

GUIDO HINTERKEUSER

Die Wohn- und Prunkräume Sophie Charlottes und Friedrichs I. im Schloß Charlottenburg. Zu Programmatik, Ausstattung und Nutzung

In den Jahren von 1695 bis 1713 unterlag Schloß Charlottenburg, das bis 1705 Lietzenburg hieß, einer beachtlichen Dynamik. Innerhalb weniger Jahre änderte sich mehrfach seine Rolle im Kontext des brandenburgisch-preußischen Residenzgefüges. Zunächst sollte das Schloß der Kurfürstin Sophie Charlotte (1668–1705) als Landsitz dienen. Ein einmaliges politisches Ereignis, die Erlangung der Königswürde im Januar 1701, brachte den entscheidenden Impuls zur Erweiterung. In der monumentalen Dreiflügelanlage wurden nicht nur Privaträume für die Königin eingerichtet, sondern es entstand zugleich eine aufwendige Folge von Prunkräumen, die den Paradekammern im Berliner Schloß kaum nachstanden. Der plötzliche Tod der Königin im Jahre 1705 führte zu einer weitreichenden Umnutzung. Ihr Gemahl Friedrich I. (1657–1713), der sich bislang kaum in Lietzenburg aufgehalten hatte, erhob das Schloß zu seiner bevorzugten Sommerresidenz und beförderte seine Vollen- dung. Nachdem er 1708 ein drittes Mal geheiratet hatte, mußte seiner neuen Gemahlin, Sophie Luise von Mecklenburg-Schwerin (1685–1735), eine Wohnung eingerichtet werden.

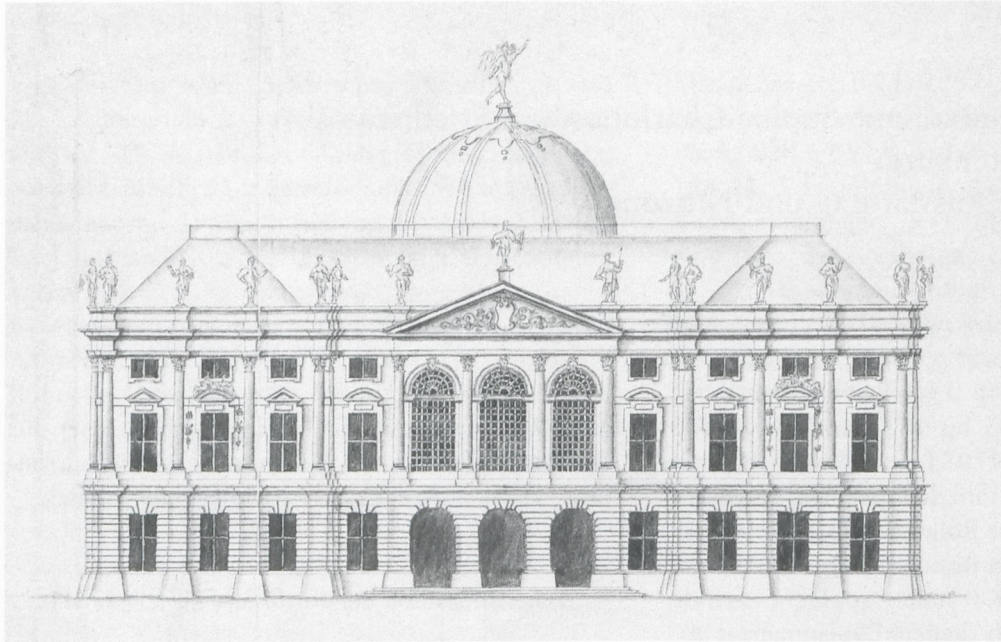
Im folgenden wird in knapper Form die Geschichte der Charlottenburger Innenräume dargestellt. Der Bau und seine Innendekoration spiegeln die rasante stilistische Entwicklung wider, die die gesamte Berliner Baukunst damals ergriffen hatte. Im Zentrum der Betrachtung steht das Wechselverhältnis von Ausstattung und Nutzung. Daneben wird die dem Schloß in den verschiedenen Phasen der Nutzung jeweils zugewiesene Rolle und Programmatik herausgearbeitet. Das 1945 zerstörte Schloß Finckenstein im ehemali-

gen Westpreußen ist der eindruckvollste Beleg für die Rezeption der Charlottenburger Innenausstattung. Hiervon handelt das abschließende Kapitel.

Das Landschloß der Kurfürstin (1699–1701)

Das 1695 nach einem Entwurf Johann Arnold Nerings (1659–1695) begonnene und bis 1699 von Martin Grünberg (1655–1706) fertiggestellte Lusthaus bildet noch heute den Kernbau des Alten Schlosses¹. Es zeichnet sich in seinen Umrissen deutlich von den nur wenige Jahre später hinzugefügten Erweiterungsbauten ab (Abb. 1, 10). Die Haupträume der Kurfürstin – ihre sogenannte Erste Wohnung – lagen im Erdgeschoß zu beiden Seiten des unteren Ovalen Saales, dem ein schmales, korridorartiges Vestibül vorgelegt war (Abb. 2). Westlich gelangte man über ein Vorzimmer in ihr Audienzgemach, im Osten über die Grüne Vorkammer in das Gläserne Schlafgemach. Hinter dem Audienz- und dem Schlafzimmer, die wohl beide die Funktion einer *Chambre de parade* übernahmen und durch ihre Ecklage besonders hervorgehoben waren, schlossen nach Süden hin jeweils kleine intime Kabinette an.

¹ Zur barocken Baugeschichte von Schloß Charlottenburg zuletzt Guido Hinterkeuser: *Von der Maison de plaisance zum Palais royal. Die Planungs- und Baugeschichte von Schloß Charlottenburg zwischen 1694 und 1713*. In: *Sophie Charlotte und ihr Schloß. Ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preußen* (Ausstellungskatalog Berlin 1999–2000). München, London und New York 1999, S. 113–124.



1. Johann Arnold Nering oder Martin Grünberg:
Schloß Lietzenburg,
Aufriß der Hoffasade, 1695/1698,
lavierte Federzeichnung (Ausschnitt).
Stockholm, Nationalmuseum

Nicht erhalten, aber immerhin überliefert sind hier die drei Kabinette auf der Ostseite, während im Westen der Einbau des Treppenhauses und die Einrichtung eines weiteren Schreibkabinetts – dieses als Teil der Zweiten Wohnung – die ursprüngliche Situation rasch veränderten². Für ihren Gemahl waren keine eigenen Räume vorgesehen, auch nicht im Obergeschoß, wo sich außer dem oberen Ovalen Saal lediglich Gästewohnungen befanden.

Die Anordnung der kurfürstlichen Wohnung im Erdgeschoß steht in erstaunlicher Diskrepanz zur Rhetorik der Fassade. Deren Formenvokabular weist nämlich unmißverständlich das Obergeschoß mit seinen korinthischen Dreiviertelsäulen als Piano Nobile aus (Abb. 1)³. Der zeitgenössische Betrachter dürfte

das Appartement Sophie Charlottes nicht im rustizierten Erdgeschoß vermutet haben. Grundsätzlich ist es nicht ungewöhnlich für einen Fürsten, zu ebener Erde zu wohnen, zumal in Schlössern außerhalb der Residenzstadt. Dies zeigt der Landsitz des polnischen Königs Jan Sobieski (1624–1696) in Wilanów bei Warschau. Auch in Vaux-le-Vicomte, dem Prototyp der barocken Maison der Plaisance, dessen Grundrißdisposition und Kuppel wohl sogar Vorbildfunktion für Nerings Ausführungsentwurf hatten, befinden sich die Prunkgemächer im Erdgeschoß. In beiden Fällen läßt die Formensprache der Fassaden daran aber auch keinen Zweifel⁴. In Charlottenburg tritt dagegen ein erstaunlich freier Umgang mit der Semantik von Architektur zutage, deren

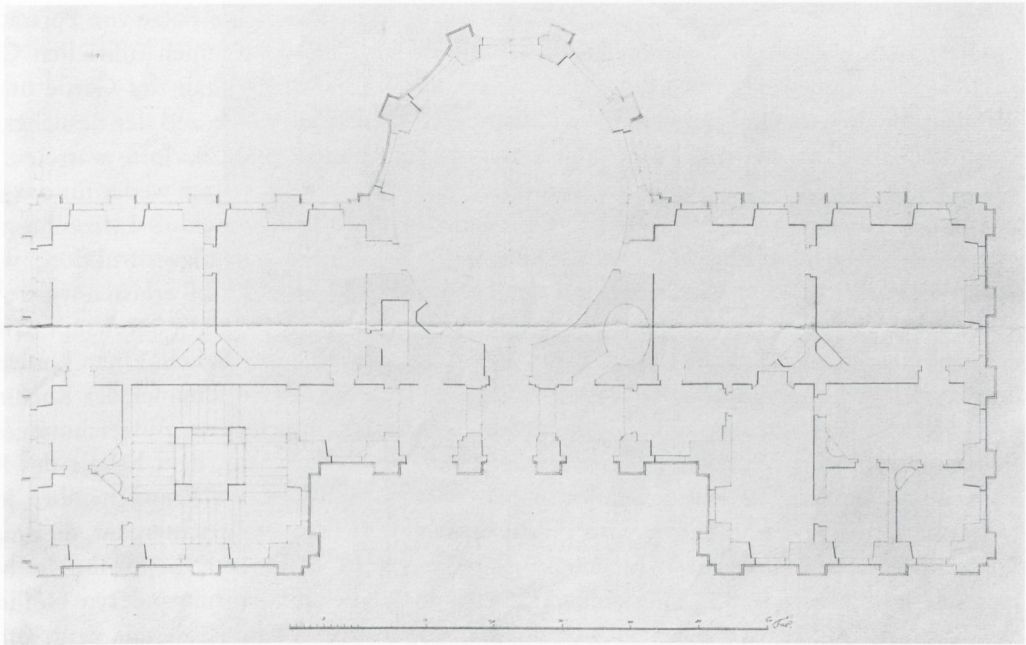
² Die auf beiden Seiten des Ovalen Saales erkennbare Folge aus Antichambre, Chambre und Cabinet (hier aufgeteilt in mehrere kleine Kabinette) zeigt den Einfluß des herkömmlichen französischen Raumschemas. Vgl. Hugh Murray Bailie: *Etiquette and the Planning of the State Apartments in Baroque Palaces*. In: *Archaeologia or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity*, Bd. 101 (1967), S. 169–199 (182–193).

³ Hier muß eine Planänderung stattgefunden haben, die auch in der späteren Suche nach einem neuen Treppenhaus greifbar wird. Nering jedenfalls kann von der Absicht So-

phie Charlottes, im Erdgeschoß zu wohnen, noch nichts gewußt haben. Sein Nachfolger Grünberg sah sich dann außerstande, die Pläne seines Vorgängers den neuen Gegebenheiten anzupassen. Vgl. Hinterkeuser, *Planungs- und Baugeschichte* (Anm. 1), S. 114–117.

⁴ Vgl. hierzu Carsten-Peter Warncke: *Rhetorik der Architektur in der frühen Neuzeit*. In: Johann Conrad Schlaun 1695–1773. *Architektur des Spätbarock in Europa*. Hrsg. von Klaus Bußmann u.a. (Ausstellungskatalog Münster 1995). Stuttgart 1995, S. 613–621.

2. Johann Arnold Nering oder Martin Grünberg: Schloß Lietzenburg, Grundriß des Erdgeschosses, 1695/1698, lavierte Federzeichnung (Ausschnitt). Ehem. Dresden, Hauptstaatsarchiv, heute verschollen



Anspruch sich Sophie Charlotte, wenn sie ihn denn verstand, anscheinend nicht unterwerfen wollte.

Betrachten wir die Räume der Kurfürstin und ihre Einrichtung⁵. Die zum Garten gelegenen Gemächer zu beiden Seiten des Ovalen Saals besitzen annähernd identische Deckensysteme, entstanden in den Jahren 1697/98: Flache Stuckdecken mit Akanthusdekor, der jeweils ein großes Mittelfeld und seitliche kleine Felder für – nach 1945 nicht wiederhergestellte – Deckengemälde ausspart. Stilistisch noch ganz in der Zeit des Großen Kurfürsten (1620–1688) befangen, deutet nichts auf die modernen Entwürfe, die bald darauf in Berlin und auch in Lietzen-

burg für die Gestaltung von Decken gefunden oder adaptiert wurden.

Die von Augustin Terwesten (1649–1711) stammenden Malereien in der Grünen Vorkammer und im Gläsernen Schlafgemach stellten das Märchen von Amor und Psyche dar. Die Vorkammer zum Audienzgemach auf der anderen Seite des Ovalen Saals zeigte Venus und Apoll, die Gottheiten der Liebe und der Künste, womit leitmotivisch wie programmatisch auf die Bestimmung Lietzenburgs als Lustschloß und Musenhof angespielt wurde. Seltsamerweise blieben die Deckenfelder im Audienzgemach leer⁶. Sie wurden erst gegen 1885, als der künftige

⁵ Eine hochrangige Quelle zur Einrichtung aller bis 1705 vollendeten Räume stellt das detaillierte Inventar von 1705 dar, das jetzt vollständig in gedruckter Form vorliegt: Das Inventar des Schlosses Charlottenburg von 1705. Bearb. von Tilo Eggeling, mit Anmerkungen zu den Gemälden von Gerd Bartoschek. In: Sophie Charlotte und ihr Schloß (Anm. 1), S. 348–368. — Zu den Innenräumen von Schloß Charlottenburg trotz vieler Ungenauigkeiten und Auslassungen immer noch grundlegend Margarete Kühn: Schloß Charlottenburg (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. Charlottenburg, 1. Teil). Berlin 1970, Textbd. S. 29–83, Bildbd. Abb. 25–430. — Konziser: Margarete Kühn: Schloß Charlottenburg. Berlin 1955, S. 29–38. —

Zudem: Sophie Charlotte und ihr Schloß (Anm. 1), S. 303–332. — Schloss Charlottenburg. Amtlicher Führer. Bearb. von Guido Hinterkeuser. Hrsg. von der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Potsdam 2002, S. 67–114. — Speziell zur ersten Wohnung siehe Jörg Meiner: Repräsentation - Status - Zeremoniell. Die erste Wohnung Sophie Charlottes im Schloß Lietzenburg und die Maximen fürstlicher Selbstdarstellung. In: Sophie Charlotte und ihr Schloß (Anm. 1), S. 141–145. ⁶ So auch vermerkt im Inventar von 1800: »Platfond weiß gestrichen. Stukatur-Arbeit ziervergoldet« (Inventarium des Königlichen Schlosses zu Charlottenburg und der angehörigen Königl. Gebäude. Aufgenommen im August

Kaiser Friedrich III. (1831–1888) in Charlottenburg residierte, mit neobarocken Malereien ausgefüllt.

Die beiden Vorgemächer besaßen ursprünglich eine Wandvertäfelung, die im einen Raum weiß gestrichen, im anderen mit Blumen bemalt war⁷. Solche mit einer bemalten Boiserie ausgekleideten Räume waren eine französische Mode, die bereits in den 1630er Jahren in den Schlössern des niederländischen Statthalters rezipiert wurde⁸. Von dort wird sie nach Brandenburg gelangt sein. Wesentliches Element der Ausstattung, das den Raumeindruck dominierte, waren hier, anders als heute, eine Vielzahl dichtgehängter Porträts⁹. Für das Vorgemach zum Audienzzimmer sind 43 Bildnisse überliefert, vornehmlich von europäischen Fürsten und Verwandten Sophie Charlottes, beispielsweise ihr Gemahl, ihr Sohn und ihre Eltern. In der Vorkammer zum Schlafgemach hingen 47 Porträts, hier fast ausschließlich von Hofdamen. Im Ovalen Saal, der den Zugang in die beiden Vorgemächer ermöglichte, befanden sich gar 85 Porträts, aufgehängt auf einer einfachen Wandbespannung aus rotem Baumwollstoff, darunter abermals Friedrich I. und der Kronprinz, zudem der englische König Wilhelm III. und seine Gemahlin Maria II. Stuart, der sächsische Kurfürst und polnische König August der Starke, der spätere Kaiser Joseph I., außerdem wiederum Verwandte der Häuser Brandenburg und Hannover.

1800 [Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Plankammer, Inventarverzeichnis der ehem. Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin [West], Nr. 32], Bl. 121–122).

⁷ Seit der Zeit Friedrichs des Großen weisen sie hingegen textile Wandbespannungen auf. In der Vorkammer zum Audienzzimmer befinden sich seit damals drei Wandteppiche mit Watteau-Szenen aus der Werkstatt von Charles Vigne: Sophie Charlotte und ihr Schloß (Anm. 1), S. 307. — In der Grünen Vorkammer ließ Friedrich der Große anstelle der Holzvertäfelung eine Wandbespannung aus gelbem Damast anbringen, die bis in die 1930er Jahre bestand. Damals wurde aufgrund spärlicher Befunde die Holzvertäfelung rekonstruiert. Seit dem Wiederaufbau des Schlosses befinden sich hier Wandteppiche mit Szenen aus dem Märchen von Amor und Psyche, die aus dem zerstörten Potsdamer Schloß stammen (ebd., S. 305).

⁸ Vgl. C. Willemijn Fock: *The Apartments of Frederick Henry and Amalia of Solms: Princely Splendour and the*

Die dichte Folge von Porträts verlieh den drei genannten Räumen offiziellen Charakter. Sie dienten dem Aufenthalt der Garde und Lakaien, aber auch der Höflinge und der Besucher, die auf eine Audienz bei Sophie Charlotte warteten. Leider sind Zeremonialvorschriften weder für das kurfürstliche noch das königliche Schloß Lietzenburg überliefert. Ob eine Hofaufwartungsinstruktion, wie sie 1692 für das Berliner Schloß erlassen wurde¹⁰, für ein Landschloß wie Lietzenburg überhaupt existierte, zumindest vor 1705, ist fraglich. Einen Hinweis auf die Bedeutung, die der Vorkammer der Kurfürstin im Hofleben zukam, geben die Aufzeichnungen von Johann-Philipp von Rebeur, dem Lehrer des Kronprinzen. Wiederholt taucht die »antichambre de Madame l'Electrice« in seinen Berichten auf, diejenige im Berliner Schloß wohlgekerkt, die für ihn der bevorzugte Ort für Begegnungen mit anderen Höflingen gewesen zu sein scheint¹¹. Selbst mit dem Kurfürsten hatte er hier bisweilen kurze Unterredungen. Einmal immerhin, am Tag der Einweihungsfeierlichkeiten von Lietzenburg am 1./11. Juli 1699, erwähnt er auch eines der beiden dortigen Vorgemächer: »Madame l'Electrice me voyant dans son Antichambre lorsquelle dansoit Jusques a 3 heures du Matin ...«¹².

Die an die Vorgemächer anschließenden Räume wiesen subtilere und zugleich jedoch aufwendigere

Triumph of Porcelain. In: *Princely Patrons. The Collection of Frederick Henry of Orange and Amalia of Solms in the Hague*. Hrsg. von Peter van der Ploeg und Carola Vermeeren (Ausstellungskatalog Den Haag 1997). Zwolle 1997, S. 76–86 (78).

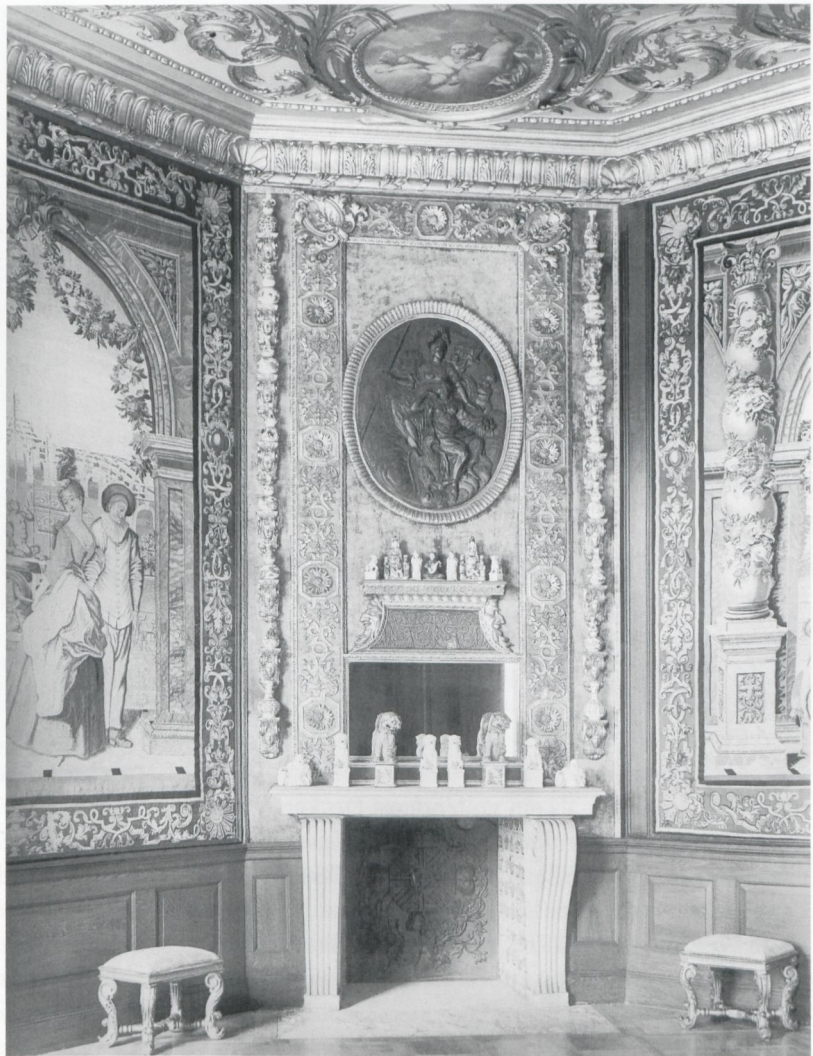
⁹ Gerd Bartoschek: *Die Gemäldesammlung der Königin Sophie Charlotte im Schloß Charlottenburg*. In: *Sophie Charlotte und ihr Schloß* (Anm. 1), S. 149–152.

¹⁰ Johann Christian Lünig: *Theatrum Ceremoniale Historico-Policum oder Historisch- und Politischer Schauplatz aller Ceremonien*, Bd. 2. Leipzig 1719/20, S. 1501: »Churfürst Friedrichs III. zu Brandenburg Reglement wegen der Zimmer bey Hofe, de Anno 1692«. — Vgl. Meiner, *Erste Wohnung* (Anm. 5), S. 145, Anm. 21.

¹¹ Heinrich Borkowski: *Aufzeichnungen von Johann-Philipp von Rebeur über seine Tätigkeit als Informator Friedrich-Wilhelms (I.) (Vom 8. Mai 1697 bis Januar 1701)*. In: *Hohenzollern-Jahrbuch* Bd. 8 (1904), S. 214–230 (221–222, 226–227); Bd. 9 (1905), S. 155–168 (155).

¹² Zitiert bei Borkowski, Bd. 9 (Anm. 11), S. 158.

3. Schloß Charlottenburg, Audienz-
gemach in der Ersten Wohnung
der Kurfürstin und Königin Sophie
Charlotte, Kaminwand, 1698/1699
(Aufnahme um 1930)



Dekorationsformen auf. So im Audienzgemach, dessen Raumeindruck heute ebenfalls durch friderizianische Wandteppiche bestimmt wird (Abb. 3)¹³. Zur Zeit Sophie Charlottes war der Raum zunächst ein Eckraum, erhielt also von zwei Seiten Licht. Er war mit »feinen indianischen Tapeten« ausgestattet, das heißt mit Wandteppichen mit chinesischem Szenarien,

¹³ Sophie Charlotte und ihr Schloß (Anm. 1), S. 308–309.

¹⁴ Zwei Tapisserien aus der Manufaktur des in Berlin tätigen Jean (II) Barraband, datiert um 1710, wurden 1962 und 1999 für Schloß Charlottenburg erworben. Vgl. Franziska Windt: Jean II. Barraband. Bildteppich »Die Audienz beim Kaiser von China«. Hrsg. von der Kulturstiftung der

wie sie in Berlin beispielsweise in der Manufaktur von Jean (II) Barraband (1677–1725) hergestellt wurden¹⁴. An Bildern besaß der Raum nur »sechs lackierte indianische Porträts«, also keine Porträts im herkömmlichen Sinne, was auffiel als bewusstes gestalterisches Gegenprinzip zu den vorangehenden Räumen. Hier bestach eine Fülle an fernöstlichem

Länder in Verbindung mit der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (PATRIMONIA 182). Potsdam 2000. — Ob sich exakt diese Teppiche, die seit 2000 im ehemaligen Antikenkabinett Friedrichs des Großen ausgestellt sind, ursprünglich in Schloß Charlottenburg befanden, ist nicht nachzuweisen.

Porzellan, die sich um das Kaminfeld konzentrierte, genauer: auf die Konsolen und auf die Gesimse von Spiegel und Kamin. Das detaillierte Inventar von 1705 gibt einen Eindruck von der Menge und den unterschiedlichen Typen. Es zählt auf: »indianische figuren«, »Spülnäpfe«, »theflaschen«, »Schachteln«, »büchsen«, »caffé Cöpchen mit ihren Schälchen«, »Unterschälchen«, »Näpfchen«, »kleine porcelaine bouteillen«, »kleine piramiden«, »indianische kleine Puppen«, »blumen töpfe«, »blumen Krüge«, zudem einige chinoise »laquirte Becher« und »rohte becher von Cocus«¹⁵.

Das dicht aufgestellte seltene fernöstliche Porzellan zog die Blicke auf sich. Zugleich rahmte und betonte das Porzellan ein Stuckrelief mit der Darstellung der Göttin Minverva, einer prononcierten und häufig verwendeten Allusion auf Sophie Charlotte. Der weiblichen Gestalt zu ihren Füßen ist ein Füllhorn beigegeben. Sie versinnbildlicht Frieden und Wohlstand am Lietzenburger Hof, »PAX ET SECURITAS«, wie es auf einem Medaillentwurf heißt¹⁶, der weiter unten näher besprochen wird. Diese von Porzellan und Arbeiten in Stuck dominierte Kaminwand galt offensichtlich mehr als ein vollendetes Deckengemälde, das dort 1699 anders als in den übrigen Gemächern auf der Gartenseite noch fehlte. Wahrscheinlich hat man auf dessen Ausführung dann auch später verzichtet, nachdem 1701/02 klar war, daß das Audienzzimmer künftig nur noch als eine von zwei Vorzimmern zu einem neuen Audienzgemach (Abb. 8) dienen würde. Andererseits kann diese Kaminwand aus stilistischen Gründen erst nach 1699 entstanden sein. Ihre Formen sind moderner als das Akanthusrankenwerk der Decke und typisch für das Vokabular, das mit der Übernahme der Bauleitung durch Johann Friedrich Eosander (1669–1728) Ende 1701 Einzug hielt.

Daß in der Ausstattung der einzelnen Räume auf Kontraste gesetzt wurde, gilt auch für das Verhältnis zwischen Vorzimmer und Gläsernem Schlafgemach auf der anderen Seite des Ovalen Saals. Das Vorzimmer war damals boisiert und mit annähernd 50 Porträts ausgestattet. Das Gläserne Schlafgemach hingegen weist eine eigentümliche Wanddekoration aus Bahnen in grünem Damast im Wechsel mit Bahnen

aus Spiegelglas auf (Abb. 4)¹⁷. Gerade in dem ursprünglich von zwei Seiten belichteten Eckraum konnten die kostbaren Spiegel ihre volle Wirkung entfalten. Auch die beiden verspiegelten Porzellan-kabinette im Schloß – das gegen 1699 fertiggestellte, heute verlorene im südöstlichen Kabinett des Kernbaus sowie das 1706 vollendete und nach dem Krieg wiederhergestellte am westlichen Ende der Enfilade (Abb. 9) – waren durch ihre Ecklage privilegiert. Kein Bild schmückte das Schlafgemach. Porzellan konzentrierte sich auch hier um eine Kaminwand, die wiederum erst eine spätere Zutat Eosanders sein dürfte und auf eine Vorlage aus Daniel Marots *No-vae Cheminae* zurückgeht.

Hinter dem Gläsernen Schlafgemach lagen drei private Kabinette, die in ihrer Farbigkeit stark kontrastierten. Das »erste Cabinet«, ein quergelagerter Durchgangsraum, besaß eine Wandbespannung aus Brokatell, »blau und auroren«. Von hier erhielt man Zugang einmal in das Schreibkabinett, das »mit celadon Camehlhaaren verschoßenen Moor und hell roht cramoisinen Sammet, worauf goldene blumen gestickt, ... ausgeschlagen« war. Dieses Kabinett hatte nur ein Fenster zum Hof, während sich das angrenzende Spiegelporzellankabinett in einem Eckraum befand. Es besaß eine rotgestrichene Holzvertäfelung, seine Wandflächen waren mit verspiegelten Regalen besetzt, in denen eine Fülle an Porzellan angehäuft waren. Damit erweist sich der kleine, ungeheuer kostbar dekorierte Raum als unmittelbarer Vorläufer des wenig später, von 1702 bis 1706 entstandenen großen, repräsentativen Porzellankabinetts am westlichen Ende der Enfilade.

Sophie Charlotte scheint Spiegelglas aufgrund seiner Kostbarkeit und der ihm eigenen Effekte besonders geliebt zu haben. Dies beweist auch der im

¹⁵ Inventar des Schlosses Charlottenburg (Anm. 5), S. 354.

¹⁶ Wie Anm. 22.

¹⁷ Zum Gläsernen Schlafgemach siehe Sophie Charlotte und ihr Schloß (Anm. 1), S. 306–307. — Jörg Meiner: »Weltweisheit« als Zimmerschmuck. Zur Interpretation des Gläsernen Schlafgemachs im Schloß Charlottenburg. In: Aspekte der Kunst und Architektur in Berlin um 1700. Bearb. von Guido Hinterkeuser und Jörg Meiner. Potsdam 2002, S. 24–35.

4. Schloß Charlottenburg, Gläsernes Schlafgemach in der Ersten Wohnung der Kurfürstin und Königin Sophie Charlotte, 1698/1699 (Aufnahme um 1900)



Obergeschoß gelegene Ovale Saal mit seinen vollständig verspiegelten Innenwänden¹⁸. Als einziger Raum im Schloß wies er 1705 einen Kronleuchter auf, dessen Kerzenschein im Zusammenwirken mit den Spiegeln einen eigenen Reiz entfaltet haben muß. Auch genoß man von hier eine ausgezeichnete Aussicht über die frisch angelegten Parterres des modernen französischen Gartens und die nahe Umgebung jenseits der Spree. Allerdings war der Saal erst seit 1702/04 über das prächtige Treppenhaus erschlossen. In den Jahren davor gab es keinen repräsentativen Zugang. 1708 wurde der Saal erhöht, aus dieser Zeit dürften die auf den Arkadenbogen lagernden Stuckfiguren stammen, die unter anderem Allegorien der Herrschertugenden wie Frieden, Gerechtigkeit oder Klugheit versinnbildlichen. Zeitgenössische Stimmen zur Nutzung des Saales fehlen.

Überhaupt gibt es kaum Hinweise, wie der Lietzenburger Hof sich in den beschriebenen Räumen bewegte. Wo unterhielt sich die Kurfürstin mit Leibniz, der seit 1700 jährlich Berlin und Lietzenburg be-

suchte, und den übrigen Philosophen und Theologen, die sie an ihren Hof zog? Wo wurden die zahllosen Konzerte und Komödien gegeben, wenn sie nicht im ebenfalls 1699 eröffneten nahegelegenen Hoftheater oder im Garten stattfanden? Wem wurden die Schloßräume gezeigt, wer durfte sich in ihnen länger aufhalten?

Das 1699 eingeweihte Schloß war vor allem privater Land- und Sommersitz Sophie Charlottes. Nachdem sie 1694 Schloß Caputh aufgegeben hatte, mußte ein adäquater Ersatz gefunden werden. Die jüngst vorgebrachte Deutung, die Errichtung Lietzenburgs spiegele in allen ihren Phasen vor 1701 die Bemühungen Friedrichs III. und seiner Diplomaten

¹⁸ Sophie Charlotte und ihr Schloß (Anm. 1), S. 310–311. — Bei der heutigen Verspiegelung handelt es sich um eine Nachkriegsrekonstruktion, die allein aufgrund des philologischen Befundes, nämlich der Beschreibung im Inventar von 1705, erfolgte: Inventar des Schlosses Charlottenburg (Anm. 5), S. 362. Der Saal war im 19. Jh. tiefgreifend verändert worden.

um die Erlangung der preußischen Königswürde wider¹⁹, ist stark überzogen. Richtig ist, daß das Ereignis der Krönung vor allem nachträglich Einfluß auf die Entwicklung Lietzenburgs nahm. Dies soll im nächsten Kapitel gezeigt werden.

Innerhalb des eng definierten Rahmens als Landschloß der Kurfürstin scheinen zwei konkurrierende Konzepte um den Vorrang gerungen zu haben, die man vielleicht besser als die beiden Kehrseiten einer Medaille begreift. Auf der einen Seite stand der Musenhof der gelehrten Kurfürstin und Königin, der »Reine Républiquaine«, der schnell in die zeitgenössische Panegyrik einging²⁰. Vielleicht war hier gar zeitweilig das von dem Philosophen Pierre Bayle in seinem Dictionnaire historique et critique vorgezeichnete Ideal einer Gelehrtenrepublik (»République des Lettres«) verwirklicht: »Diese Republik ist ein ungemein freyer Staat. Man erkennt darinnen keine andre Herrschaft, als der Wahrheit und der Vernunft«²¹. Sophie Charlotte studierte Bayles Schriften und hatte ihn sogar 1700 auf ihrer Hollandreise in Rotterdam persönlich aufgesucht.

Die Stilisierung des Schlosses als Musenhof der gelehrten Gemahlin des Herrschers unterstützte der Entwurf einer Medaille, die anlässlich einer geplanten, doch nicht verwirklichten Ordensgründung geschlagen werden sollte²². Er zeigt Minerva mit dem Ölweig in der Rechten, umgeben von der Umschrift: »PAX ET SECURITAS«. Unter der Göttin befindet sich eine Abbeviatur von Schloß Lietzenburg, das hier als »Sophipolis« bezeichnet wird. Mit dem ausgeführten Bau hat die Skizze keine Ähnlichkeit, die Assoziation genügte. Auch das bereits erwähnte Relief an der Kaminwand im Audienzzimmer, das Minerva zusammen mit einer Allegorie von Frieden und Wohlstand zeigt (Abb. 3), ist Teil der Ikonographie von »Sophipolis«.

Als Landschloß war Lietzenburg aber nicht nur Ort geistvoller Konversation und philosophisch-theologischer Diskussionen, nicht nur eine bedeutende Stätte anspruchsvoller Musik- und Opernpflege. Lietzenburg war auch ein Ort zwangloser Unterhaltung, ein Ort, der weniger bestimmt war von Etikette und Zeremoniell als das Residenzschloß Berlin. Die zahlreichen Briefe und Berichte verweisen vor

allem auf die heiteren Seiten der »jolie Maison de plaisance de Lützenbourg«²³. Kurfürstin Sophie bemerkte im Jahr 1700 anspielungsreich: »J'ai donné le nom de Lustenbourg au château de ma fille, qui me semble lui convenir«²⁴.

Aus mehreren Bemerkungen des Kronprinzen Friedrich Wilhelm (1688–1740), der der geistigen Welt der Mutter teilnahmslos gegenüberstand, spricht seine Abneigung gegen das für sein Empfinden allzu frivole Treiben am Hof Sophie Charlottes, für das er vor allem ihre engste Vertraute, Henriette von Pöllnitz, verantwortlich machte. Im Mai 1698 notierte sein Lehrer Rebeur: »Il dit la Cour est presentement comme un cabaret, les Dames y Disent toutes sortes de vilenies, et sur tout les françois qui frequentent la Cour ...«²⁵. Im Juni 1699 vermerkte

¹⁹ Rolf Thomas Senn: Sophysolis. Die Begründung Charlottenburgs 1694–1701 als »Theatrum representationis«. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 63 (2000), S. 26–46. — Ferner Rolf Thomas Senn: Sophie Charlotte von Preußen und der »Ballet de cour«. In: Macht- oder Kulturstaat? Preußen ohne Legende. Hrsg. von Bernd Heidenreich und Frank-Lothar Kroll. Berlin 2002, S. 95–110 (101–102). — Eine kritische Stellungnahme zu Senns Thesen, darunter auch seiner abwegigen Spätdatierung des Kernbaus auf 1698, bei Guido Hinterkeuser: Ehrenpforten, Gläserspind und Bernsteinzimmer. Neue und wieder gelesene Quellen zur Baugeschichte von Schloss Charlottenburg (1694–1711). In: Jahrbuch Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Bd. 3 (1999/2000), S. 65–102 (96, Anm. 12; 98, Anm. 25).

²⁰ John Toland: Relation des Cours de Prusse et de Hanovre. Den Haag 1706, S. 55–58.

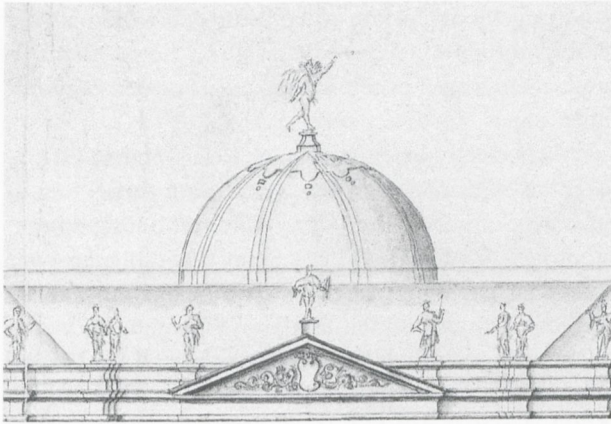
²¹ Zitiert nach Sebastian Neumeister: Pierre Bayle. In: Philosophen des 17. Jahrhunderts. Eine Einführung. Hrsg. von Lothar Kreimendahl. Darmstadt 1999, S. 222–237 (225).

²² Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem, BPH, Rep. 56 II Prinz Heinrich, F Nr. 7, Bd. 1.1, Bl. 10r. — Veröffentlicht in Senn, Sophysolis (Anm. 19), S. 44–46.

²³ Zitat aus einem Brief des Johann Friedrich von Alvensleben an Johann von Besser vom 20. Juli 1699 (Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Nachlaß von Besser, Nr. 1 Lettres des Mr. Besser, Bd. III. 33).

²⁴ Brief der Kurfürstin Sophie an Leibniz vom 4. August 1700; zitiert nach Wilhelm Gundlach: Geschichte der Stadt Charlottenburg, Bd. 2. Berlin 1905, S. 255.

²⁵ Borkowski, Bd. 8 (Anm. 11), S. 228.



5. Schloß Lietzenburg, Entwurf für die Kuppel über dem Gartensaal mit Statue des Amor (Ausschnitt aus Abb. 1)

Rebeur: »Il disoit que M.e l'El. avoit gagné un pot de chambre sur le Tirage Quensuite elle avoit fait un calechal dedans, et qu' apres soupé elle avoit fumé avec Madame desaleures et L. fräulein Pelnitz qui est aussi une bonne Madame pour donner de bons avis a M: ...«²⁶. Auch beim Karneval in Hannover 1702 spielte der »pot de chambre« eine Rolle, dieses Mal als zentrales Requisit in einer Aufführung von Petronius' Trimalchion, an der die Hofgesellschaft, darunter auch Sophie Charlotte, beteiligt wurde. Verantwortlich für die Inszenierung war das Fräulein von Pöllnitz (um 1670–1722). Friedrich I. erfuhr nachträglich von diesem Fest und soll lange sehr erzürnt gewesen sein²⁷. Im April 1700 verwies Friedrich Wilhelm auf den schlechten Einfluß der Hofdamen auf die Kurfürstin: »Il a dit de Mad. Bulow et de la Fräulein Pelnitz et Wisingrode, ces Diablesses mettent dans l'esprit de Madame l'Electric de ne pas aller en Prusse«²⁸. Der Historiker Carl Hinrichs spricht von einer »lockeren und lüsternen, aber geistreichen und eleganten Gesellschaft«²⁹.

Das Schloß als Sitz des Liebesgottes war nicht allein eine Projektion der negativen Sicht des Kronprinzen. Man mag es für eine neckische Idee des Architekten halten – auf einem der Entwürfe des ersten Schlosses wird die Kuppel über dem Gartensaal von der Plastik des Amor bekrönt, die damit die Bestimmung des Schlosses weithin sichtbar anzeigt (Abb. 5). Ob an die Realisierung dieser Idee jemals

ernsthaft gedacht war, entzieht sich unserer Kenntnis, zumal auch die Kuppel wahrscheinlich niemals ausgeführt wurde. Amor fand immerhin Eingang in die Deckenmalereien des Schlafzimmers der Ersten Wohnung und der zugehörigen Vorkammer. Der Rückgriff auf das Märchen von Amor und Psyche, das vielszenig illustriert war³⁰, legt nahe, daß das an der Spree gelegene Schloß und sein aufwendiger Garten mit dem Schauplatz der Handlung, also mit dem Palast des Amors, wie er von Apuleius detailliert beschrieben wird, identifiziert wurde: »Psyche lag sanft in einer weichen, grasreichen Wiese auf einem Polster taufrischen Rasens ... Sie sieht einen Hain, in dem schlanke, mächtige Bäume angepflanzt sind, sie sieht eine Quelle, deren Wasser durchsichtig wie Glas ist. Ganz in der Mitte des Haines, nahe der heransprudelnden Quelle, steht ein Königspalast, nicht von Menschenhand, sondern durch die Kunst der Götter gebaut. Schon beim ersten Eintreten erkennt man, daß man das prächtige und liebliche Lustschloß irgendeines Gottes vor Augen hat. Denn die Decken oben, mit Zitrusholz und Elfenbein kunstvoll eingelegt, ruhen auf goldenen Säulen, alle Wände sind mit silbernen Reliefs bedeckt von Bestien und anderen derartigen Tieren, die den Eintretenden gleichsam in die Augen springen. (...) Und dann erst der Fußboden! Kleingeschnittene, kostbare Steine teilen ihn in bunte Bilder verschiedener Art auf. (...) Dann die restlichen Teile des lang und breit angelegten, unglaublich kostbaren Hauses: die Wände, von oben bis unten fest gefügt aus Goldplatten, strahlen in ihrem eigenen Glanze, so daß das Haus sich seinen eigenen Tag macht, selbst wenn die Sonne nicht will: so blitzen die Schlafzimmer, so die Säulenhallen, so selbst die Türflügel. Und ebenso entspricht der übrige Reichtum dem Prunk des Hauses, so daß es ja

²⁶ Borkowski, Bd. 9 (Anm. 11), S. 157.

²⁷ Vgl. Veronika Biermann: »Ma chère Pelnitz«. Henriette Charlotte von Pöllnitz (um 1670–1722), »Erstes Kammerfräulein« Sophie Charlottes. In: Sophie Charlotte und ihr Schloß (Anm. 1), S. 76–82 (78–79).

²⁸ Borkowski, Bd. 9 (Anm. 11), S. 163.

²⁹ Carl Hinrichs: Friedrich Wilhelm I. König in Preußen. Eine Biographie. Hamburg 1941, S. 37–61 (58).

³⁰ Sophie Charlotte und ihr Schloß (Anm. 1), S. 305–307.

wahrhaftig scheint, dies sei, zu seinem Verkehr mit den Menschen für den mächtigen Jupiter erbaut, ein Himmelspalast«³¹.

Den Gegensatz zwischen Musenhof und Lustschloß empfand auch der irische Freidenker John Toland (1670–1722), der den Hof 1702 besuchte. »Tout ce qu'il y a de poli, & d'enjoué se rend à sa Cour, où l'on voit une parfaite harmonie entre les choses que l'on croit ordinairement les plus opposées, je veux dire entre la Science; & les Plaisirs.« Lietzenburg wird hier als der Ort gerühmt, der die Widersprüche zwischen »Sophipolis« und »Lustenburg« in einer übergeordneten Harmonie aufzuheben vermochte.

Die Sommerresidenz der Königin (1701–1705)

Der 1699 eingeweihte Bau wurde bald als zu klein empfunden, nachdem Lietzenburg von einer Maison de Plaisance für Tagesaufenthalte zu einer Residenz für die gesamten Sommermonate, von Ende März bis Mitte November, avanciert war. Zunächst sollten zwei vom Corps de Logis getrennt errichtete Seitenflügel den gestiegenen Raumbedarf befriedigen. Im Jahr 1701, wenige Monate nach der Krönung Friedrichs III. zum König in Preußen, legte Johann Friedrich Eosander sein Projekt einer monumentalen Erweiterung vor. Eosander stand seit 1699 in brandenburgischen Diensten und hatte das Vertrauen der Kurfürstin und nunmehrigen Königin Sophie Charlotte erworben.

Mit dem Projekt Eosanders, das ab 1702 in Angriff genommen wurde, vervielfachte sich der Raumbestand (Abb. 6). Die beschriebene Raumflucht entlang des Gartens wurde im Westen um fünf neue große Räume, im Osten um drei Räume, darunter eine sieben Fensterachsen umfassende Galerie, verlängert, so daß eine monumentale Prunkfilade entstand. Kleinere, intimere Räume wurden zur Stadtseite hin eingerichtet. Vier Appartements entstanden somit im Erdgeschoß, das heißt je ein Appartement double auf beiden Seiten des Ovalen Saals. Eosander selbst gibt im *Theatrum Europaeum* Auskunft über die geplante Aufteilung: »Die Commoditäten dieses Pallastes

sind ungemein / indem sowohl für den König als die Königin doppelte Appartements sind / die vor den kalten Saison liegen gegen Mittag / die vor den Sommer aber gegen Norden ...«³².

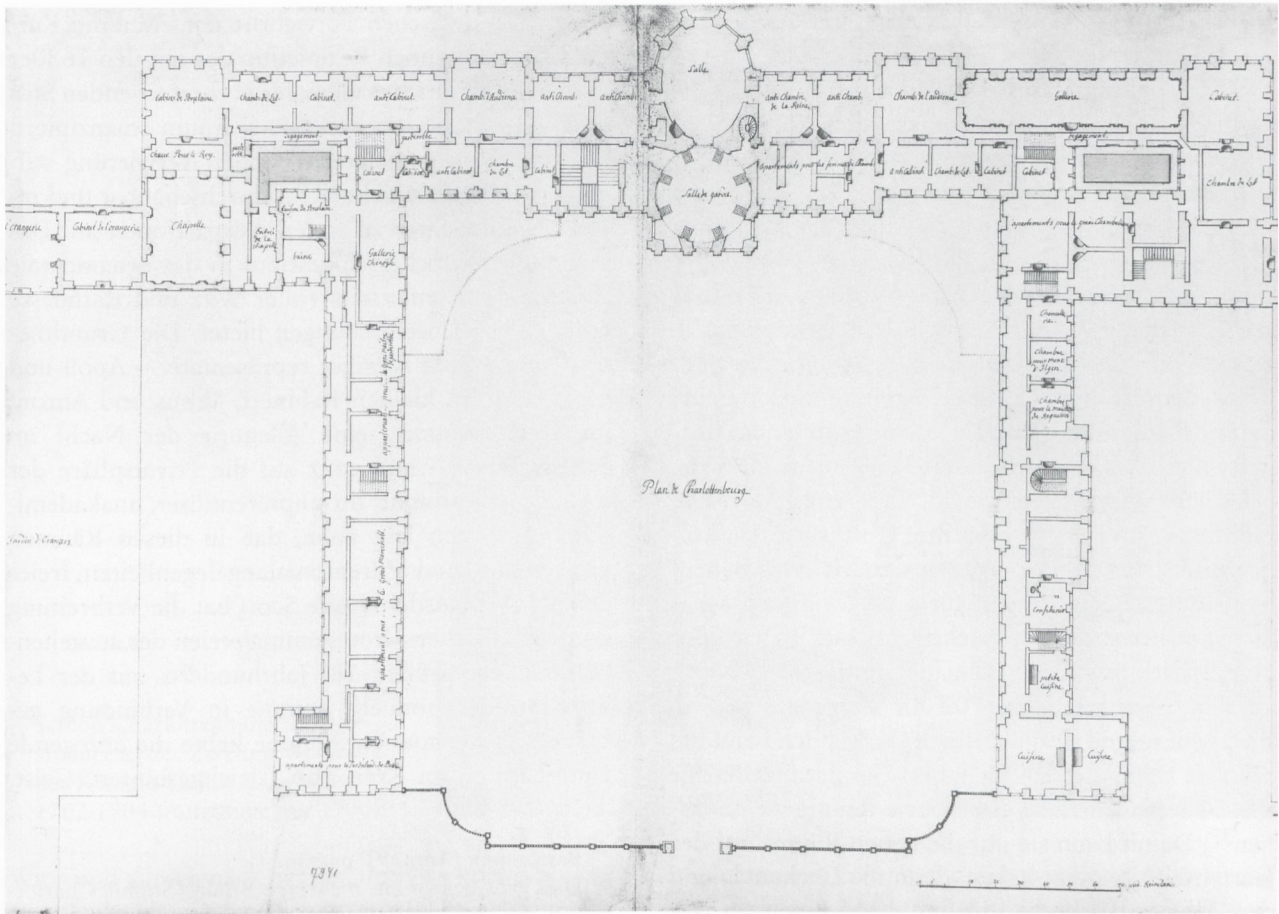
Jetzt erhielt also erstmals der König eigene Gemächer im Schloß. Außerdem wurde eine Aufteilung in je eine Sommer- und eine Winterwohnung vorgenommen. Sophie Charlottes Erste Wohnung lag zwar zum Garten, damit zugleich aber nach Norden, so daß die Zimmer in den kühleren Übergangsmonaten nicht sehr wohnlich waren. Priorität vor der Verlängerung der gartenseitigen Enfilade besaß daher ab 1702 der Bau der hofseitigen Winterwohnung. Die Aufteilung in Sommer- und Winterwohnung entsprach unausgesprochen der Unterscheidung in Parade- und Privatappartement. Nach der erfolgreich erworbenen Königswürde mußte Lietzenburg eine Doppelrolle erfüllen, die sich in einer Ausdifferenzierung in entsprechende Appartements niederschlug. Im Vergleich zu den anderthalbgeschossigen Prunkräumen, die vorrangig auf die Ansprüche der gerade erworbenen Königswürde reagierten, wirkt die Zweite Wohnung der Königin mit ihren Grotteskenausmalungen wie ein Ort des Rückzugs. Die »hermitage zu Lustenburg«³³ wurde durch die monumentalisierte Anlage nicht beseitigt, sie ging in ihr auf. Der von der Krönung ausgehende Impuls zur Erweiterung kam der Königin nicht ungelegen. Aus den Quellen geht vielmehr hervor, daß sie die Arbeiten am Schloß und im Garten mit Leidenschaft vorantrieb.

Spätestens Anfang 1704 dürften die neuen, westlich des Treppenhauses und zum Hof gelegenen Räume der Zweiten Wohnung fertiggestellt gewesen sein. Sophie Charlotte hat sie vor ihrem unerwarteten Tod im Jahr 1705 noch beziehen können, im Inventar von 1705 wird ihre Ausstattung detailliert beschrieben.

³¹ Apuleius: Das Märchen von Amor und Psyche. Übersetzt und hrsg. von Kurt Steinmann. Stuttgart 1998, S. 19–21.

³² *Theatrum Europaeum*, Bd. 16 (1701–1703). Frankfurt am Main 1717, S. 251–252.

³³ Brief der Kurfürstin Sophie an die Raugräfin Luise vom 25. März 1701; zitiert bei Eduard Bodemann: Briefe der Kurfürstin Sophie von Hannover an die Raugräfinnen und Raugrafen zu Pfalz (Publikationen aus den Kgl. Preuß. Staatsarchiven, Bd. 37). Leipzig 1888, S. 208, Nr. 223.



6. Johann Friedrich Eosander: Schloß Charlottenburg, Grundriß des Erdgeschosses mit eingetragenen Raumnutzungen, um 1710, lavierte Federzeichnung. Dresden, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen

Das Appartement bestand, von West nach Ost, aus dem Goldenen Kabinett, aus der Toilettekammer (Abb. 7), dem Schlafzimmer sowie dem Schreibkabinett. Anders als in der Ersten Wohnung war hier weniger das Prinzip der Abwechslung vorherrschend, vor allem die wandfeste Ausstattung wirkt in Farbigkeit und Material homogen³⁴. Drei der vier Räume waren mit rotem Stoff, mit Leinwand oder Brocatelle, ausgeschlagen. Nur das Schreibkabinett wich von diesem Kanon ab, denn seine Wände waren mit »indianisch gemahltem Taftt«, einer mit chinoisen Motiven bemalten Leinwandtapete, bespannt. Die übrige Ausstattung ist wiederum ganz der Chinamode der Zeit verpflichtet, weiß oder rot lackierte Tische, meist in Berlin in der Werkstatt der

Gebrüder Dagly gefertigt³⁵, zum Teil aber auch direkt aus Fernost importiert, vor allem aber eine

³⁴ Die heutige mobile Ausstattung orientiert sich an der Beschreibung des Inventars von 1705: Inventar des Schlosses Charlottenburg (Anm. 5), S. 348–353. 17 Gemälde sowie ein Kabinettschrank lassen sich eindeutig mit dort genannten Stücken identifizieren. Die Räume erlitten im Krieg nur vergleichsweise geringe Schäden. Allein das Schreibkabinett, das noch im Kernbau liegt, wurde vollständig zerstört. Da hiervon keine Vorkriegsaufnahme existiert, konnte es lediglich in neutraler Form wiederhergestellt werden.
³⁵ Winfried Baer: Die Lackmanufaktur der Gebrüder Dagly in Berlin. In: Japanische und europäische Lackarbeiten. Rezeption, Adaption, Restaurierung. Hrsg. von Michael Kühnenthal (Arbeitshefte des bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 96). München 2000, S. 288–330.

Vielzahl an Porzellan, das wiederum um die Kamine herum angeordnet war.

Zwei der Räume waren reich mit Gemälden ausgestattet: In der Toilettekammer hingen 20 Bilder, im Schlafzimmer gar über 60, die hier die stoffbespannten Wände nahezu vollständig bedeckt haben dürften. Thematisch unterschied sich die Sammlung deutlich von der Auswahl in der Ersten Wohnung³⁶. In ihren neuen Privaträumen hingen kaum Herrscherporträts, es überwogen Landschaften, mythologische und biblische Stoffe, Genreszenen oder Bildnisse von Personen, zu denen Sophie Charlotte eine besondere Beziehung besaß, darunter in einem qualitätvollen Werk von Anthonie Schoonjans ihr Sohn Friedrich Wilhelm als David, ihre enge Vertraute Henriette von Pöllnitz oder ihre Hoftürken. Diejenigen Bilder, für die das Inventar den Maler zu benennen weiß, scheinen eigens für diese Wohnung angefertigt worden zu sein. Mehrfach genannt wird Sophie Charlottes Lieblingsmaler Anthonie Schoonjans, der sich seit Mai 1702 für knapp ein Jahr in Lietzenburg und Berlin aufhielt. Vergeblich bemühte sich die Königin noch im Jahr 1704 darum, ihn für die Deckenausmalung der neuen Räume zu gewinnen³⁷. Damit kann sie nur die neuen Räume auf der Gartenseite gemeint haben, denn die Deckenmalerei der Zweiten Wohnung dürften 1704 bereits ausgeführt gewesen sein.

Den künstlerischen Höhepunkt der Zweiten Wohnung bilden die Deckenmalereien im Goldenen Kabinett, in der Toilettekammer (Abb. 7) und im Schlafzimmer. Sie bestehen aus Grottesken- und Bandelwerkdekor nach französischem Vorbild, wie sie von Jean (I) Berain (1640–1711) und Claude (III) Audran (1658–1734) entworfen wurden. Der Charlottenburger Maler ist unbekannt, doch kommt als Initiator Eosander in Frage, der kurz zuvor erst in Paris dank der Vermittlung von Sophie Charlottes Kusine Elisabeth Charlotte (1652–1722), der Herzogin von Orléans, die neuesten Formen der Innendekoration kennengelernt hatte³⁸. Auf eine Strukturierung durch Stuck wird hier ganz verzichtet. Im Vergleich zu den nur gut fünf Jahre früher entstandenen Stuckdecken der Ersten Wohnung (Abb. 4) stellen die leicht und luftig wirkenden Plafonds einen

enormen stilistischen Fortschritt dar. War die Kurfürstin anfangs noch Rezipientin des seit den 1680er Jahren am Hofe ihres Gemahls vorherrschenden Stils und Geschmacks, so hatte sie sich nun emanzipiert.

Die Grotteskenmalereien wollen Verwirrung stiften, sind sie doch nicht leicht durchschaubar und regen die Betrachter zu freien Assoziationen an. Das Figürliche ist locker eingestreut in das ornamentale Geflecht, das seinerseits voller Witz und Raffinesse immer neue Überraschungen bietet. Die Grundthemen sind gezielt weniger repräsentativ – Apoll und die Musen im kleinen Kabinett, Venus und Aurora im Toilettezimmer, eine Allegorie der Nacht im Schlafgemach – und ganz auf die Privatsphäre der Königin abgestimmt. Ihr unpräziser, unakademischer Anspruch legt nahe, daß in diesen Räumen auch Rang- und Zeremonialangelegenheiten freier gehandhabt wurden. Katie Scott hat die Verbreitung der französischen Grotteskenmalereien des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts mit der Lebenswelt des *honnête homme* in Verbindung gebracht³⁹. Der *honnête homme* liebte die anregende Unterhaltung im Kreis von Gleichgesinnten, Geist,

³⁶ Bartoschek (Anm. 9), *passim*.

³⁷ Dies geht hervor aus mehreren Briefen Sophie Charlottes an den hannoverschen Gesandten Hans Caspar von Bothmer: Briefe der Königin Sophie Charlotte von Preußen und der Kurfürstin Sophie von Hannover an hannoversche Diplomaten. Hrsg. von Richard Doebner (Publikationen aus den Kgl. Preuß. Staatsarchiven, Bd. 79). Leipzig 1905, S. 41–64.

³⁸ Jüngst hat Martin Pozsgai, den grundsätzlichen Einfluß Jean (I) Berains und Claude (III) Audrans auf die Deckenentwürfe der Zweiten Wohnung bestätigend, Jacques de Meaux als ausführenden Maler vorgeschlagen. Martin Pozsgai: Die Laub- und Bandelwerk-Grottesken im Schloß Charlottenburg Berlin. Studien zu den ornamentalen Deckenmalereien in den Appartements der Erweiterungsbauten Johann Friedrich Eosanders von Göthe. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Freie Universität Berlin 2002, S. 54–63. — De Meaux arbeitete von 1697 bis 1711 im königlichen Schloß und im Palais Tessin in Stockholm, allerdings nicht zwischen 1702 und 1705, also just in den Jahren, in welchen die Zweite Wohnung ausgemalt wurde. Ich danke Herrn Pozsgai für den Einblick in sein Manuskript.

³⁹ Vgl. Katie Scott: *The Rococo Interior*. New Haven und London 1995, S. 123–136.

7. Schloß Charlottenburg, Toilettezimmer in der Zweiten Wohnung der Königin Sophie Charlotte, 1702/1704 (Aufnahme um 1900)



Witz und Geschmack waren ihm wichtiger als erstarrte akademische Gelehrsamkeit⁴⁰. Honnêteté war auch das Ideal der Lietzenburger Hofgesellschaft, wie aus einigen Aussagen des Kronprinzen Friedrich Wilhelm hervorgeht. Allerdings stellte er der honnêteté sein Ideal einer gottgläubigen Frömmigkeit entgegen⁴¹. In der Hochblüte des Lietzenburger Musenhofes kündete sich bereits zaghaft eine neue Lebenshaltung an, die Brandenburg-Preußen ab 1713 für nahezu dreißig Jahre prägen sollte.

Die Vollendung der gartenseitigen Paraderäume hat Sophie Charlotte nicht mehr erlebt. Es spricht aber viel dafür, daß die westlich an den Kernbau anschließenden Zimmer, vom neuen Audienzgemach bis zur Kapelle, im wesentlichen noch nach den von ihr genehmigten Entwürfen ausgeführt wurden. Daher erscheint es sinnvoll, die Räume noch in diesem Kapitel zu behandeln. 1706 waren sie weitgehend vollendet. In einigen Räumen wie der Kapelle hat Friedrich I. noch partielle Veränderungen vorneh-

men lassen. Leider ist die bewegliche Ausstattung der Zeit in keinem zeitgenössischen Inventar vermerkt. Erstmals 1760 werden die Räume näher beschrieben⁴². Der Effekt der Prachtsteigerung auf dem Weg in die neuen Paradekammern durch die

⁴⁰ Zur Definition des honnête homme siehe Scott (Anm. 39), S. 135–136. — Hinrichs (Anm. 29), S. 60–61.

⁴¹ Friedrich Wilhelm (I.) am 28. Januar 1699: »... quand il sagit de Dieu, il ne faut point d'honneteté, l'honneteté n'est rien.« — Friedrich Wilhelm (I.) am 9. November 1699: »... je ne regarde pas a l'honnété mais a la pieté.« Siehe Borkowski, Bd. 9 (Anm. 11), S. 156, 159.

⁴² Specificatio des Schadens, welcher auf dem Königl. Schloße zu Charlottenburg, durch die am 9.ten Octobr 1760. Morgens um 9. Uhr geschehene feindl. invasion derer Österreichischen Esterhasischen Husaren, Ulanen und Cosacken verursacht worden (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Plankammer, Schloß Charlottenburg, Königliches Hofmarschallamt in Berlin No. 10, Schloß Charlottenburg, Vol. 1, betr. Schriftwechsel 1760, 1798–1808, Bl. 1–16).

beiden gedrungen wirkenden Gemächer der Ersten Wohnung mit ihren flachen Stuckdecken ist noch heute recht beeindruckend. Die gartenseitigen Räume des Erweiterungsbaus umfassen anderthalb Geschosse im Gegensatz zu den eingeschossigen Räumen des Kernbaus und der Zweiten Wohnung Sophie Charlottes. Ihre Deckengewölbe ragen noch in die untere Hälfte des darüberliegenden Stockwerks, dessen Fenster daher teilweise verblendet werden mußten. Die abschließende Kapelle ist gar zweieinhalbgeschossig ausgeführt.

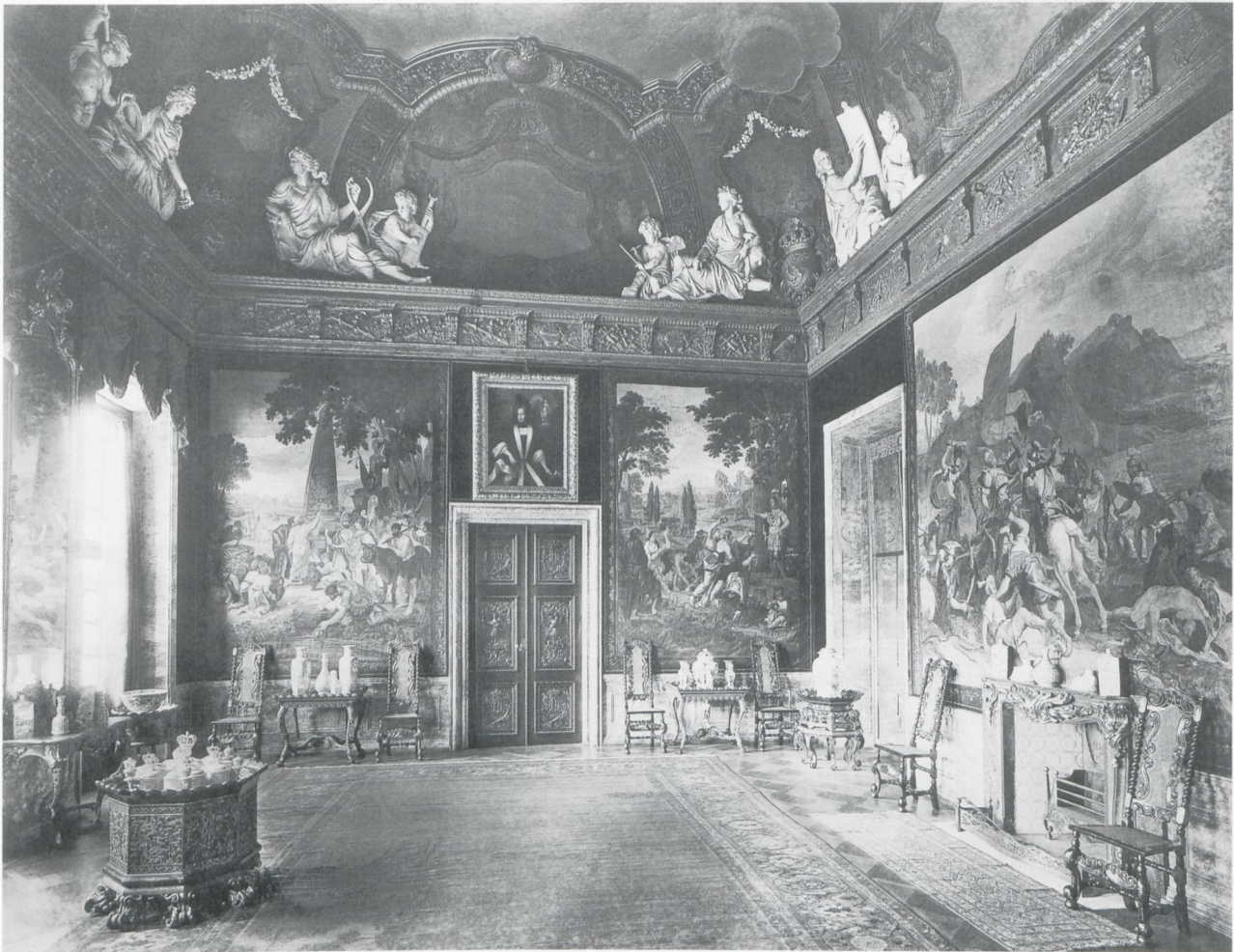
Die neue Suite beginnt mit dem Audienzgemach (Abb. 8). Auf dem Gesims lagern, paarweise um die Ecken gruppiert, schwere, fast vollplastische Stuckfiguren. Sie stellen Allegorien der mechanischen und schönen Künste dar und verweisen zusammen mit den Emblemen im Konsolfries auf die Kunstpflege am Charlottenburger Hof. Das Monogramm Sophie Charlottes ist gleich vier Mal prominent auf den zwischen den Paaren angeordneten bekrönten Kugeln inszeniert. Die Gliederung des Gewölbes durch ein System aus breiten Gurten erfolgt nach tektonischer Logik. Durch die ausgesparten Felder scheint der Himmel mit einer aufgehenden Sonne. Anders als in den nur wenig früher entstandenen Deckenmalereien der Zweiten Wohnung wird hier der gesamte Apparat repräsentativer, »hoher« Staatskunst aufgeboten. Das Freie, Assoziative war in den offiziellen Paraderäumen unerwünscht. Auch wenn Sophie Charlotte die Vollendung des neuen Audienzgemaches nicht mehr erlebte, ist davon auszugehen, daß die verschieden gewichteten Stile, abgestimmt entweder auf die private oder die öffentliche Sphäre, auf sie zurückgehen. Die einmal eingeführten und geschätzten Grottesken werden also nicht wahllos über sämtliche Decken verbreitet. Immerhin: Ganz wurde auf diese Form auch in den Paraderäumen nicht verzichtet. Auf den Spiegelrahmen in den Nischen und auf den Fensterleibungen – und damit reduziert auf die kleine Form – findet sich vom Audienzgemach bis zum Porzellan-kabinett Bandelwerk- und Grotteskenornamentik.

Unverkennbares Vorbild für den Raum waren Staatsräume in Stockholm sowie in Versailles. Die Allegorien der Künste finden sich ähnlich im Psychezimmer und im Audienzzimmer des Stockholmer

Schlusses – Eosander hat diese Räume gesehen –, während die Farbigkeit des weiß-grauen Marmors, der die Lambris und die Leibungen bedeckt, der Konsolfries, die verspiegelten Nischen oder das Deckensystem die Kenntnis des Salon de la Guerre von Versailles verraten. Unklar ist, ob die Wandteppiche mit den »Taten Berühmter Männer« noch zur Zeit Friedrichs I. in diesen Raum gelangten oder eine Zutat seines Sohnes oder gar seines Enkels sind.

Waren Dekoration und Einrichtung der Zweiten Wohnung eher homogen, so wechselten in der Paradesuite völlig verschieden gestaltete, doch jedesmal aufs Neue aufwendig ausgestattete Räume einander ab. Wurde in der Zweiten Wohnung eine subtile, raffinierte Ausdrucksweise gewählt, so war die Tonlage in den Prunkräumen auf Festlichkeit und Feierlichkeit, auf Macht und Repräsentation angelegt. Im Audienzgemach wurde erstmals Marmor eingesetzt. In der anschließenden Roten Damastkammer wird eine Wandgliederung durch Pilaster eingeführt. Bevor hier schließlich ab 1709 eine Wandbespannung von rotem Damast mit goldenem Tressenbesatz angebracht wurde, wurde an einer verschwenderischen Verkleidung aus Bernstein gearbeitet. Hier handelt es sich um nichts weniger als den Ursprungsort des legendären Bernsteinzimmers⁴³. Das kostbare, in Ostpreußen gewonnene Material sollte die Assoziation an das Territorium erwecken, dem man die jüngst erlangte Königswürde verdankte. Einige Tafeln waren bereits 1709 fertiggestellt. Über die Schlösser in Oranienburg und Berlin gelangte die Bernsteinvertäfelung schließlich als Geschenk an Peter den Großen

⁴³ Die folgende Quelle bestätigt die bereits länger bestehende Vermutung, daß die Rote Damastkammer der Ursprungsort des legendären Bernsteinzimmers ist: »Anno 1709 ist auff Seiner Königl. Mayst. Lüsthäuser nachfolgende Tapezier arbeit gemacht worden ... zu charlottenborg ... die bernstein Camer mit Carmosin damast und güld brelatebanden beschlagen ...«: Geheimes Staatsarchiv-Preußischer Kulturbesitz, I. HA Geh. Rat, Rep. 36 Hofverwaltung, Nr. 2804, unpaginiert; zitiert bei Hinterkeuser, Quellen zur Baugeschichte (Anm. 19), S. 89–90. — Zu den Ursprüngen des Bernsteinzimmers in Schloß Charlottenburg jetzt ausführlich Hinterkeuser, Quellen zur Baugeschichte (Anm. 19), S. 89–95.



8. Schloß Charlottenburg, Audienzammer in den Wohn- und Paraderäumen König Friedrich I., 1704/1706 (Aufnahme um 1888)

(1672–1725) nach Zarskoje Selo⁴⁴. Dieser späte Planungswechsel ist vermutlich auch für die fehlende Deckendekoration des Raumes verantwortlich. Seine vermutete Funktion als Ratszimmer erschließt sich über den Vergleich mit den Paradekammern im Berliner Schloß. Dort lag an entsprechender Stelle innerhalb des Raumgefüges, ebenfalls im Anschluß an das Audienzgemach, die Drap d'or-Kammer, die nachweislich als Beratungs- und Konferenzzimmer diente⁴⁵. Außerdem fungierte die Drap d'or-Kammer als Tabakskollegium, so daß analog das für Charlottenburg belegte Tabakskolleg in der Roten Damastkammer stattgefunden haben dürfte⁴⁶.

Es folgen Arbeitszimmer und Schlafgemach des Königs, beide mit Stoffbespannungen unterschiedlicher Farbigkeit und mit Deckengemälden, von denen sich die aus fünf Leinwandtafeln zusammengesetzte

⁴⁴ Goerd Peschken: Bernsteinkabinett und Rote Kammer. In: Aspekte der Kunst und Architektur (Anm. 17), S. 48–57.

⁴⁵ Zur Nutzung der Drap d'or-Kammer im Berliner Schloß als Ratsstube siehe Guido Hinterkeuser: Das Berliner Schloß. Der Umbau durch Andreas Schlüter. Berlin 2003, S. 211; S. 464, Anm. 336; S. 385, Kat. 195.

⁴⁶ Burkhardt Göres: Silber im Schloß Sophie Charlottes und Friedrichs I. In: Sophie Charlotte und ihr Schloß (Anm. 1), S. 169.



9. Schloß Charlottenburg, Porzellankabinet in den Wohn- und Paraderäumen König Friedrichs I., 1704/1706 (Aufnahme um 1935)

kastenartige Decke des Arbeitszimmers bis heute erhalten hat. Am Ende der Enfilade liegt das Porzellankabinet, wo nach Marmor und Bernstein jetzt ein dritter wertvoller Werkstoff in prächtiger Form präsentiert wurde (Abb. 9). Porzellan wird hier untrennbarer Bestandteil der Architektur des Raumes. Spiegel in den Nischen steigern die Fülle des Porzellans ins Unermeßliche und holen weiteres Licht in den Eckraum. Die immaterielle Substanz des Lichts wird im Deckenbild verherrlicht als Anspielung auf die gute Herrschaft des Fürsten, die die Finsternis vertreibt⁴⁷. Den Höhepunkt der Folge bildete dann, links abbiegend von der Enfilade, die Kapelle, in der mit einem römisch-katholischen Formenapparat sämtliche Register der Prachtentfaltung gezogen

wurden. Komposite Pilaster, aufgesockelt auf hohen Postamenten, gliedern den Raum. Die neu erworbene Krone wird von Genien als riesiges Modell in den Raum getragen. Die 1704 begonnene Kapelle wurde 1706 eingeweiht, doch erst 1708 erfolgte die großflächige Ausmalung des Gewölbes⁴⁸. Die im calvinistischen Kontext ungewöhnliche Darstellung der Himmelfahrt Mariens ist eine unübersehbare Anspielung auf die Apotheose der ersten Königin in Preußen. Deren Rangerhöhung wird durch die

⁴⁷ Vgl. Sophie Charlotte und ihr Schloß (Anm. 1), S. 327.

⁴⁸ Vgl. Sophie Charlotte und ihr Schloß (Anm. 1), S. 328–331. — Die im Krieg schwer beschädigte Kapelle wurde bis 1977 originalgetreu rekonstruiert.



10. Johann Bocklin nach Johann Friedrich Eosander: Schloß Charlottenburg, Ansicht von der Hofseite, 1718, Radierung. Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

großsenige Ausmalung einer Kartusche sinnfällig, die die Erhebung Esthers zur Königin durch den Perserkönig Ataxerxes zeigt⁴⁹.

Die Sommerresidenz des Königs (1705–1713)

Nach dem Tod der Königin geriet Lietzenburg, das nunmehr Charlottenburg hieß, in den Mittelpunkt des Interesses des Königs. Musik, Oper und Theater sowie Philosophie und Theologie fanden ein abruptes Ende. Die ursprünglich geplante Aufteilung der Wohnungen wurde geändert, indem Friedrich I. nunmehr die gerade beschriebenen gartenseitigen Räume auf der Westseite sowie – nach der von Eosander vorgeschlagenen Aufteilung in Winter- und Sommerwohnung – womöglich auch die Zweite Wohnung Sophie Charlottes bezog.

Unter Friedrich I. fanden erstmals politische Ereignisse in Charlottenburg statt, wie sie bis dahin allein dem Berliner Schloß vorbehalten gewesen waren. Die neuen Paraderäume boten eine adäquate Bühne. 1707 fand in der Charlottenburger Schloßkapelle und damit erstmals außerhalb Berlins eine Ernennung zum Ritter des Schwarzen Adlerordens statt. Der Zeremonienmeister Johann von Besser

(1654–1729) hielt fest: »Den 13. Julii, tages nach Sr. Myt. [Seiner Majestät] Geburtstage, ward der Graf von Solms zu Charlottenburg zum Ritter vom schwarzen Adler eingekleidet, nach dem er zween Monathe vorher, namlich den 25. April, auch zu Charlottenburg das Ordensband bekommen hatte. Bisher waren noch niemahls neue Ritter anderwo alß in der Ordenskapelle zu Berlin und zu keiner anderen Zeit, alß tages nach dem Krönungsfest investiret worden«⁵⁰. Eine weitere Rangerhöhung erfuhr Charlottenburg durch »publique« Audienzen für auswärtige Gesandte (Abb. 10). So schrieb Besser in seinem Hofjournal unter dem 25. Juli über die Audienz des Gesandten aus Savoyen: »Den 25., Montags, bekam er die Audientz, und zwar zu Charlottenburg, alwo noch niemahls eine publique Audientz gegeben, so wenig alß ein Ordensfest außer demjenigen an Sr. Myt. [Seiner Majestät] Geburtstage war«⁵¹. Aus Bessers Beschreibungen geht hervor, daß Gesandte nur

⁴⁹ Die alttestamentarische Szene in Ester 2.

⁵⁰ Johann von Besser: Journal und Ceremoniel-Acta von Anno 1707 bis 1712 Aulæ Berolinensis. Manuskript (Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Zeremonienmeister, Sect. I, XIV. Preußen, 27), Bl. 12 v.

⁵¹ von Besser (Anm. 50), Bl. 16r–17v.

bis in den Audienzsaal gelangten. Die anschließenden Räume, von der Roten Damastkammer bis zur Kapelle, dürften sie normalerweise nicht gesehen haben.

Regelmäßig wurde Charlottenburg in Feierlichkeiten des Hofes sowie Staatsbesuche auswärtiger Fürsten und Monarchen eingebunden⁵². Man wird annehmen dürfen, daß bei solchen Anlässen selbstverständlich die Enfilade der Prunkräume vorgeführt wurde. Hier konnte das Schloß buchstäblich seine gesamte Pracht entfalten. 1706 fand anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten des Kronprinzen die Einweihung der Kapelle statt. 1707 besuchte der Herzog von Marlborough, der siegreiche Feldherr in der Schlacht von Blindheim, das Schloß. Die berühmte Dreikönigszusammenkunft zwischen den Königen Polens, Dänemarks und Preußens 1709 bezog auch Charlottenburg ein. 1710 übernachtete hier Prinz Eugen. 1712 wurde Zar Peter von Rußland vom Kronprinzen nach Charlottenburg geführt.

Mit der von Friedrich I. veranlaßten Öffnung des Schlosses für große staatspolitische Ereignisse dürfte seine reiche Ausstattung mit Silber zusammenhängen. 1705 befanden sich hier noch vergleichsweise wenige Gegenstände aus Silber. Dagegen waren die erst nach dem Tod der Königin vollendeten Prunkräume sehr üppig ausgestattet. Unmittelbar nach seiner Regierungsübernahme 1713 befahl Friedrich Wilhelm I., das gesamte Silber aus Charlottenburg abziehen und zusammen mit Stücken aus anderen Landschlössern in den Paradekammern des Berliner Schlosses zu konzentrieren⁵³. Am Zu- und Abfluß von Silber wurde der Rang ablesbar, der den Schlössern innerhalb der höfischen Selbstdarstellung zugewiesen wurde.

Friedrich I. vollendete nicht nur die Paraderäume im Westen, sondern veranlaßte auch die Errichtung der östlichen Erweiterungsbauten. Über den Bauverlauf der Jahre zwischen 1707 und 1713 läßt sich nur mutmaßen. Womöglich wurde zunächst der westliche Seitenflügel errichtet, dessen östliches Pendant ja bereits in den Jahren 1700/01 und damit vor Eosanders umfassender Erweiterungsplanung als Solitärbau errichtet worden war. Danach ist wahrscheinlich mit dem Bau der seit dem 19. Jahrhundert sogenannten Mecklenburgischen Wohnung begonnen worden, also den der Zweiten Wohnung Sophie Charlottes

entsprechenden Räume auf der Ostseite. Dies entspräche der Baufolge im Westen, wo ebenfalls zuerst die hofseitigen Räume errichtet worden waren. Außerdem besorgten diese Räume die Verbindung zum östlichen Seitenflügel, wodurch der Ehrenhof erstmals ein geschlossenes Erscheinungsbild erhielt. Die Verlängerung der östlichen Gartenenfilade mit der Alten Galerie (der später sogenannten Eichengalerie) erfolgte sehr wahrscheinlich erst ab 1710.

Schenkt man den Eintragungen des Grundrisses von 1710 (Abb. 6) Glauben, so war die Osthälfte für die dritte Gemahlin Friedrichs I., Sophie Luise von Mecklenburg-Schwerin, die er 1708 geheiratet hatte, reserviert. Ab Mai 1709 hielt sie sich erstmals längere Zeit in Charlottenburg auf, nachdem zuvor zu diesem Zweck »2 Cameren Vor die Königin beschlagen die eine mit goldt die ander mit silber aus gemacht«⁵⁴. Es ist unklar, welche Zimmer hier gemeint sind. Die Verkleidung der Wände mit ungefaßten Eichenholzboiserien in einigen Räumen auf der Gartenseite, nachweislich der Alten Galerie und dem östlich anschließenden Tafelzimmer, stellt eine neue Form der Innendekoration dar, wie sie in den westlichen Paraderäumen noch unbekannt war. Wo sie dort dennoch auftaucht, wie in der Chinesischen Galerie (Abb. 11) oder im Bad, dürfte es sich um Räume

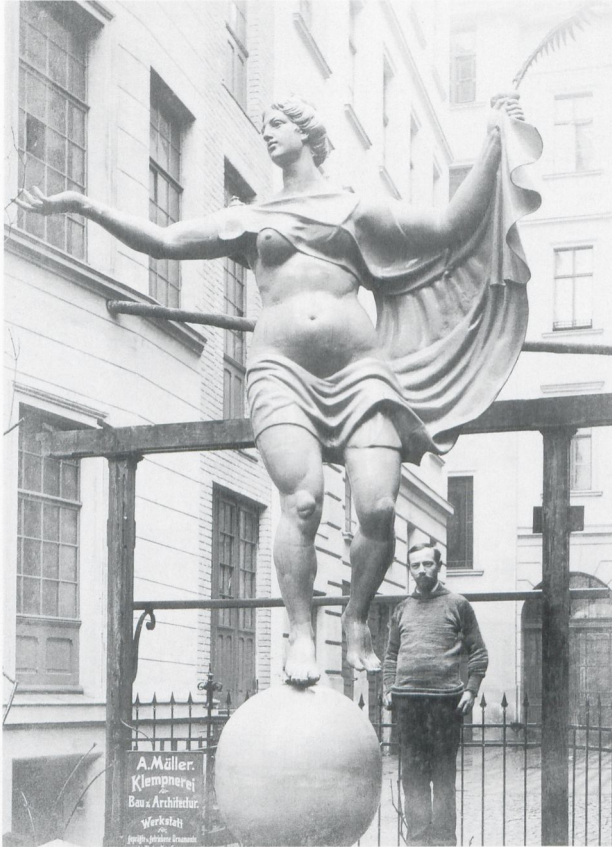
⁵² Siehe Gundlach (Anm. 24), Bd. 2, S. 299–305.

⁵³ Göres (Anm. 46), S. 164–170. Im Anhang bei Göres sind die Charlottenburg betreffenden Einträge aus dem 1713 erstellten Silberinventar des Berliner Schlosses transkribiert. — Zunächst wollte Friedrich Wilhelm I. das »pretieuse Silberwerck« einschmelzen lassen, doch konnte er überzeugt werden, »daß es wegen der raren façons großer Schade seyn würde.« So »haben Sie endlich allern. beliebt, es zum mehreren Lustre des Schloßes in denen Gemächern zu vertheilen und sie damit mehr als Königlich zieren zu laßen. [...] Ein jeder admiriret den ungemeynen Schatz ...« Siehe Berliner geschriebene Zeitungen aus den Jahren 1713 bis 1717 u. 1735. Ein Beitrag zur Preußischen Geschichte unter König Friedrich Wilhelm I. Hrsg. von Ernst Friedlaender. In: Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins, Bd. 38 (1902), S. 13–14.

⁵⁴ Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Geh. Rat, Rep. 36 Hofverwaltung, Nr. 2804, unpaginiert; zitiert bei Hinterkeuser, Quellen zur Baugeschichte (Anm. 19), S. 89–90. — Zum Aufenthalt Sophie Luises in Charlottenburg siehe Gundlach (Anm. 24), Bd. 2, S. 298.



11. Schloß Charlottenburg, Chinesische Galerie, 1706/1710 (Aufnahme 1970)



12. Andreas Haidt: Statue der Fortuna vom Kuppelturm von Schloß Charlottenburg, 1711, Kupfer (Aufnahme um 1900)

handeln, die erst deutlich nach 1706 eingerichtet wurden. Die Eichenholzboiseries sind Ausdruck des Spätstils Friedrichs I., der noch weit in die Regierungszeit Friedrich Wilhelms I. hineinreichte. Einen besonderen Akzent in der Alten Galerie und ihren Anräumen setzt ein insgesamt zehnteiliger Gemäldezyklus mit Szenen aus der Telemachie des Odysseus. Hauptprotagonisten sind Minerva und Telemach, die von den Zeitgenossen mit Sophie Charlotte und dem Kronprinzen gleichgesetzt wurden⁵⁵. Man ist geneigt, die Entstehung des Zyklus der Initiative Friedrich Wilhelms zuzuschreiben.

Auch in den östlichen Paraderäumen wird an Sophie Charlotte erinnert. Im Stuckfries der Alten Galerie und ihren beiden Anräumen trifft man auf ihr Monogramm und ihr Porträt. Hingegen fehlen bild-

hafte Verweise auf die erste Bewohnerin, Friedrichs dritte Gemahlin Sophie Luise, völlig. Hier tritt die Memorialfunktion zutage, die Friedrich I. dem Schloß zuwies. Der Bau sollte die Erinnerung wachhalten an die erste Königin in Preußen und die Mutter des Thronfolgers, deren Ruf nicht zuletzt zur Festigung der eigenen Gloire beitrug. Ein Lobgedicht von 1708 bringt diese doppelte Bestimmung Charlottenburgs zwischen Erinnerung und Repräsentation auf den Punkt: » ... dabey die Kinder einst der Kindes-Kinder lesen / wie lieb Sie ihm / und auch / wie groß Er sei gewesen«⁵⁶. Dementsprechend rückte Friedrich auch das äußere Skulpturenprogramm zurecht. Auf dem ab 1710 begonnenen hofseitigen Kuppelturm, im wahren Sinne des Wortes die Krönung des Schlosses, wurde nun eine monumentale Fortuna aufgestellt (Abb. 12)⁵⁷. Sie versinnbildlicht die einmalige Gelegenheit, die der kluge Herrscher ergreift und in einen politischen Erfolg umwandelt⁵⁸. Auf dem Dreiecksgiebel ließ Friedrich – oder womöglich auch erst sein Sohn Friedrich Wilhelm – eine Minerva-Statue plazieren – in Erinnerung an Sophie Charlotte und ihren Musenhof⁵⁹.

⁵⁵ Vgl. Iris Wenderholm: Gelehrsame Spaziergänge. Zur Rezeption von Fénelons Roman *Les Aventures de Télémaque* am Hofe der Sophie Charlotte. In: *Aspekte der Kunst und Architektur* (Anm. 17), S. 36–47.

⁵⁶ Christoph Fürer von Haimendorf: *Tropaeum Fridericianum sive memorabilia Borussiae initii seculi XIX*. Nürnberg 1708. — Vgl. Sophie Charlotte und ihr Schloß (Anm. 1), S. 283–284. Kat.-Nr. IV. 12 (Guido Hinterkeuser).

⁵⁷ Die 1943 zerstörte Fortuna, heute ersetzt durch eine Neuschöpfung von Richard Scheibe, stammte von dem Danziger Bildhauer Andreas Haidt und sollte wohl ursprünglich auf dem Münzturm, der 1706 abgetragen werden mußte, aufgestellt werden. Schon 1701 war am Potsdamer Schloß das Fortunaportal entstanden, das ebenfalls von einer Glücksgöttin bekrönt wurde.

⁵⁸ Zum Begriff der Fortuna in der neuzeitlichen Geschichtsphilosophie siehe Herfried Münkler: *Machiavelli. Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz*. Frankfurt am Main 1984, S. 300–312.

⁵⁹ Die Minerva-Statue ist womöglich identisch mit dem seit 1999 in Oranienburg gezeigten Bildwerk von Bartholomäus Eggers. — Vgl. Hinterkeuser, *Planungs- und Baugeschichte* (Anm. 1), S. 122.

13. Schloß Finckenstein, Mittelrisalit der Hoffassade, 1716–1720 (Aufnahme 1929)



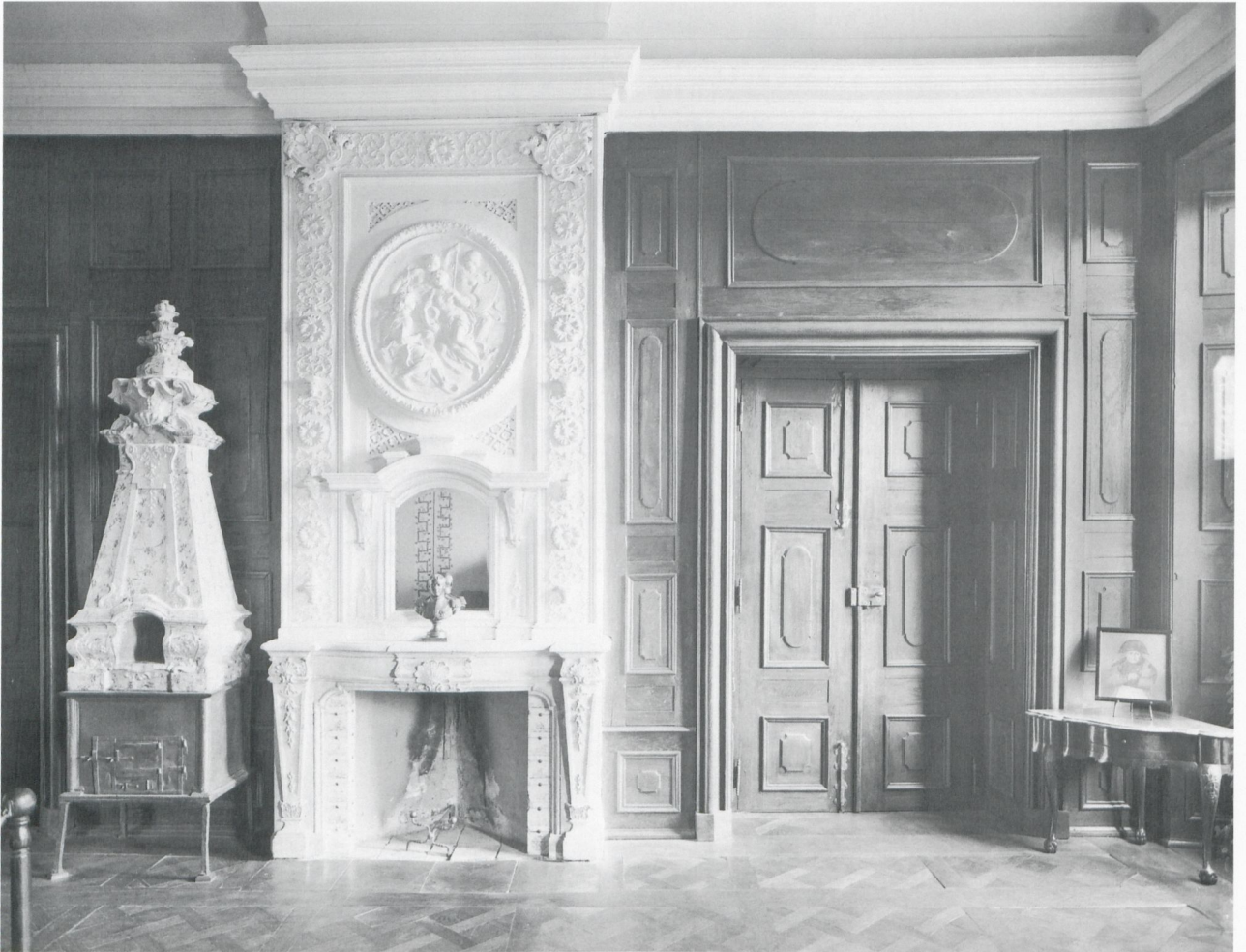
Charlottenburg als Leithof: Zur Ausstattung von Schloß Finckenstein in Westpreußen

Zwischen 1716 und 1720, also nur wenige Jahre nach der vorläufigen Fertigstellung von Schloß Charlottenburg, entstand das in Ostpreußen gelegene Schloß Finckenstein⁶⁰. Der Bauherr, Albrecht Conrad Graf Finck von Finckenstein (1660–1735), stand seit 1689 als Major in brandenburgischen Diensten. 1700 heiratete er mit Susanna Magdalena von Hoff (1676–1752) eine enge Vertraute und Hofdame der Kurfürstin Sophie Charlotte. Er gewann Sophie Charlottes Vertrauen und wurde 1704 von ihr zum Begleiter und Berater des damals sechzehnjährigen Kronprinzen Friedrich Wilhelm (I.) ernannt⁶¹. Finckensteins Aufstieg setzte sich fort, als er 1705

zum Generalleutnant befördert und 1710 vom Kaiser in den Reichsgrafenstand erhoben wurde. Das enge Verhältnis, das er zu dem ihm anvertrauten Kronprinzen aufbaute, könnte keinen besseren Ausdruck

⁶⁰ Zu Schloß Finckenstein: Carl E. L. von Lorck: Schloß Finckenstein. Ein Bauwerk des preußischen Barock im Osten (Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens. Hrsg. im Auftrag des Johann-Gottfried-Herder-Forschungsrates Marburg von Günther Grundmann, Reihe B, Bd. 7). Frankfurt am Main 1966. — Wulf D. Wagner: Stationen einer Krönungsreise. Schlösser und Gutshäuser in Ostpreußen (Ausstellungskatalog Demerthin 2001). Berlin 2001, S. 56–62. — Hans-Joachim Kuke: Jean de Bodt. Architekt und Ingenieur im Zeitalter des Barock. Worms 2002, S. 178–180.

⁶¹ Hinrichs (Anm. 29), S. 101–103.



14. Schloß Finckenstein, Napoleon-Zimmer, um 1720 (Aufnahme 1929). Auf der Kaminwand Relief mit dem Urteil des Paris

finden als in der Tatsache, daß dieser selbst ihn 1718 wiederum zum Erzieher seines Sohnes, des späteren Königs Friedrich des Großen, bestimmte. Damals wurde er außerdem zum General der Infanterie befördert. Seine 1728 erfolgte Aufnahme in den Schwarzen Adlerorden ließ er im Giebelrelief über dem Eingang seines Schlosses plakativ in Szene setzen (Abb. 13). Die Ordenskette war um das Wappen gelegt, das am Band befestigte Kleinod hing plastisch über das Gesims herab⁶². 1733 schließlich erfolgte seine Ernennung zum Generalfeldmarschall.

Der Außenbau des heute nur noch als Ruine erhaltenen Schlosses wies kaum Beziehungen zu Schloß

Charlottenburg auf. Der unbekannte Architekt – ins Spiel gebracht wurden der in Preußen ansässige John von Collas (1678–1753) sowie Jean de Bodt (1670–1745) und sogar Eosander⁶³ – verwirklichte eine von Charlottenburg unabhängige Lösung. Um so nachdrücklicher sind dafür die stilistischen

⁶² Die Sandsteinplastik des Giebfeldes kann also erst nach 1728 vollendet worden sein oder wurde zumindest zu diesem Zeitpunkt nochmals abgeändert. Siehe Lorck (Anm. 60), S. 39.

⁶³ Lorck (Anm. 60), S. 80–85. — Kuke läßt die Zuschreibung an Bodt offen. Siehe Kuke (Anm. 60), S. 180.

15. Guillaume Hulot
(Zuschreibung):
Urteil des Paris,
um 1710, Relief,
Schloß Charlotten-
burg, Toilettekammer
der Mecklenburgi-
schen Wohnung



Parallelen im Innern. Einen besonders direkten Bezug stellen die insgesamt zehn Reliefrepliken dar, deren Originale sich in Schloß Charlottenburg befinden. Bei den Charlottenburger Reliefs handelt es sich einmal um mythologische Szenen, die sich als Supraporten in der sogenannten Mecklenburgischen Wohnung nahezu unversehrt erhalten haben⁶⁴, zum anderen um biblische Darstellungen, die die seitlichen Freiflächen der Nord- und Südwand der Schloßkapelle füllen.

In Finckenstein wurden die Repliken als Kaminstücke und Supraporten eingesetzt. Zwei befanden sich in den Wohnungen des Erdgeschosses, acht im Obergeschoß⁶⁵. Für das Kaminfeld der sogenannten Napoleon-Stube im Obergeschoß war beispielsweise

das ovale Relief mit einer Darstellung des Parisurteils aus dem Toilettezimmer der Mecklenburgischen Wohnung in Charlottenburg übernommen worden (Abb. 14, 15). Als stilistisches Vorbild für die Gestaltung der Kaminachse diente ferner das Kaminfeld im

⁶⁴ Charlottenburg darf als der Entstehungsort dieser mythologischen Reliefs gelten. Außer in der Mecklenburgischen Wohnung (Raum 136, Raum 133 und Raum 132) befinden sie sich im östlichen Orangeriekabinett und im Mittelsaal der Orangerie. Das Relief der Minerva im Audienzgemach der Ersten Wohnung (Abb. 3) ist früher entstanden.

⁶⁵ Lorck (Anm. 60), S. 85–88. — Lorck verweist in seinen Ausführungen zu den Stuckreliefs noch nicht auf die Reliefs in der Mecklenburgischen Wohnung.



16. Schloß Finckenstein, Brauner Saal, um 1720 (Aufnahme 1929). Über der linken Tür Relief mit der Auffindung des Moses, auf der Kaminwand Relief mit Flora und Zephir

Audienzgemach der Ersten Wohnung (Abb. 3), wie die Umrahmung mit den schräggestellten Kartuschen in den oberen Ecken und den geöffneten Blüten verrät. Die Holzvertäfelung der anschließenden Wand zeigt unverkennbar den Einfluß der jüngsten, dem Spätstil Friedrichs I. angehörenden Räume in Charlottenburg (Abb. 11)⁶⁶.

Auch im Braunen Saal zeigt sich die stilistische Nähe Finckensteins zu Charlottenburg (Abb. 16). Die dunkle Eichenholzvertäfelung mit ihrer Pilastergliederung erinnert an die Alte Galerie und das anschließende Tafelzimmer in Charlottenburg sowie an die Chinesische Galerie (Abb. 11), wo sich – in ab-

geschwächer Form – noch der Kontrast zwischen dunklem Holz und weißem Stuck nachempfinden läßt⁶⁷. Gleich fünf der insgesamt zehn Reliefrepliken waren im Braunen Saal zu einem außergewöhnlichen Ensemble vereint. Über der Eingangstür zum Vorsaal

⁶⁶ Auf die stilistischen Bezüge verwies bereits Lorck (Anm. 60), S. 80–88.

⁶⁷ Auch die Stuckarbeiten in der Alten Galerie und im Tafelzimmer von Schloß Charlottenburg waren ursprünglich weiß gefaßt. Die heutige Vergoldung wurde erst in den 1880er Jahren angebracht. Vgl. hierzu Ulrike Eichner und Martin Hess: Erlaucht und Geschlaucht.



17. Auffindung des Moses,
um 1706/1708, Relief,
Schloß Charlottenburg,
Kapelle

und über den beiden Türen der Enfilade waren biblischen Motive angebracht, über der Tür nach Süden etwa die Auffindung des Moses, die sich in der Charlottenburger Kapelle oben rechts an der Nordwand befindet (Abb. 17). Die beiden Kaminachsen wurden mit je einem ovalen mythologischen Relief besetzt, so an der Südwand mit der Darstellung von Flora

Untersuchung und Restaurierung der Großen Eichengalerie. In: Museums-Journal Bd. 10 (1996) (4), S. 41–53. — Eine ähnliche, lediglich aus Stuck bestehende Deckengliederung wie im Braunen Saal von Schloß Finckenstein war vielleicht auch für das bis heute ungestaltete Deckengewölbe der Alten Galerie in Charlottenburg (Raum 120) vorgesehen.

und Zephir, deren Original sich im Kabinett der Mecklenburgischen Wohnung befindet. Auffallend ist die Mischung mythologischer und biblischer Themen. In Charlottenburg sind die Reliefs Bestandteile locker gefügter Programme. In Finckenstein ist das Gegenteil der Fall: Gerade durch die Vermischung der Themenkreise im Brauen Saal wird die inhaltliche Relevanz der Einzelszene entkräftet. Sie sind nur noch formale Zitate.

Wer aber sollte diese Zitate wiedererkennen? Zunächst kommt der Bauherr selbst in Frage, der sich vielleicht eine Erinnerung an seine Dienstjahre in Berlin bewahren wollte. Den Bau der Kapelle ab 1704 und die Einrichtung der Mecklenburgischen Wohnung ab 1708/10 dürfte er als Vertrauter Sophie

Charlottes und Mentor des Kronprinzen miterlebt haben. Der Wahrheit näher dürfte man allerdings kommen, wenn man sich vor Augen hält, daß das Obergeschoß in Finckenstein für den König und seine Gemahlin reserviert war, denen es auf ihren Reisen nach Ostpreußen als Quartier dienen sollte⁶⁸. Die Reliefs sind damit eine Loyalitätsbekundung des Bauherrn an seinen Landesherrn.

Mit der Übernahme der Reliefs handelte Albrecht Conrad Graf Finck von Finckenstein geradezu königlich. Denn auch Friedrich Wilhelm I. und vor allem seine Gemahlin Sophie Dorothea ließen Repliken der Charlottenburger Reliefs anfertigen, um damit ihre neuen Wohnungen in den Schlössern in Berlin, in Monbijou und in Königswusterhausen auszustatten⁶⁹. Dies deutet auf die besondere Wertschätzung der Mecklenburgischen Wohnung in

Charlottenburg. Vielleicht dienten diese Räume einige Jahre als Wohnung Sophie Dorotheas, ehe sie später als Witwe in das spiegelbildlich angeordnete Appartement auf der Westseite, die Zweite Wohnung Sophie Charlottes, zog⁷⁰.

Abbildungsnachweise:

Dresden, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen: 6. — Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg: 2, 4, 8–12, 15, 17. — Stockholm, Nationalmuseum: 1, 5. — Wünsdorf, Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege, Meßbildarchiv: 3, 7, 13, 14, 16.

⁶⁸ Ein Itinerar Friedrich Wilhelms I. mit einem Überblick über seine Reisen fehlt. Wie oft er sich tatsächlich in Finckenstein aufhielt, ließ sich nicht ermitteln. 1718 befand er sich dort anlässlich der Einweihung der Kirche. Siehe Lorck (Anm. 60), S. 14.

⁶⁹ Zu den Repliken siehe Wilhelm Boeck: Studien über Schlüter als Bildhauer. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 54 (1933), S. 38–67 (58–61). — Wilhelm Boeck: Les sculpteurs français a la cour de Frédéric I^{er} de Prusse. In: Gazette des Beaux-Arts, Bd. 75/2 (1933), S. 104–116 (111–112). — Heinz Ladendorf: Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter. Beiträge zu seiner Biographie und zur Berliner Kunstgeschichte seiner Zeit (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 2. Berlin 1935, S. 169, Anm. 89. — Die Kunstdenkmäler der Provinz Mark Brandenburg Bd. 4,1: Kreis Teltow. Bearb. von Hans Erich Kubach und Joachim Seeger. Berlin 1941, S. 124, 285, Abb. 362–363. — Kühn, 1955

(Anm. 5), S. 136, Anm. 113. — Kühn, 1970 (Anm. 5), Textbd. S. 63–64, Tafelbd. Abb. 225–230. — Thomas Kemper: Schloss Monbijou. Von der königlichen Residenz zum Hohenzollern-Museum. Berlin 2005, S. 69, Abb. 67.

⁷⁰ König Friedrich Wilhelm I. bewohnte nach dem Regierungswechsel 1713 wie schon sein Vater ebenfalls die gesamte westliche Hälfte des Alten Schlosses. Dies legt eine nach 1713 entstandene Beschreibung der königlichen Räume nahe: Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Ms. Boruss. oct. 227, Bl. 50r–52v. — Diese transkribiert, jedoch sehr nachlässig, bei Senn, Ballet de cour (Anm. 19), S. 109. Demnach dürften für seine Gemahlin Sophie Dorothea in dieser Zeit die östlichen Räume einschließlich der Mecklenburgischen Wohnung bestimmt gewesen sein. Erst als Witwe bewohnte sie nachweislich die Zweite Wohnung Sophie Charlottes. Siehe Specificatio des Schadens (Anm. 42), Bl. 12r/v.