsse des römischen Hochbarock verrät (siehe Adam Abb. 1).¹⁴ In der Kombination aus Portikus, Tambourkuppel und Doppelturmfassade ist das Thema des ersten Architektenwettbewerbs an der Accademia di San Luca in Rom von 1677 aufgenommen.¹⁵ Diese Concorsi fanden unter den jungen Architekten Europas große Beachtung. Begierig nahmen sie die dort reflektierten Ideen auf, um sie in ihren Heimatländern umzusetzen.¹⁶ Auf seiner Studienreise von 1677 bis 1679 muß Nering auch Rom besucht haben, zu einem Zeitpunkt also, als der genannte Concorso eben erst beendet war. Frappierende Ähnlichkeit weist Nerings Dom zudem mit Sant'Agnese (1652 – 1666) in Rom auf.¹⁷ Überhaupt scheint Nering besonders Borromini geschätzt zu haben, wie seine Vorliebe für die konkave Wandfläche oder seine Entwürfe für Turmabschlüsse nahelegen. Wie Borromini zeigte Nering eine besondere Affinität zur gotischen Architektur. Der Grundriß seines Domes weist ein Gerüst von tragenden Pfeilern auf, zwischen die konkav eingezogene Wandflächen wie hauchdünne Membranen eingespannt sind.¹⁸ Nerings Domentwürfe wurden jedoch ebensowenig verwirklicht wie die nachfolgenden Vorschläge von Jean Baptiste Broebes (1702/03) und Jean de Bodt (1712/13), die die gleiche Aufgabe ihrerseits im Rückgriff auf französische Vorbilder wie etwa den Invalidendom in Paris (ab 1680) zu bewältigen suchten.¹⁹

Nerings internationaler Stil wird auch in den noch kurz vor seinem Tod entstandenen Plänen für Schloß Lietzenburg offenkundig (Abb. 2).²⁰ Das Lusthaus, zunächst nur für Tagesaufenthalte der Kurfürstin Sophie Charlotte gedacht, bildet bis heute den Kern der ab 1702 erweiterten und 1705 in Charlottenburg umbenannten Anlage. Nerings Ausführungsentwurf von 1695, mit wenigen Abweichungen realisiert bis 1699 von seinem Nachfolger Martin Grünberg, verarbeitete zahlreiche Anregungen aus der französischen und italienischen Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts. So verweist der Grundriß mit dem aus der Fassadenflucht hervortretenden Ovalen Gartensaal auf französische *Maisons de plaisance* wie zum Beispiel Vaux-Le-Vicomte (1655 – 1661). Der Gartenrisalit von Vaux wird zudem von einer Kuppel hervorgehoben, wie sie Nering auch für Lietzenburg vorgesehen hatte. Die dem Mittelsaal vorgelagerte fünfachsigige Galerie entnahm Nering dagegen dem Repertoire oberitalienischer Villenbaukunst (so bei der Villa La Soranza von Michele Sanmicheli), ebenso die anfangs vorgesehenen eingeschossigen geschwungenen Wirtschaftsflügel (Villa Badoer von Andrea Palladio). Auch das Aufrißsystem folgt paladianischen Vorbildern. Besondere Aufmerksamkeit verdient, daß Nering in der Kombination französischer und oberitalienischer Typen und Formen keinesfalls willkürlich verfuhr: Das Warschauer Palais



2 Johann Arnold Nering oder Martin Grünberg, Entwurf für die Hoffassade und den Grundriß des Obergeschosses von Schloß Lietzenburg (Schloß Charlottenburg), lavierte Federzeichnung, 1695/98, Stockholm, Nationalmuseum.



3 Warschau, Palais Krasiński,
Stadtfassade, Aufnahme vor 1944.

Krasiński (ab 1688) des Niederländers Tilman van Gameren (Abb. 3) und das Wiener Gartenpalais Liechtenstein (ab 1691/92) des Italieners Domenico Martinelli weisen beide in der Fassadengliederung zahlreiche Gemeinsamkeiten mit Lietzenburg auf. Diese Gedanken, die fast gleichzeitig in weit voneinander entfernt liegenden Städten verwirklicht wurden, dürften indes kaum unabhängig voneinander entstanden sein. Auf welchen Wegen der Ideenaustausch zwischen Berlin, Warschau und Wien erfolgte, ist in diesem Fall nicht bekannt.²¹

III.

Wäre Nering nicht unerwartet im Oktober 1695 gestorben, hätte die Berliner Architekturgeschichte sicherlich einen anderen Verlauf genommen. Alle bedeutenden Bauprojekte des Hofes wurden nun dem spröden und wenig ehrgeizigen Martin Grünberg übertragen.²² Dazu zählten neben dem Zeughaus und der Parochialkirche, zu denen gerade erst der Grundstein gelegt worden war, auch die Aufsicht über die Schlösser in Berlin, Oranienburg, Potsdam und Lietzenburg.²³ Grünberg führte die hinterlassenen Entwürfe Nerings ohne Esprit weiter und war bald mit der Last der Aufgaben überfordert. Als der Kurfürst sichtlich die Geduld verlor,²⁴ gab Grünberg ein Projekt nach dem anderen ab. Ab 1697 intensivierte der Hof seine Bemühungen um die königliche Dignität, die Verhandlungen mit Wien traten in ihre heiße Phase. Friedrich III. und seinen Beratern muß damals bewußt worden sein, daß die architektonische Rangerhöhung nicht aus eigenen Kräften zu erreichen war. So kam, nach den unerfreulichen Erfahrungen mit Grünberg, der in Berlin geborene Architekt Christian Eltester, der immerhin bereits durch einen mehrjährigen Romaufenthalt gefördert worden war, gar nicht mehr zum Zuge.²⁵

Diese Situation brachte es mit sich, daß sich nun bei der Suche nach einem professionellen Architekten der Blick auf Europa richtete. Im Frühjahr 1697 beschloß der Geheime Rat, den Stockholmer Schloßbaumeister Nicodemus Tessin d. J. zu Beratungen nach Berlin einzuladen: »Der berühmte Architecte aus Schweden soll anhero verschrieben werden, umb S. C. D. zu sprechen.«²⁶ Tessin hatte von 1673 bis 1677 in Rom gelebt und dort im Umkreis Berninis und Carlo Fontanas seine Ausbildung genossen. In Paris hatte er 1687 intensiv Berninis Umbaupläne für den Louvre studiert. 1688 nach Stockholm zurückgekehrt, wurde er mit der Modernisierung des Königsschlusses betraut, einem heterogenen Konglomerat,



4 Stockholm, Schloß, Nordfassade.

das von dem mittelalterlichen Bergfried Tre Kronor überragt wurde.²⁷ Tessin konzentrierte sich auf die Umgestaltung des Nordtraktes, den er auf die Höhe der übrigen Flügel aufstockte und sowohl zum Hof als auch zur Stadt hin mit einer genuin römischen Palastfassade versah (Abb. 4). Eine Medaille von 1692 und ein Kupferstich von 1695 machten dieses Projekt in Europa bekannt.²⁸ In Berlin, wo am Schloß ähnliche Aufgaben zu lösen waren – man denke an die Erhöhung des Lustgartenflügels –, wird man seine Tätigkeit mit großem Interesse verfolgt haben, zumal Schweden als langjähriger Kriegsgegner und als europäische Großmacht ein Konkurrent war, mit dem es sich zu messen galt. Ob Tessin allerdings wegen des Schloßumbaus berufen werden sollte, ist unklar.²⁹ Sicher ist dagegen, daß er auf Grundlage des ihm aus Berlin zugesandten Planmaterials einen Vorschlag für ein Treppenhaus von Schloß Lietzenburg zeichnete.³⁰ Zu einer Berlinreise Tessins kam es jedoch nicht, denn just, als man ihn hier anfragte, fiel das Stockholmer Schloß – mit Ausnahme des gerade aufgestockten und modernisierten Nordflügels – einem großen Brand zum Opfer. Von einem Tag auf den anderen war Tessin in Stockholm unabkömmlich.

Der aus Lucca stammende Architekt Domenico Martinelli sollte ebenfalls 1697 mit einem lukrativen Angebot an den Berliner Hof gelockt werden.³¹ Martinelli, der lange an der römischen Accademia di San Luca gelehrt hatte, war 1690 nach Wien übersiedelt und hatte dort vom Hofadel auf Anhieb mehrere prestigeträchtige Aufträge für Palaisbauten gewonnen. Ihm scheint ein gewisser Ruf vorausgehört zu sein, als er sich von 1695 bis 1698 im diplomatischen Gefolge des Grafen Kaunitz in Holland und den Spanischen Niederlanden aufhielt, denn neben einer Anfrage aus Berlin erhielt er Offerten vom englischen König Wilhelm III. für den Umbau der Ancienne Cour in Brüssel und vom pfälzischen Kurfürsten Johann Wilhelm zur Neugestaltung des Düsseldorfer Residenzschlosses.³² Das Berliner Angebot lehnte er schließlich mit der Begründung ab, er wolle nicht unter den Ketzern leben.

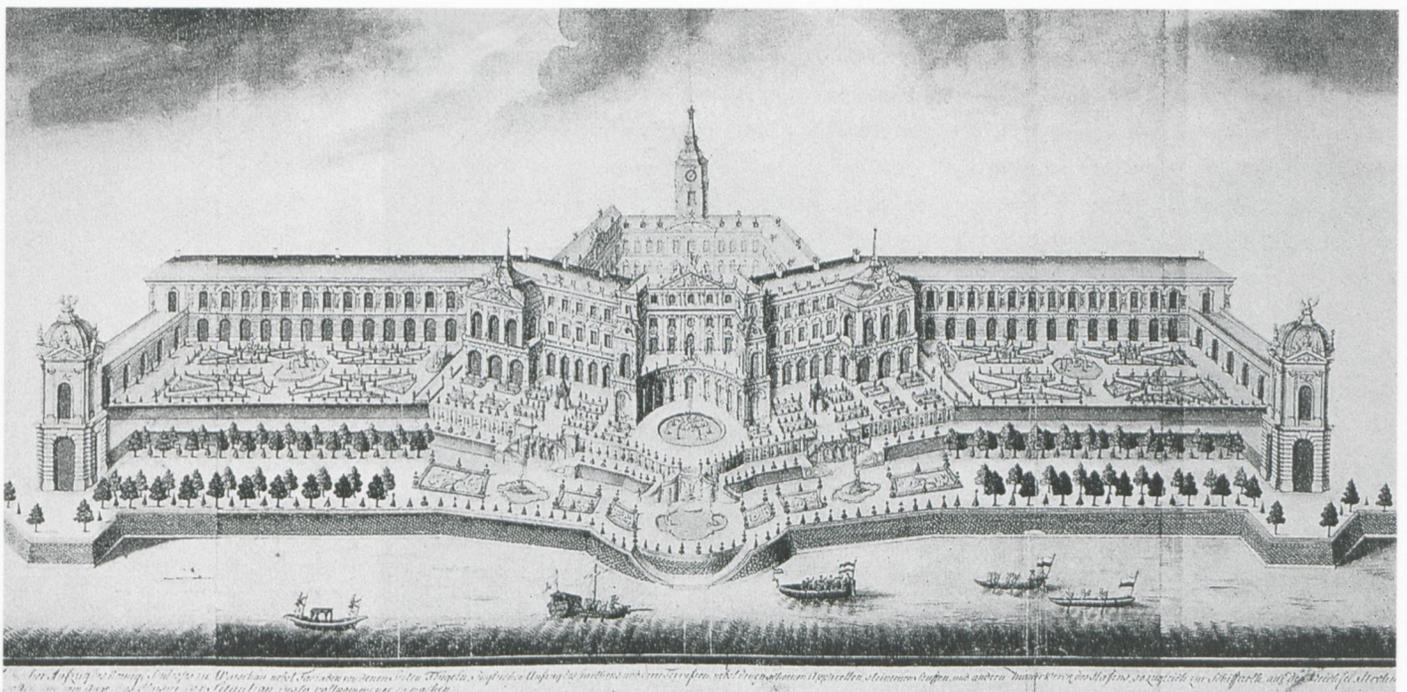
Am 11. August 1698 erhielt der sächsische Architekt Johann Friedrich Karcher (1650 – 1726) 25 Dukaten »wegen einiger praesentierten Risse«.³³ Hierbei dürfte es sich nicht um Pläne für das Berliner Schloß gehandelt haben,³⁴ sondern um seine aktuellen Entwürfe für den Umbau des Warschauer Königsschlosses. Karcher hatte sich am 14. April 1698 auf Befehl des polnischen Königs und sächsischen Kurfürsten August des Starken nach Warschau begeben, »um vor Ihro Koenigl. Majt. unterschiedliche Risse zu verfertigen«.³⁵ Am 14. August traf er wieder in Dresden ein. Wahrscheinlich hatte ihn der Rückweg über Berlin geführt. Dort dürfte er kaum Zeit gefunden haben, eigene Entwürfe für das Berliner

Schloß anzufertigen. Vier Zeichnungen von Karchers Umbauprojekt des Warschauer Schlosses, darunter eine suggestive Perspektivansicht (Abb. 5), blieben erhalten.³⁶ Das Pentagonagon des bestehenden Baus sollte von der Weichelseite aus hinter einer langen Fassadenfront, gegliedert durch Galerien, Pavillons und Terrassen, verschwinden. Über ein System von Rampen und Treppen werden die einzelnen Ebenen des Gartens vom Flußufer her erschlossen. Schon Walter Hentschel erkannte die Abhängigkeit dieser beeindruckenden Planung vom ersten Schönbrunn-Entwurf Johann Bernhard Fischers von Erlach.³⁷ Karchers Pläne für das Warschauer Schloß, wegen des 1700 beginnenden Nordischen Krieges nicht ausgeführt, sind ein eindrucksvoller Beleg für die enge Vernetzung der europäischen Zentren um 1700.

Der Ausbau Berlins zur Königsmetropole ist aber nicht dem Wirken Tessins, Martinellis und Karchers zu verdanken, sondern der Tätigkeit von Andreas Schlüter, Johann Friedrich Eosander und Jean de Bodt. Alle drei kamen von auswärts, jeder von ihnen kannte einige europäische Residenzstädte und Höfe aus eigener Anschauung, so daß sie in der Lage waren, das aktuelle internationale Anspruchsniveau zu beurteilen. Der aus Danzig stammende Schlüter war bereits 1694 als Hofbildhauer für Berlin engagiert worden.³⁸ Zuvor hatte er für den polnischen König Jan III. Sobieski in Warschau gearbeitet. An einem Königshof also hatte er Erfahrungen gesammelt – künstlerische, technische, organisatorische und nicht zuletzt auch solche auf dem Gebiet der Herrscher- und Staatsikonographie. Vermutlich reiste Schlüter bereits in seiner polnischen Zeit nach Italien und Frankreich. Belegt ist ein Romaufenthalt im Jahr 1696; auf dem Weg dorthin dürfte er auch Wien besucht haben. Schlüter hatte Grünbergs mangelnde Fortune und die zähe Suche des Hofes nach einem geeigneten Nachfolger einige Zeit aus der Nähe beobachtet. Bereits Anfang 1698 hatte er von Grünberg die Bauleitung am Zeughaus übernommen. Im Laufe des Jahres 1698 brachte er sich selbst erfolgreich mit einem Modell für den Umbau des Berliner Schlosses ins Spiel.

Zugleich wurden 1698/99 mit dem Schweden Johann Friedrich Eosander und dem Franzosen Jean de Bodt zwei weitere auswärtige Architekten engagiert. Diese Bestellungen verdeutlichen die gestiegenen Anforderungen des Hofes und die Zunahme der Bauprojekte. Noch wenige Jahre zuvor hatten die Architekten Nering und danach Grünberg jeweils konkurrenzlos an der Spitze des höfischen Bauwesens gestanden. Nunmehr wurden gleich drei Architekten in ein Konkurrenzverhältnis gestellt. Eosanders Karriere begann als Festungsbaumeister in den damals von Schweden besetzten pommerschen Landesteilen.³⁹ Ab 1692 war er in Stettin tätig, im gleichen Jahr besuchte er erstmals Berlin. 1696 unternahm er eine Reise nach Stockholm, wo er Tessins Nordflügel des Königsschlosses sah. Nach seiner Einstellung

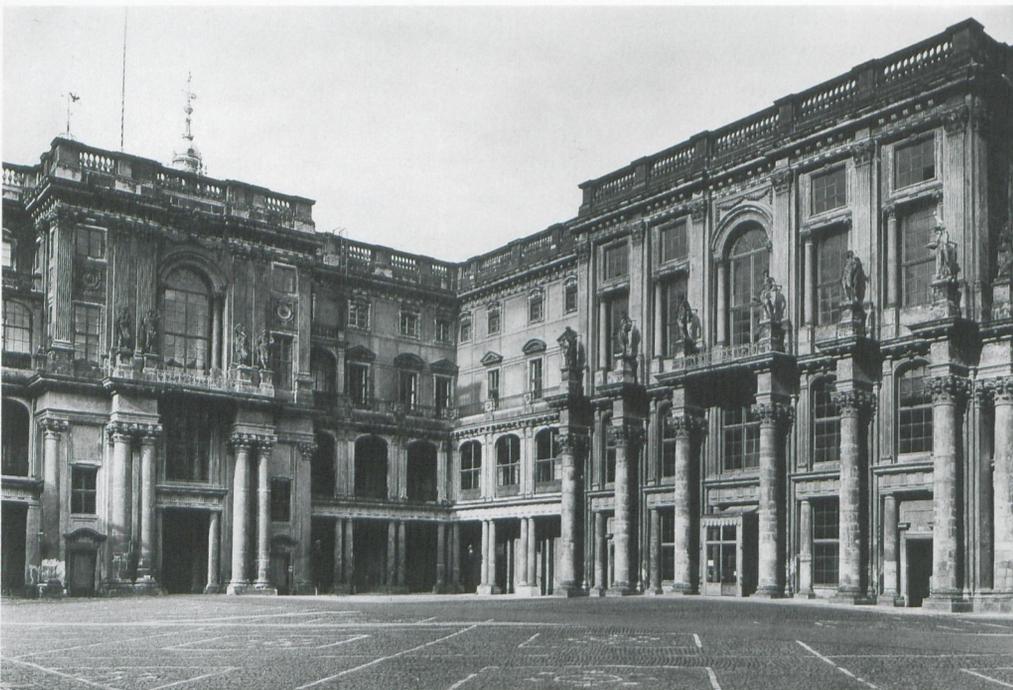
5 Joachim Daniel Jauch nach der verlorenen Originalzeichnung von Johann Friedrich Karcher von 1698, Entwurf für die Weichselfassade des Warschauer Königsschlosses, lavierte Federzeichnung, nach 1733, Warschau, Muzeum Narodowe.



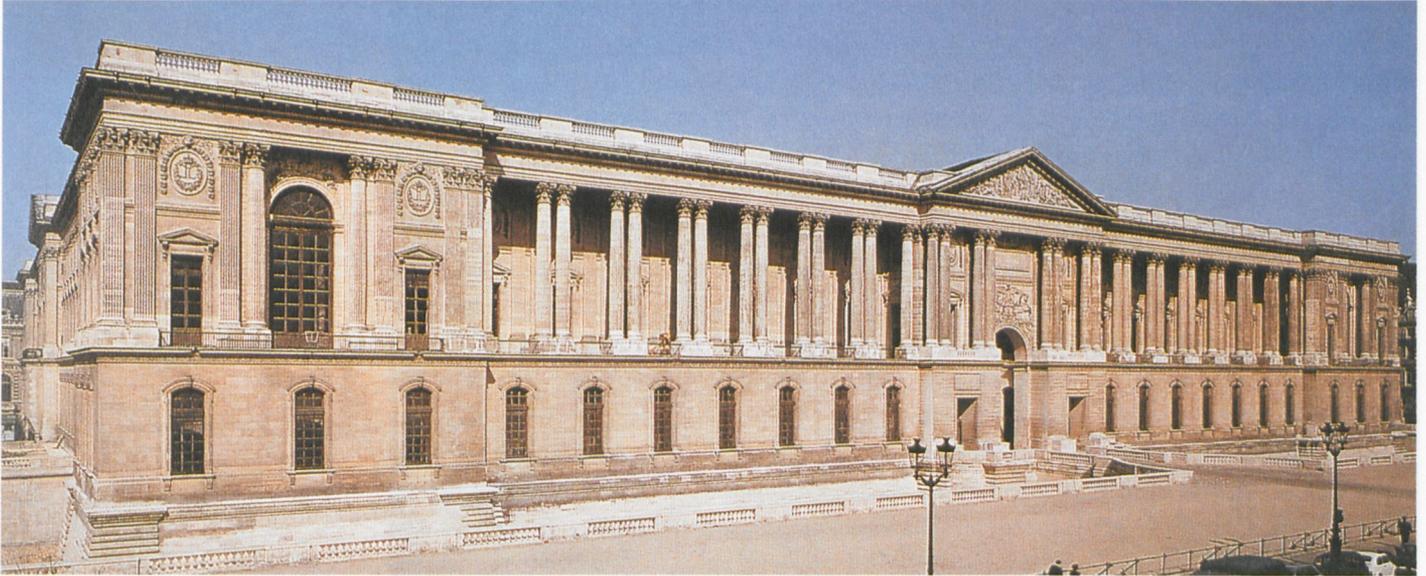
übernahm er zunächst die Bauleitung von Schloß Oranienburg. Bereits nach wenigen Monaten wurde er auf eine Studienreise nach Paris geschickt. Der aus Paris stammende de Bodd soll bei François Blondel Privatunterricht genossen haben.⁴⁰ Da er als Hugenotte Frankreich 1685 verlassen mußte, trat er in den Dienst des niederländischen Generalstatthalters Wilhelm III., der seit 1689 auch König von England war. In den Jahren 1697 bis 1699 beteiligte sich de Bodd mit Entwürfen für Schloß Whitehall,⁴¹ auch er hatte somit bereits für einen königlichen Bauherrn gearbeitet. 1699 wurde ihm die Bauleitung des Zeughauses übertragen, das er zum Teil nach eigenen Entwürfen vollenden konnte. Sein Mittelrisalit der Lindenfassade mit der hohen Eingangsnische und dem Dreiecksgiebel zitiert die Ostfassade des Louvre (Abb. 7). Auch das 1700/01 errichtete Fortuna-Portal am Potsdamer Schloß und seine nie umgesetzten Entwürfe für einen Dom und einen Marstall sind ausschließlich der Baukunst der französischen Klassik verpflichtet. Trotz seiner Professionalität, die sich in seinen zahlreich erhaltenen Zeichnungen artikuliert, wurden de Bodd nur wenige und eher unbedeutende Bauten übertragen.

IV.

Im Zentrum der Baupolitik Friedrichs III./I. stand die Modernisierung des Berliner Schlosses. Spätestens im Herbst 1698 konnte Andreas Schlüter die Arbeit aufnehmen, ein Jahr später wurde er offiziell zum Schloßbaudirektor ernannt. Schlüter formte den unregelmäßigen Renaissancebau zu einem regelmäßigen Kubus um. Die Entscheidung für eine Vierflügelanlage war zum einen durch die vorhandene Baubsubstanz vorgegeben, darüber hinaus dürfte jedoch der gut 30 Jahre zuvor erfolgte Louvre-Umbau in Paris als Vorbild gewirkt haben. 1661 war dort mit der Erweiterung der bestehenden Bauten um neue Flügel begonnen worden, die schließlich die Cour Carrée allseitig umschlossen.⁴² Aufgrund seines Auftraggebers Ludwig XIV. kann der Louvre neben der Anlage von Versailles als Prototyp des absolutistischen Königsschlusses gelten. Zudem war dem Louvre-Umbau wegen der hochkarätigen Besetzung der an der Planung beteiligten Architekten internationale Aufmerksamkeit gewiß. Vor allem Berninis unausgeführte Entwürfe wurden von vielen Architekten, darunter Tessin, ausführlich studiert.⁴³ Schlüters Schloßentwürfe legen nahe, daß auch er sich mit dem Neubau des Louvre, womöglich vor Ort in Paris, vertraut gemacht hat. Mit dem Stockholmer und dem Berliner Schloß griffen Tessin und Schlüter das Thema der königlichen Stadtresidenz erneut auf.



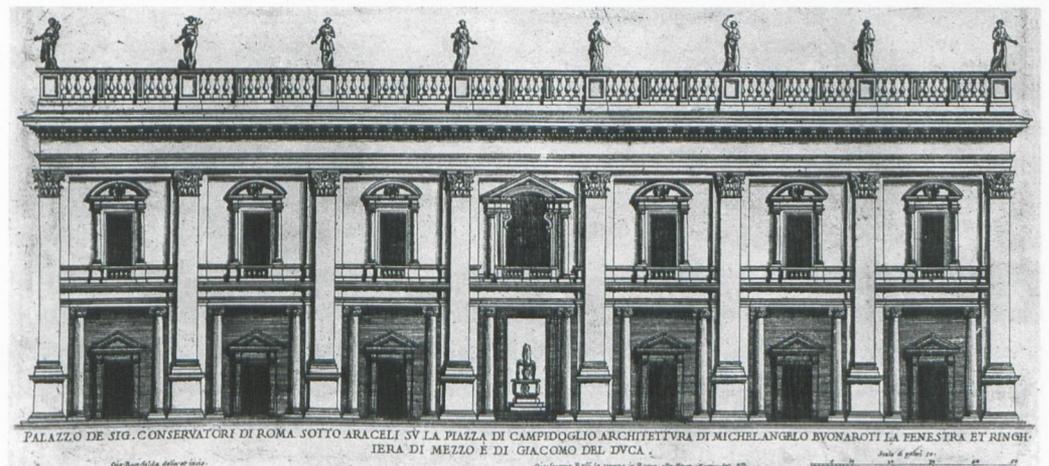
6 Berliner Schloß, Schlüterhof von Südwesten (zerstört).



7 Paris, Louvre, Ostfassade.

Schlüters ›moderne‹ Formensprache schöpfte aus dem Reservoir sowohl zeitgenössischer als auch alter abendländischer Architektur. Seine Werke verraten Einflüsse der griechischen und römischen Antike, der italienischen Hochrenaissance, des römischen Hochbarock und der französischen Klassik, um nur die wichtigsten ›Gestaltungssysteme‹ zu benennen. Hans Sedlmayr hat prägnant die besondere Leistung des deutschen Hoch- und Spätbarock herausgearbeitet, die in der Synthese, in der Verschmelzung dieser Vorbilder zu einem neuen Stil liegt.⁴⁴ Am Berliner Schloß stand Schlüter vor einer besonderen Herausforderung, mußte er doch – anders als Tessin in Stockholm – den Altbau weitgehend bewahren und in seiner Neugestaltung ›aufheben‹.

Die zahlreichen Anregungen und Vorbilder, die in Schlüters Entwürfe einfließen, können hier nur angerissen werden.⁴⁵ Die Gliederung von Schloßplatz- und Lustgartenfassade geht allgemein auf das Studium römischer Palastarchitektur zurück. Besonders der Palazzo Madama mit seiner markanten Durchdringung von Mezzaningeschoßfenster und Abschlußfries wird Schlüter bekannt gewesen sein.⁴⁶ Schon Tilman van Gameren hatte diese eigenwillige Lösung an der Fassade des Palais Krasiński in Warschau, wo Schlüter mit bauplastischen Arbeiten beteiligt war, rezipiert. Der kühne Portalrisalit der Schloßplatzfassade (Abb. 1) reflektiert Berninis dritten Louvre-Entwurf, der damals bereits in Jean Marots Kupferstichen verfügbar war. Auch die Gartenrisalite von Versailles (Abb. 12) dürften als Anregung gedient haben. Die schmalen Treppenhausrisalite im sogenannten Schlüterhof (Abb. 6) zeigen sich mit ihrer Pilastergliederung im Obergeschoß und dem Rundbogenfenster in der Mittelachse eng den Außenrisaliten von Claude Perraults Louvre-Ostfassade (Abb. 7) verpflichtet. Der Risalit des Großen Treppen-



8 Giovanni Battista Falda, Aufriß des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol in Rom, Kupferstich, 1665.

hauses mit dem Motiv der kleinen freistehenden Säulen im Erdgeschoß, die zugleich in eine Kolossalordnung eingebunden sind, erinnert an Michelangelos Konservatorenpalast (Abb. 8).

Schlüter war auch für die Dekoration der Innenräume verantwortlich, die er mit seiner Werkstatt und unter Hinzuziehung der Akademie-Maler bewerkstelligte.⁴⁷ Seine Entwürfe verarbeiteten wiederum bedeutende europäische Vorbilder. Berninis Erfindung des *bel composto*, der Verschmelzung der Gattungen von Malerei, Architektur und Skulptur, die er in Rom in der Cappella Cornaro (1647 – 1651) verwirklicht hatte, griff Schlüter vor allem im Rittersaal auf. Die reich stukkierete Voute nimmt die herabflutende Malerei der Deckenwölbung auf und leitet zum architektonischen System der Wand über. Auch Pietro da Cortonas Planetenräume im Palazzo Pitti in Florenz (1641 – 1647), die Staatsräume des toskanischen Großherzogs, mit ihrer hohen Voute in weißgefaßtem und vergoldetem Stuck dürfte Schlüter aus eigener Anschauung gekannt haben. Mit der Grotteskenornamentik im Stile Jean Berains an den Fensterleibungen finden sich zarte französische Anklänge.

Bereits 1701 war die Fassade zum Schloßplatz fertiggestellt, und der Lustgartenflügel dürfte im Rohbau ausgeführt gewesen sein. Die Modernisierung der Fassaden, die Neugestaltung des Innenhofes mit drei aufwendigen Treppenrisaliten sowie die Ausstattung der königlichen Paraderäume und weiterer Räume erforderten größte Mittel und Energien. Was allein unter Schlüters Verantwortung bis 1706 geleistet wurde, zeugt von der inzwischen erreichten Leistungsfähigkeit des Berliner Bauwesens und der am Hofe tätigen Künstler. Hinzu kam ab 1702 der Bau des annähernd hundert Meter hohen Münzturmes, der 1706 bereits seiner Vollendung entgegenging.⁴⁸ Schlüter interpretierte den alten Münzurm in einer radikal modernen Formensprache um, wobei ihm die zahlreichen Campanile-Entwürfe des römischen Hochbarock – am prominentesten sind hier Berninis Entwürfe für die Türme von St. Peter – als Anregung dienten. Der drohende Einsturz und der unumgängliche Abriß des nahezu vollendeten Turmes bedeuteten das Ende seiner Karriere. Dem König, der während des Desasters gerade in Den Haag weilte, mußte das Unglück zwangsläufig als Memento erscheinen. Rasch wollte er die Trümmer beseitigt sehen, »[...] damit Wir bey Unsrer Rückkunft nach Berlin [...] wenigstens den Verdruß nicht haben mögen, dieses so übelgerathene Gebäude annoch vor Uns zu sehen.«⁴⁹ Doch war das Fundament seiner Macht, auf dem auch die jüngst erworbene preußische Krone beruhte, solider als der schlammige Untergrund der Spreeinsel.

Nach Schlüters Entlassung übernahm Johann Friedrich Eosander das Amt des Schloßbaudirektors. Er legte Pläne für eine Verdoppelung des Schlosses vor und stellte sogar ein neues Turmprojekt in Aussicht.⁵⁰ Innerhalb von zehn Jahren war auch dieser Kraftakt – abgesehen vom Turmbau – erfolgreich bewältigt. Friedrich I. war sich angesichts der Größe des Vorhabens darüber im klaren, daß er die Vollen- dung nicht mehr erleben würde. 1710 schrieb er der Kurfürstin Sophie von Hannover: »[...] daß Quiriény daß schlos von Berlin so gerühmet hat, daran hat derselbe kein ungleich, aber es ist noch lange nicht fertig, wer weiß, ob ich es auch erlebe, aber mein Sohn kans thun, dan ich laße Ihm daß model.«⁵¹ Eosander mußte sich in vieler Hinsicht an das bereits Gegebene anpassen. Mit der Erweiterung des Schlosses, vor allem mit der Verlängerung von Schloßplatz- und Lustgartenfassade, bewies er eine beeindruckende Sicherheit im Umgang mit den gewaltigen Baumassen. Im Detail hingegen verblässen seine Schöpfungen, etwa das große Westportal, das er als eine Imitation des Konstantinbogens ausführte,⁵² oder die Fassaden des westlichen Vorhofes, vor den majestätischen und spannungsreichen Formen Schlüters.

V.

Nach der Fertigstellung des Schlosses im Jahr 1716 besaß Berlin eine der modernsten Stadtresidenzen in Europa und die modernste im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation. Der Umbau und die Erweiterung waren innerhalb von nicht einmal zwei Jahrzehnten abgeschlossen worden – obwohl in Europa damals zwei große Kriege geführt wurden. Wie sehr die militärischen Auseinandersetzungen dieser Epoche die Baupolitik behindern konnten, zeigen die unverwirklichten Projekte für Warschau, Dresden und Heidelberg oder der nur langsam vorangekommene Bau des Stockholmer Schlosses. Selbst der Bau

9 Wien, Hofburg, Leopoldinischer Trakt.



des Louvre schritt wegen der Hinwendung Ludwigs XIV. nach Versailles nur zögerlich voran, lange Jahre fehlten dem Rohbau die Dächer.

Die Residenz des römisch-deutschen Kaisers, die Hofburg in Wien, blieb in der Epoche des Hochbarock im Äußeren unangetastet. Unter der Regentschaft Kaiser Leopolds I. war zuletzt ab 1660 nach Plänen seines Hofarchitekten Filiberto Lucchese der sogenannte Leopoldinische Trakt entstanden (Abb. 9).⁵³ Der kompakte Flügel ist durch eine kolossale Pilasterordnung gegliedert, die sich in parataktischer Reihung über die gesamte Länge erstreckt. Die Eintönigkeit erweckt zugleich den Eindruck von Monumentalität. Die nächsten nennenswerten Veränderungen an der Hofburg erfolgten erst in den 1720er Jahren mit der Errichtung von Hofbibliothek, Reichskanzleitrakt und Winterreitschule, ohne daß es jemals zu einer Systematisierung des gesamten Areals gekommen wäre. Gerade mit dem Festhalten am Bestehenden bewiesen die Habsburger jedoch ihre wahre Souveränität,⁵⁴ und Friedrich III./I. und sein aufwendiger Umbau des Berliner Schlosses erscheinen unter diesem Blickwinkel sogar ein wenig parvenühaft. Ein kaiserliches Projekt immerhin sorgte wegen seiner architektonischen Qualitäten für Furore: Fischers von Erlach gegen 1688/89 vorgelegter erster Entwurf für Schloß Schönbrunn, das zum Sitz eines deutschen Sonnenkönigs werden sollte.⁵⁵ In reduzierter Form fand der Schönbrunn-Entwurf Eingang in Fischers Entwurf für ein königliches Lusthaus, den er Friedrich I. 1704 in Berlin überreichte.⁵⁶ Mit Schöneberg schlug er sogar einen konkreten Standort vor, doch blieb das Projekt auf dem Papier.

Von Dresden konnten um 1700 nur wenige Impulse ausgehen, was häufig übersehen wird. Der Ausbau zur heiteren, festlichen Barockstadt europäischen Zuschnitts setzte erst im Zuge der Vorbereitungen für die 1719 stattfindenden Hochzeitsfeierlichkeiten des Kurprinzen mit der Tochter des Kaisers ein. Das alte Renaissanceschloß war im März 1701 zur Hälfte abgebrannt⁵⁷ – zu einem Zeitpunkt, als in Berlin gerade der erste große Abschnitt des Umbaus durch Schlüter in der Gestalt der Schloßplatzfassade seiner erfolgreichen Vollendung entgegenging. Der Wiederaufbau des zerstörten Dresdner Schlosses zog sich lange Jahre hin, zumal er zunächst ähnlich wie in Stockholm als Gelegenheit verstanden wurde, den alten Bau grundlegend umzugestalten.⁵⁸ Damals wurden auch, wie bereits erwähnt, die Kopien von Schlüters Schloßplänen aus Berlin angefordert.⁵⁹ Keiner der ambitionierten, von Matthäus Pöppelmann in den folgenden Jahren entworfenen Schloßpläne gelangte jedoch zur Ausführung, bis August der Starke schließlich 1717 die Wiederherstellung des Äußeren auf der Grundlage des Vorgängerbaus anordnete (Abb. 10). Dresdens berühmtester Bau, der Zwinger, wurde erst ab 1709 in Angriff genommen.



10 Dresden, Schloß (zerstört).

Der forcierte Ausbau der Residenzlandschaft begann gar erst ab 1719 mit Großsedlitz, setzte sich fort mit Pillnitz (ab 1720), Moritzburg (ab 1723) und Übigau (ab 1724). Weitere Höhepunkte der Dresdner Architektur – die Frauenkirche (ab 1726) oder die Hofkirche (ab 1738) – entstanden erheblich später.⁶⁰

Die Dynastie der Welfen in Hannover konnte innerhalb von gut 20 Jahren gleich zweimal ihren Rang erhöhen. Doch ungeachtet der Erlangung der Kurwürde 1692 und des Act of settlement 1701, der die sichere Anwartschaft auf den englischen Königsthron versprach, wurde auf die Verschönerung der Stadt oder gar die Realisierung moderner Architektur ebensowenig Wert gelegt wie auf den Aufbau einer Residenzlandschaft. Das Leineschloß, hervorgegangen aus dem ehemaligen Barfüßerkloster, bot um 1700 einen überaus altertümlichen Anblick: Die gotische Klosterkirche bestimmte mit ihren Zwerchhäusern, Spitzbogenfenstern und dem steil aufragenden Chor noch immer die stadtseitige Fassade.⁶¹

Besonders hochfliegende Baupläne hatten diejenigen deutschen Fürsten, die ebenfalls auf die Königswürde spekulierten. Dazu zählte vor allem der bayerische Kurfürst Max Emanuel.⁶² Anders als Friedrich III. wollte er die Königskrone für sich und seine Dynastie, nicht für sein Territorium, das er bedenkenlos gegen die Rangerhöhung eingetauscht hätte. Nach seiner Regierungsübernahme 1680 war er zunächst mit der Wiederherstellung der Münchner Residenz beschäftigt, die 1674 bei einem Brand zu Schaden gekommen war. Zwischen 1692 und 1701 konzentrierte er sich auf Brüssel, wo er als spanischer Generalstatthalter residierte. Mit dem Beginn des Spanischen Erbfolgekriegs kehrte er 1701 nach München zurück, wo er seine Ambitionen auf eine Königskrone in wechselnden Verhandlungen mit Frankreich und dem Reich durchsetzen wollte. Die aufwendigen Planungen Enrico Zuccallis für Schloß Schleißheim lassen sich als Max Emanuels Versuch interpretieren, diese Ansprüche auf Souveränität mit Hilfe der Baupolitik deutlich zu artikulieren. Schleißheim sollte seine zeitgemäße Residenz werden. Wegen seiner skrupellosen Politik dem Reich gegenüber mußte Max Emanuel 1704 Kurbayern verlassen und sich ins Exil nach Brüssel begeben. Schleißheim blieb im Rohbau zurück. Erst nach seiner Rückkehr 1715 konnte der Bau fortgesetzt werden, nunmehr unter gewandelten Bedingungen auf dem machtpolitisch neugeordneten Kontinent.

Von ähnlichem Ehrgeiz besessen wie Max Emanuel, doch maßvoller in seiner Politik, war Kurfürst Johann Wilhelm II. von der Pfalz. Seine Residenzstädte waren Heidelberg und Düsseldorf. Auch er erstrebte die Würde eines souveränen Monarchen und berief sich dabei auf die fragwürdige Krone eines



11 Schloß Charlottenburg, Gartenfassade.

Königs von Armenien, die ihm 1699 angetragen wurde. Domenico Martinelli bat er um Pläne für sein Residenzschloß in Düsseldorf.⁶³ Zudem ließ er Matteo Alberti Entwürfe zu einer riesigen Residenzanlage in Heidelberg anfertigen.⁶⁴ Sie sollte das 1689 und 1693 von den Franzosen zerstörte Heidelberger Schloß ersetzen. Die nur noch in einer Kopie des ausgehenden 19. Jahrhunderts überlieferte Vogelschau zeigt einen direkt am Neckar, auf der sprichwörtlichen grünen Wiese gelegenen Palast von ernüchternder Monotonie, der das Berliner Schloß an Größe um das Vierfache übertroffen hätte. Die Anmaßung der Königswürde findet in der Hypertrophie des Projekts beredten Ausdruck. Mit dem Scheitern der Königspläne zerschlug sich das Residenzprojekt. Immerhin konnte Johann Wilhelm von 1700 bis 1716, inmitten der Kriegsjahre, ein aufwendiges Jagdschloß in Bensberg realisieren.⁶⁵

VI.

Neben dem Berliner Schloß ist Schloß Charlottenburg die bedeutendste Bauunternehmung in der Ära Friedrichs III./I. Allein diese Anlage vermittelt heute noch – trotz der Kriegsverluste an originaler Bausubstanz und Ausstattung – ein annähernd geschlossenes Bild von der Hof- und Wohnkultur des ersten preußischen Königs. In den Monaten nach der Krönung entstanden Entwürfe für eine umfassende Erweiterung des zwischen 1695 und 1699 errichteten Lustschlosses.⁶⁶ Den Auftrag erhielt der Architekt Johann Friedrich Eosander. Er genoß das Vertrauen von Königin Sophie Charlotte, der er als »oracle où je m'adresse pour mes bâtimens« galt und die vor allem die französische Hofkultur schätzte. Eosanders Aufenthalt in Paris Anfang 1700 erfolgte womöglich bereits im Hinblick auf künftige Aufgaben in Charlottenburg. Auf Vermittlung Liselottes von der Pfalz, Kusine Sophie Charlottes und verheiratet mit dem Bruder Ludwigs XIV., erhielt er einen umfassenden Einblick in das aktuelle französische Baugeschehen. »Sobald Ihrer Liebden des Kurfürsten von Brandenburg Architekete sich bei mir anmelden wird, werde ich mein Bestes tun alles zu sehen machen, was er zu sehen begehret«, schrieb Liselotte am 7. Februar 1700. Am 25. März konnte sie berichten: »Er hat alles gesehen, was zu sehen ist.«⁶⁷

Eosander mußte bei seinen Umbauplänen viele Vorgaben berücksichtigen. Indem er die Bauten seiner Vorgänger, den Kernbau und den ab 1700 errichteten östlichen Seitenflügel, miteinander verband,



schuf er eine mächtige Dreiflügelanlage. Sie verhält sich zum Vierkant des Berliner Schlosses wie Versailles zum Louvre. Für die Fassadengestaltung griff Eosander um einer einheitlichen Gesamtwirkung willen den Formenapparat Nerings auf. Dennoch gelang es ihm, die Gartenfassade als imposanten Prospekt auszuführen (Abb. 11), der dem seit 1696 von dem Le Nôtre-Schüler Simon Godeau angelegten Garten – wohl dem ersten französischen Garten in Deutschland überhaupt⁶⁸ – einen optisch angemessenen Halt geben sollte. Ihre Gliederung durch Risalite läßt bei allen Unterschieden im Detail das Bestreben erkennen, eine am Vorbild von Versailles orientierte Lösung zu finden (Abb. 12). Als Ersatz für den gescheiterten Bau des Münzturms überhöhte er schließlich ab 1710 die Charlottenburger Dreiflügelanlage um einen massiven Kuppelturm.

Unverfälschter als am Außenbau, wo er sich eng an das Bestehende anlehnen mußte, konnte Eosander in den Innenräumen moderne Entwürfe verwirklichen.⁶⁹ Besonders mit den Dekorationen der neuen Wohn- und Paraderäume stellte er seine Internationalität und Vielfältigkeit unter Beweis. Die 1704 entstandenen Deckenmalereien in der Zweiten Wohnung Sophie Charlottes zeigen Grottesken- und Bandelwerkornamente im rein französischen Stil. Sie gehören zu den frühesten ihrer Art in Deutschland. Der Charlottenburger Maler ist unbekannt, doch kommt als Ideengeber nur Eosander in Frage, der die neuen Ornamentformen nicht nur 1700 in Paris, sondern 1703 auch in Stockholm gesehen haben dürfte. Dort hatte Tessin von einem französischen Maler mehrere Räume seines 1700 vollendeten Wohnhauses gegenüber dem Schloß mit dieser neuartigen Ornamentik ausmalen lassen.⁷⁰ Auch im Stockholmer Schloß, wo fast ausschließlich französische Künstler mit der Innenausstattung betraut waren, findet sich gemaltes Bandelwerk in den Fensterleibungen der Paradesuite, was Eosander zu der ganz ähnlichen Lösung in den Charlottenburger Prunkräumen anregte. Daß er von der Ausstattung des Stockholmer Schlosses starke Impulse für die Einrichtung von Schloß Charlottenburg empfangen hat, wird besonders im neuen Audienzzimmer deutlich, dessen Decke mit den Stuckallegorien der Künste sich bei genauer Beobachtung als fast schon plagiathafte Kombination der Stuckdecken aus dem Audienzzimmer und dem Schlafzimmer Karls XI. in Stockholm erweist.⁷¹ Mit der Verwendung von grauweißem Marmor und verspiegelten Nischen, die durch vergoldete Leisten in quadratische Felder unterteilt sind, wird zudem auf einen der bedeutendsten Räume in Versailles angespielt, den Salon de la Guerre. Für die Ausstattung der Schloßkapelle schien Eosander hingegen allein der Stil des römischen Hochbarock angemessen. Mühelos griff man in Berlin nunmehr europäisches Formen- und Gedankengut auf.

12 Schloß Versailles, Gartenfassade.

VII.

Der Tod Friedrichs I. fiel zusammen mit dem Ende des Spanischen Erbfolgekrieges. Nicht nur machtpolitisch hatte sich Brandenburg-Preußen auf der Landkarte behaupten können. Mit zeitgemäßer Architektur hatte der König seiner neuerlangten Würde überzeugend Ausdruck verliehen. Dabei bewies er Willen und Beharrlichkeit, Selbstbewußtsein und Weltoffenheit. Dank der Leistungen auswärtiger Architekten wie Schlüter, Eosander und de Bodt war Berlin von einer bescheidenen Residenzstadt in den Rang einer europäischen Kapitale aufgestiegen. Gewiß konnte sich das Stadtbild 1713 nicht entfernt mit demjenigen von Rom und Paris und auch nicht mit Wien messen. Das breite Engagement von Adel und römisch-katholischer Kirche führte dort zu einer Prachtentfaltung, wie sie in Berlin allein durch die kurfürstlich-königlichen Bauten nicht erreicht werden konnte.

So waren es die Schlösser, die mit ihrer europäischen Architektur und Ausstattung wesentlich zum Prestige der brandenburg-preußischen Residenzstadt beitrugen. Vor allem das Berliner Schloß und dessen Baumeister Andreas Schlüter sichern der Berliner Barockarchitektur ihren Platz in der Kunstgeschichte. Im 19. Jahrhundert wurde der Bau mit Superlativen bedacht. Eduard Vehse bezeichnete ihn als »das erste bedeutende Denkmal der deutschen Baukunst [...] seit der mit dem Mittelalter eingegangenen herrlichen gotischen Kirchenbaukunst« und als »das größte und schönste Schloß in Deutschland«. ⁷² Robert Dohme fügte hinzu, »daß dieser Schloßhof Schlüters das großartigste und zugleich schönste Produkt der gesamten Profanbaukunst in Deutschland sei.« ⁷³ Doch sind die stupenden ästhetischen Qualitäten des Baus schon von den Zeitgenossen und den unmittelbar nachfolgenden Generationen gesehen worden. Auf das Interesse Augusts des Starken und Fischers von Erlach wurde hingewiesen. Der irische Freidenker John Toland, der Berlin 1702 besuchte, beschrieb nicht nur als einer der ersten den für die Regentschaft Friedrichs III./I. typischen Ausbau der Residenzlandschaft mit ihren zahlreichen neuen, erweiterten oder modernisierten Schlössern um Berlin und Potsdam. Er rühmte das Schloß in der Mitte als die bedeutendste Sehenswürdigkeit der Stadt. Seine Ausführungen sind besonders bemerkenswert, da sie sich an den vielgereisten Connoisseur richten und das Bauwerk in den europäischen Kontext stellen: »[...] que quoi que vous aïez beaucoup voïagé, vous n'avez néanmoins jamais rien vû de plus exact, de plus commode, ni de plus magnifique. J'avouè que vous pouvez avoir vû, dans vos voïages, un ou deux Palais d'une plus grande étenduè, mais aussi est-il certain qu'ils ne sont pas à beaucoup près si réguliers que celui-ci. En un mot je suis persuadé que la beauté de ce Superbe Edifice du Roi de Prusse éfacera bien-tôt celle des autres Bâtimens de l'Europe, qu'on vante tant.« ⁷⁴ Der in Berlin lebende Abraham Humbert schrieb 1733, daß Fremde sich gerade von Schlüter und dem Schloß und hier besonders dem Innenhof (Abb. 6) beeindruckt zeigten. Schenkt man seinen Aussagen Glauben, so war es nicht Lokalpatriotismus, sondern der Blick von außen, der Schlüter auf eine Stufe mit Michelangelo stellte: »Les Etrangers, qui ont vû de ses Ouvrages, l'ont appellé le *Michel Ange du Nord*.« ⁷⁵ Die ungebrochene Wertschätzung und Achtung, die man dem Schloß auch ein halbes Jahrhundert nach seiner Entstehung entgegenbrachte, spricht vielleicht am schönsten aus dem Tagebucheintrag des Reichsgrafen Ernst Ahasverus Heinrich von Lehndorff, eines Kammerherrn der Königin Elisabeth Christine, vom 6. Oktober 1755: »Beim Prinzen von Preußen. Nach Tisch sehen wir uns den Plan an, den Friedrich I. hat anfertigen lassen, um das Berliner Schloß zum schönsten der Welt zu machen. Die Architektur jener Zeit beschämt die heutige.« ⁷⁶

Anmerkungen

1 Zitiert in: Sirén 1914, S. 227 f.

2 Zum Verhältnis von Architektur und Politik am Beispiel des barocken Berlin: Duchhardt 1991 a.

3 Bericht des sächsischen Legationssekretärs Wolter vom 15. Mai 1703: »Königliche Majestät in Polen haben ohnlängst an den hiesigen Oberbaudirektor Schlüter schreiben lassen und die Grundrisse

vom hiesigen Schlosse verlangt. Selbige habe erhalten und sie dem Herrn Generalmajor Grafen von Fleming, welcher heute von Dresden hiedurch passieret, um nach Polen zu gehen, zugestellt. Sobald die übrigen von denen anderen Palais auf dem Lande fertig sein, will solche zu übersenden nicht vergessen.« Zitiert in Gundlach 1905, Bd. 2, S. 231.

4 Empfehlungsschreiben Kaiser Leopolds für Fischer vom 29. April 1704. Zitiert in Hantsch 1927, S. 159.

5 Zuletzt ausführlich: Ausst.-Kat. Onder den Oranje Boom 1999 (vor allem: Katalogbd. S. 205 – 316).

6 Oestreich 1999, S. 193.

7 Friebe 1907.

- 8 Hierzu ausführlich: Ausst.-Kat. The Triumph of the Baroque 1999.
- 9 Smith 1993, S. 1 – 25.
- 10 Borrmann 1894; Engel 1987; Heckmann 1998, S. 116 – 136.
- 11 Zitiert in: Borrmann 1894, S. 553.
- 12 Ladendorf 1935, S. 55 f., 60 – 65.
- 13 Broebes 1733, Taf. 1.
- 14 Erst seit kurzem ist eine Zeichnung aus dem Nachlaß des Architekten Henry Reetz bekannt, die Nerings Domentwurf im Aufriß und Grundriß zeigt (Hannover, Wehrbereichsbibliothek II, 25475 R, Bl. 18). Die Zeichnung stammt mit großer Wahrscheinlichkeit von Nerings Hand oder zumindest aus seinem Baubüro. Stilistisch identische Blätter existieren von Nerings Entwurf der Zeughausfassade (Hannover, Wehrbereichsbibliothek II, 25601 R, Bl. 8.; Berlin, Stadtbibliothek, Historische Sondersammlungen, HS GL 390, Plan 7) und seinem Entwurf zum Hetzgarten (Hannover, Wehrbereichsbibliothek II, 25601 R, Bl. 23). Die Zeichnung zum Dompjekt ist von einem hohen dokumentarischen Wert, da bislang nur der Aufriß in Form eines Kupferstiches überliefert war (The-saurus Brandenburgicus Bd. 2, S. 799). Siehe den Beitrag von Bernd Adam in diesem Band.
- 15 Smith 1993, S. 27 – 84.
- 16 Es ist wohl dem Einfluß der Accademia di San Luca zuzuschreiben, wenn im frühen 18. Jahrhundert mit Filippo Juvarras Kirche der Superga in Turin (ab 1715), Fischers von Erlach Karlskirche in Wien (ab 1715) und Tessins unausgeführten Plänen für eine königliche Kirche in Stockholm (1712/13) nahezu gleichzeitig dieser Sakralbautyp erneut aufgegriffen wurde. Vgl. Lorenz 1992, S. 9 – 14.
- 17 Geyer 1992, Bildbd. S. 47, Bild 66 f.
- 18 Dieses Konstruktionsprinzip verwendete er auch in seinen Entwürfen für die Parochialkirche und für den Gartenrisalit von Schloß Lietzenburg (Abb. 2).
- 19 Siehe den Beitrag von Hans-Joachim Kuke in diesem Band.
- 20 Hinterkeuser 1999b, S. 114 f.
- 21 Lorenz 1991, S. 98; Mossakowski 1994, S. 218, Anm. 43. Wohl von Enrico Zuccalli stammen die Entwürfe eines Lustgebäudes für eine Warschauer Adelsfamilie, die um 1695 datiert sind, wie Nerings Entwurf für Lietzenburg also, mit dem sie insbesondere den aus der Fassade hervortretenden Mittelsaal teilen. Mossakowski 1994, S. 213 – 218.
- 22 Schiedlausky 1942; Heckmann 1998, S. 136 – 147.
- 23 Erlaß Friedrichs III. vom 16. Oktober 1695. Zitiert in Schiedlausky 1942, S. 198.
- 24 Tagebucheintrag des Kronprinzenenerziehers Johann Philipp Rebeur vom 1. September 1698: »Il [der Kronprinz] me dit sur cela que je l'avertissoit qu'il étoit indigne d'un Prince de s'emporter jamais, il me dit que Mr. L'El, s'étoit pourtant emporté contre Mr. Gruneberg parce qu'il n'avoit pas achevé les batiments comme il le devoit.« Zitiert in: Borkowski 1904, S. 229.
- 25 Trotz des immer drängenderen Architektenproblems wurde Eltester 1698 auf weitere Studienreisen geschickt, bereits 1700 ist er gestorben. Vgl. Niemann 1926; Keller 1985.
- 26 Protokoll des Geheimen Rates vom 26. 4./6. 5. 1697. Zitiert in Schiedlausky 1942, S. 92. Zu Tessin: Josephson 1930/31.
- 27 Rose 1924; Josephson 1940; Kommer 1974.
- 28 Josephson 1940, Pl. 7 a, b.
- 29 Am Umbau des Berliner Schlosses hat Tessin letztlich keinen Anteil. Gegen eine solche Hypothese sprechen sowohl archivalische als auch stilistische Gründe. Ich gehe auf diese Problematik ausführlich in meiner Dissertation über Andreas Schlüter und das Berliner Schloß ein.
- 30 Hinterkeuser 1999b, S. 115 – 117.
- 31 Lorenz 1991, S. 64 f., S. 272, Kat. Nr. 5.
- 32 Lorenz 1991, S. 65 f.
- 33 Ladendorf 1935, S. 162, Anm. III, 16. Zu Karcher: Hentschel 1967, Textbd. S. 96 f.
- 34 So die gängige Meinung der Forschung: Hentschel 1967, Textbd. S. 96; Heckmann 1986, S. 21.
- 35 Hentschel 1967, Textbd. S. 91.
- 36 SächsHStA, VII 89, 2, Bl. 1 – 3. Zum selben Konvolut gehörte die Perspektivansicht (Bl. 4), die nach 1945 jedoch auf bislang unerhellten Wegen nach Warschau (Muzeum Narodowe, Inv. Nr. Rys. Pol. 15162) gelangte. Bei den vier Blättern (Hentschel 1967, Bildbd. Abb. 102 – 109) handelt sich um Kopien aus den 1730er Jahren. Zuschreibung und Datierung der Originalentwürfe werden kontrovers diskutiert. Der immer wieder vorgebrachten Deutung als Entwürfe Matthäus Daniel Pöppelmanns aus der Zeit um 1713/15 (Ausst.-Kat. Unter einer Krone 1997, S. 397, Kat. Nr. 782) ist Hentschel mit guten Argumenten für Karcher entgegengetreten. Hentschel 1967, Textbd. S. 95 – 99).
- 37 Hentschel 1967, Textbd. S. 98. Von Fischers um 1688/89 entstandenem Plan von Schönbrunn könnte sowohl Karcher auf seiner Italienreise 1693 als auch August der Starke während seiner Aufenthalte in Wien Kenntnis erlangt haben.
- 38 Ladendorf 1935; Heckmann 1998, S. 148 – 166.
- 39 Biederstedt 1961; Heckmann 1998, S. 185 – 202.
- 40 Thiel 1987; Heckmann 1998, S. 203 – 226.
- 41 Heineken 1768, S. 16.
- 42 Hautecœur 1928; Daufresne 1987, S. 36 – 84.
- 43 Josephson 1928. Der englische Hofarchitekt Christopher Wren besuchte Bernini während seines Parisaufenthalts 1665 und schrieb: »Bernini's Design of the Louvre I would have given my Skin for, but the old reserv'd Italian gave me but a few Minutes view.« Zitiert nach Gould 1982, S. 73.
- 44 Sedlmayr 1930, S. 22 – 26; Sedlmayr 1938.
- 45 Hubala 1965; Keller 1987.
- 46 Geyer 1992, Bildbd. S. 9, Bild 8.
- 47 Hinterkeuser 1999a.
- 48 Adler 1863; Adler 1883; Peschken 1998, S. 3 – 25, 83 – 127.
- 49 Kabinettsordre Friedrichs I. vom 31. Juli 1706. Zitiert in Adler 1863, Sp. 393.
- 50 Geyer 1903, S. 249 – 269; Wiesinger 1989, S. 192 – 223.
- 51 Brief Friedrichs I. an Kurfürstin Sophie vom 10. Juni 1710. Zitiert in Berner 1901, S. 224.
- 52 Dies erkannte bereits Abraham Humbert (Humbert 1739, S. 111), während die spätere Literatur bis heute fälschlich den Triumphbogen des Septimius Severus als Vorbild nennt.
- 53 Kühnel 1964, S. 44 – 47; Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Barock, 1999, S. 250 f.
- 54 Zur kaiserlichen Traditionspflege in der Architektur der Wiener Hofburg: Lorenz 1997.
- 55 Sedlmayr 1938; Sedlmayr 1976, S. 52 – 54; Lorenz 1992, S. 124 f., S. 60 f.
- 56 Hantsch 1927; Sedlmayr 1932; Sedlmayr 1976, S. 128; Lorenz 1992, S. 124 f.
- 57 Zum Dresdner Schloß: Oelsner/Prinz 1992.
- 58 Zu den Schloßplanungen: Laudel 1990.
- 59 Wie Anm. 3.
- 60 Ein guter Überblick über die Dresdner Barockarchitektur in Bächler/Möller/Schlechte 1991. Siehe auch Lorenz 1990.
- 61 Zum Leineschloß: Nöldeke 1932, S. 263 – 272; Schnath 1962. Zur Architektur in Hannover um 1700: Kremeier 1999.
- 62 Zu Max Emanuel und der Kunst und Architektur seiner Zeit ausführlich: Ausst.-Kat. Kurfürst Max Emanuel 1976 (besonders die Beiträge im Aufsatzband von Karl Otmar Freiherr von Aretin [S. 35 – 50], Peter Volk [S. 125 – 141] und Gerhard Hojer [S. 142 – 169]).
- 63 Lorenz 1991, S. 89 f.
- 64 Gamer 1978, S. 115 – 185.
- 65 Dobisch 1938.
- 66 Hinterkeuser 1999b, S. 118 – 120.
- 67 Briefe Liselottes von der Pfalz vom 7. Februar und 25. März 1700. Zitiert in: Gundlach 1905, 2, S. 237.
- 68 Wimmer/Schaefer 1999, S. 132 f. Siehe ferner den Beitrag von Clemens Alexander Wimmer in diesem Band.
- 69 Ausst.-Kat. Sophie Charlotte und ihr Schloß 1999, S. 303 – 332.
- 70 Josephson 1930/31, Bd. 2, S. 175 – 182.
- 71 Kühn 1953; Kühn 1955, S. 40 f.
- 72 Vehse 1851, 2, S. 95 f.
- 73 Dohme 1876, S. 76 f.
- 74 Toland 1706, S. 33 f.
- 75 Humbert 1733, S. 73.
- 76 Zitiert in Lehndorff 1907, S. 219. Thomas Kemper (Berlin) danke ich ganz herzlich für seinen freundlichen Hinweis auf das versteckte Zitat.