

Guido Hinterkeuser

Pragmatisch oder programmatisch?

Zur Retrospektivität von Kunst und Architektur am Berliner Hof zur Zeit
Friedrichs III./I. (1688–1713)

I.

Als 1688 Friedrich III. (reg. 1688–1713) von seinem Vater Friedrich Wilhelm, dem Großen Kurfürsten (reg. 1640–1688), die Regentschaft übernahm, verfügte Berlin weder über bemerkenswerte zeitgenössische Architektur gesamteuropäischen Standards, noch konnte die Stadt auf eine große baukünstlerische Vergangenheit zurückblicken (Abb. 1).

Zu den bedeutendsten älteren Bauten zählten die Kirchen, deren Anfänge meist im 13. Jahrhundert lagen, und das Schloss. Dieses war erst 1442 als völliger Neubau auf dem sumpfigem Gelände im Norden der Cöllner Spreeinsel begonnen worden.¹ Mit seiner Geschichte ist der Aufstieg der Hohenzollern verknüpft, die seit 1415/17 in der Mark Brandenburg regierten. Im Jahr 1688 war die äußere Gestalt des Schlosses immer noch wesentlich von den Renovierungen und Erweiterungen des 16. Jahrhunderts unter den Kurfürsten Joachim II. (reg. 1535–1571) und Johann Georg (reg. 1571–1598) in Formen der sächsischen Renaissance bestimmt. Zwar hatte der Große Kurfürst seit den späten 1670er-Jahren der Schlossanlage durch Johann Arnold Nering den Alabastersaal, den zur Spree ausgerichteten Trakt mit seinem neuen Privatappartement im Obergeschoss sowie die anschließende dreigeschossige Verbindungsgalerie einfügen lassen (Abb. 12). Auch wurde noch 1687, kurz vor seinem Tod, mit dem Bau eines neuen Flügels entlang der Ostflanke des Lustgartens begonnen (Abb. 1), der neben Bildergalerie und Bibliothek auch neue Staatsräume aufnehmen sollte. Doch handelte es sich hierbei lediglich um punktuelle Maßnahmen, die am altväterlichen Gesamteindruck des Schlosses wenig zu ändern vermochten. Außerdem gedieh der Bibliotheksflügel, anders als die Vogelschau von Schultz suggeriert, nicht über den Rohbau des Erdgeschosses hinaus, da Friedrich III. das Vorhaben unmittelbar nach Regierungsantritt stoppte.

Unmissverständlich kündigte sich die neue Zeit hingegen seit 1647 mit der Anlage der großzügigen Allee unter den Linden an, und nur wenige Jahre später, ab 1658, war mit dem Bau eines aufwendigen Befestigungswerks begonnen worden, das modernsten wehrtechnischen Errungenschaften folgte und sich nicht nur als raumgreifender Ring um die Teilstädte Berlin, Cölln und Friedrichswerder schloss, sondern als Annex zudem die im Westen neu begründete Dorotheenstadt zusammen mit der Lindenallee schützte (Abb. 1).² Hier brachen sich neue Formen Bahn. Außerdem entstand ab 1687 in der Dorotheenstadt das markante Gebäude eines neuen Marstalls.³

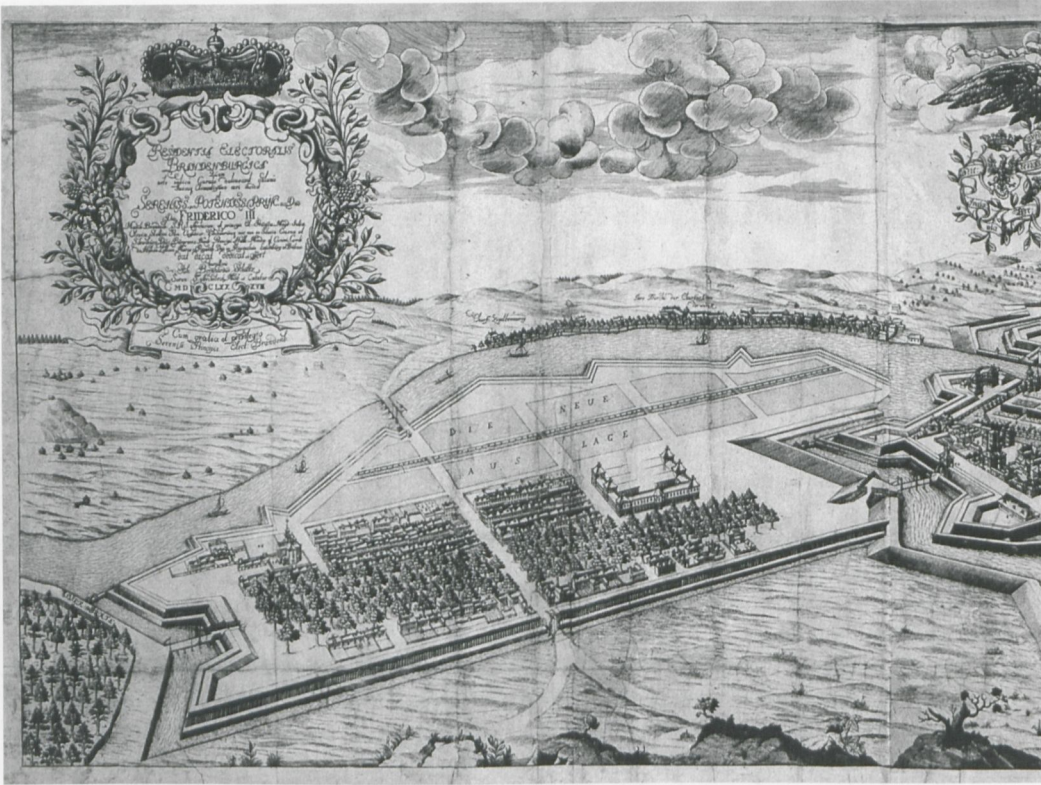
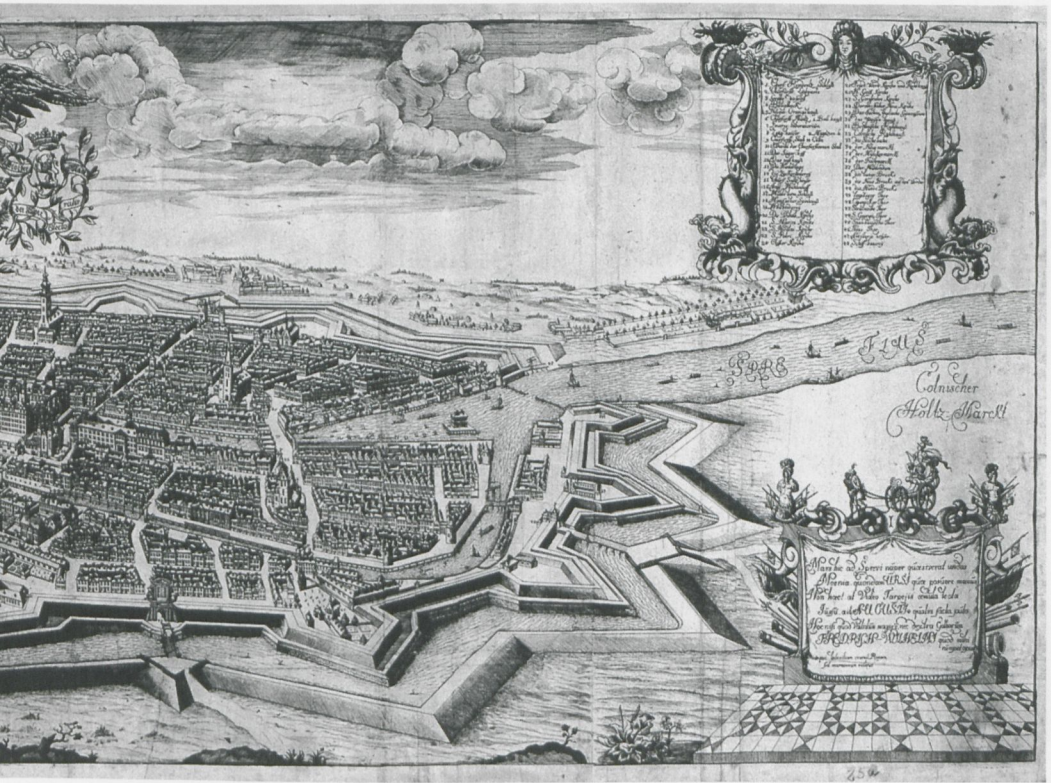


Abb. 1 Johann Bernhard Schultz, *Vogelschauplan von Berlin*,
Kupferstich, Berlin, 1688.

II.

Welche Optionen standen Friedrich III. unter diesen, hier knapp skizzierten Voraussetzungen ab 1688 offen? Theoretisch mag er die Wahl zwischen einer retrospektiven, Traditionen aufgreifenden, Gewachsenes bewahrenden und einer innovativen, auf zeitgenössische Lösungen setzenden, selbst vor Zerstörung prominenter Bauten nicht zurückschreckenden Bau- und Kunstpolitik gehabt haben. Tatsächlich jedoch war sein Spielraum weitaus enger, boten das spärliche städtebauliche und künstlerische Erbe doch kaum Anknüpfungspunkte, die sich für die aktuellen politischen Ziele programmatisch überzeugend mobilisieren ließen.

Zu diesen Zielen gehörte an erster Stelle die Erlangung der preußischen Königswürde.⁴ Dieses Projekt, diese Vision beherrschte die erste Hälfte der 25-jährigen Regentschaft Friedrichs III./I. und war schließlich 1701 erfolgreich. Das Kurfürstentum gab sich mit seiner tradierten Stellung im Konzert der deutschen und europäischen Mächte nicht mehr zufrieden, zumal andere Staaten im Reich gerade in diesen Jahren eifrig bestrebt waren, teilweise nicht ohne Erfolg, ihren Status zu erhöhen: Genannt seien nur Herzog Ernst August von Hannover, der 1692 die Kurwürde erlangte und damit mit Brandenburg



gleichzog, oder Kurfürst Friedrich August I. von Sachsen, genannt August der Starke, der 1697 noch König von Polen wurde. Nun ließen sich Brandenburgs neue Ansprüche ab 1688 gerade nicht durch verblichene Titel und weit zurückliegende Taten legitimieren und durchsetzen, sondern mussten sich ganz auf die jüngeren und ganz jungen außenpolitischen und militärischen Leistungen und Erfolge stützen. Insbesondere die Siege, die das brandenburgische Heer unter der Ägide des großen Kurfürsten gegen schwedische Truppen errungen hatte – genannt seien hier nur die Schlacht von Fehrbellin (1675), die Eroberung Stettins (1677), die Eroberung der Insel Rügen (1678) und der Feldzug nach Preußen (1678/1679) –, waren ein Pfund, mit dem sich wuchern ließ, indem es den erhobenen Forderungen Fundament und Berechtigung verlieh. Noch hatten die europäischen Mächte 1679 im Frieden zu Saint-Germain Brandenburgs Ansprüche abwehren können, indem man es zum Verzicht auf seine Eroberungen in Schwedisch-Pommern zwang. Letztlich waren es jedoch solche demütigenden Erfahrungen, die die Erlangung einer Rangerhöhung zur Richtschnur künftiger Politik machten.

Es ist daher nur folgerichtig, wenn sich in einer solchen Konstellation Kunst und Architektur, denen in nicht geringem Maße die Rolle zufiel, diese Ansprüche zu visualisieren und damit zu deren Einlösung beizutragen, nicht mehr vorrangig an eigenen und her-

kömmlichen Mustern orientierten, sondern sich aktuell gültiger und im übergeordneten nationalen wie internationalen Kontext verständlicher Modelle – sprich: Bauaufgaben, Typen und Themen, ikonografischer Systeme und vor allem Formen – bedienten. Und so ist es unbestritten, dass Berlin unter der Regentschaft Friedrichs III./I. einen gewaltigen Bauboom erlebte, der das Erscheinungsbild von Stadt und näherem Umland tiefgreifend verwandelte.⁵ Die Gründung, Erweiterung und Renovierung zahlreicher neuer Schlösser, allen voran des Berliner Schlosses⁶, sind hier ebenso zu nennen wie die Errichtung neuer Adelspalais⁷ oder die Tätigkeit von Architekten wie Johann Arnold Nering⁸, Andreas Schlüter⁹, Johann Friedrich Eosander¹⁰ und Jean de Bodt¹¹. Inzwischen hat sich dieses Bild, das das barocke Berlin primär mit »moderner« Architektur verbindet, zu Recht auch in der Forschung verfestigt.¹²

Standen die Zeichen ab 1688 also ganz auf Erneuerung und Modernisierung, so musste im konkreten Einzelfall doch Stellung zu den Überlieferungen der Vergangenheit, seien sie materieller oder immaterieller Natur, bezogen werden. Selbstverständlich wurde die bauliche Hinterlassenschaft nicht überall getilgt, ja blieb selbst an einem so prominenten Bau wie dem radikal erneuerten Schloss in einigen Partien unvermittelt erhalten. War dies Absicht oder Zufall? Die folgenden Ausführungen beleuchten den Umgang mit historischen, künstlerischen und architektonischen Traditionen in einem weitgehend auf Innovation ausgerichteten Klima und gehen der Frage nach, ob der Bewahrung älterer Bausubstanz programmatische Absichten zugrunde lagen oder ob eher pragmatische Erwägungen den Ausschlag gaben.

III.

Zunächst sei jedoch paradigmatisch auf ein prägnantes Beispiel für den Umgang des Barockzeitalters mit dem Mittelalter verwiesen. Es ist ein geradezu idealtypischer Fall von bewusster, intendierter Mittelalterpflege, wie sie im barocken Berlin – dies sei hier bereits vorweggenommen – in dieser Offensichtlichkeit nicht anzutreffen ist.

Als im ausgehenden 14. Jahrhundert die Florentiner Familie Acciaioli ihren etwa 40 Kilometer von Florenz entfernten Landsitz in Montegufoni (Abb. 2) erneuerte, griff sie als überdeutliches Zitat den gerade einmal 80 Jahre zuvor errichteten Turm des Palazzo Vecchio auf und kopierte ihn.¹³ Damit drückten die Acciaioli zugleich ihre Loyalität mit dem politischen System des Comune aus, dessen Teil sie waren und von dem sie als reiche Kaufmannsfamilie profitierten. Auch war der Turm Ausdruck des Ausgreifens der städtischen Ordnung auf das zugehörige Umland. Im ausgehenden 17. Jahrhundert wurde Montegufoni ein zweites Mal umfassend erweitert und renoviert. Ziel war es, das mittelalterliche Konglomerat aus einzelnen Häusern hinter homogenen Fassaden verschwinden zu lassen. Im Osten wurde dem alten Hof eine aufwendige zweigeschossige Scheinfassade vorgeblendet. Sie zeigt einen für den toskanischen Barock ungewöhnlichen Rückgriff auf aktuelle, zeitgenössische Bauformen des römischen Hoch- und Spätbarock. Trotz der nicht unerheblichen Anstrengungen um ein modernes Erscheinungsbild stand der alte Turm aus dem 14. Jahrhundert allerdings zu keiner Zeit zur Disposition. Als steinerner Zeuge für das Alter des Gebäudes und die Anciennität der Familie wurde er gerade auch im Zeitalter des Barock und unter veränderten politischen Bedingungen konserviert. Neben dem visuellen Zeichen der Architektur wurde außerdem massiv das

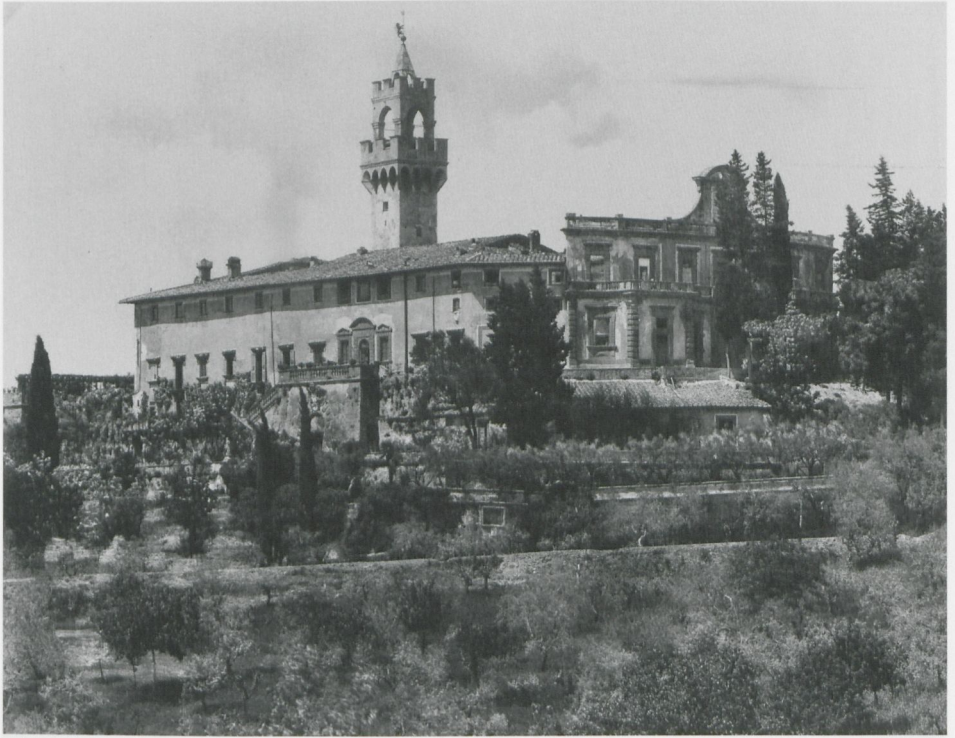


Abb. 2 Montegufoni, Villa Acciaioli.

geschriebene Wort eingesetzt. Im Hof sind gleich mehrere Inschriftentafeln angebracht, die ausführlich die Familien- und Baugeschichte erläutern.¹⁴

IV.

Der Umbau des Berliner Schlosses, der 1698 Schlüter übertragen wurde, ist vom Geist der Erneuerung geprägt.¹⁵ Schlüter legte ein Modell vor (Abb. 3), das die bestehenden Trakte in einem Vierkant aufhob beziehungsweise zu diesem ergänzte. Es war eine Synthese aus Formen des römischen Hoch- und Spätbarock, der römisch-florentinischen Renaissance und des französischen Barockklassizismus und repräsentierte dadurch einen Bau von internationalem Zuschnitt, der sich auf der Höhe zeitgenössischer Architekturbedebatten befand. Schlüters Aufgabe hatte darin bestanden, unter größtmöglicher Schonung alter Substanz einen zugleich möglichst hohen Grad an Veränderung zu erzielen. Aus ökonomischen wie funktionalen Gründen stand nie zur Debatte, den Altbau abzutragen und an seiner Stelle einen Neubau zu errichten. Vielmehr sollte das Bestehende einerseits erweitert und ergänzt, andererseits renoviert, modernisiert und verwandelt werden. Dieser Verwandlungsaspekt ist kennzeichnend für das Barockzeitalter und stellte besondere Herausforderungen an den Architekten dar.

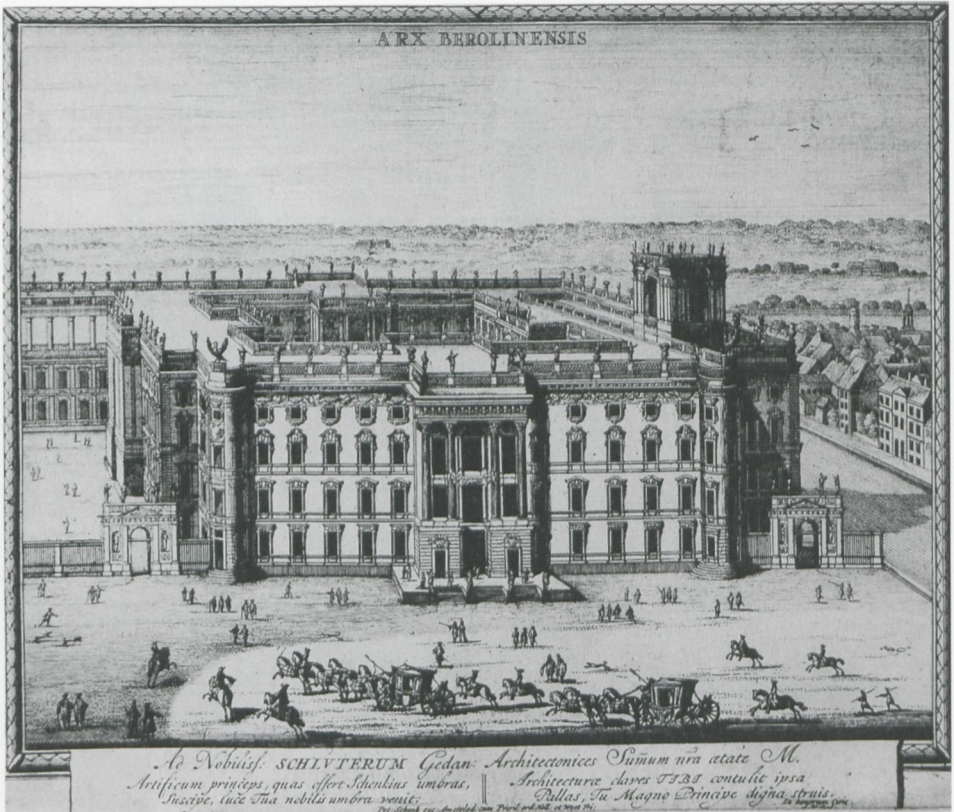


Abb. 3 Pieter Schenk, Schlüters Schlossmodell, Radierung, Amsterdam, 1702.

Dies zeigt sich eindringlich bei der Renovierung der Schlossplatzfassade, mit der Schlüter 1698 seinen Umbau begann. Zunächst verschwand der Altbau (Abb. 4) hinter einem Gerüst. Und als das Gerüst im Frühjahr 1701 fiel, trat das alte Schloss in völlig verwandelter Gestalt erneut zum Vorschein (Abb. 5). Nach dem erfolgten Umbau schien der Altbaubestand durch die neue Fassade hindurch, sei es in der Höhe der Geschosse, der Anzahl der Fensterachsen oder der auffallenden Rundtürme an den Außenkanten, was damit zu tun hat, dass Schlüter nicht nur auf die Formen des Renaissanceschlusses, sondern vor allem auf dessen Funktionen reagiert hatte. Mit einer bewussten Konservierung des Alten – wie im Fall des Turmes in Montegufoni – kann dies freilich nicht verglichen werden. Wer das alte Schloss nicht kannte, konnte es hinter den neuen Formen auch nicht mehr erkennen.

Der transformatorische Charakter des Umbaus zeigt sich auch im Hof (Abb. 6). Wo früher ein Treppenturm stand, musste sich auch nachher ein Treppenhaus (Abb. 7) befinden. Am Spreeflügel, wo sich eine Reitschnecke und ein schlanker Treppenturm aneinanderlehnten, entstand mit dem Großen Risalit ein Treppenkasten, der in seinem Inneren zwei Läufe barg – und zwar in Anlehnung an die Vorgängerbauten links eine stufenlose Rampe und rechts eine herkömmliche Treppe. So bestimmte trotz aller gestalterischen Progressivität eine funktionale Kontinuität wesentlich die Erneuerung des Schlosses. Im

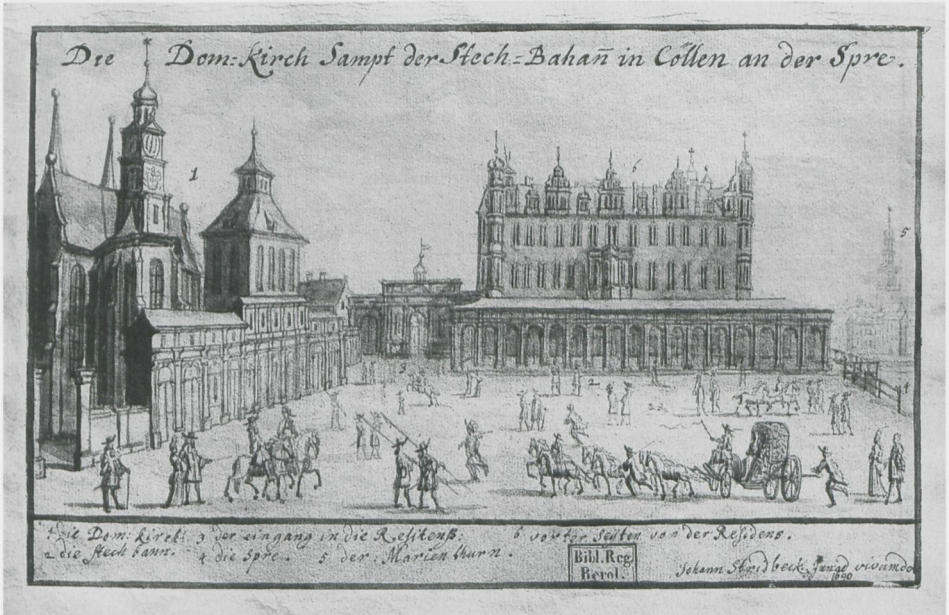


Abb. 4 Johann Stridbeck d. J., Stechbahnseite des Berliner Schlosses, lavierte Federzeichnung, Berlin, 1690.

Sinne eines geistig-intellektuellen Spiels ließ sich Schlüter vom alten Schloss anregen. Die Grenzen und Anforderungen des Altbaubestands waren Anregung und Ansporn zugleich. Hierin ist er Michelangelo vergleichbar, der ebenfalls seine Architekturen in kreativer Auseinandersetzung mit den Beschränkungen bestehender Bauten schuf. Bekanntlich erhielt Schlüter bereits im frühen 18. Jahrhundert den Beinamen »Michelange du Nord«. ¹⁶ Zu der Gerüsthafigkeit seiner Treppenkästen, die eine möglichst großflächige Durchfensterung anstreben, wurde Schlüter nicht zuletzt durch den offenen Wendelstein (1538/1540) inspiriert.

Auch die schließlich 1706 gescheiterte Erhöhung des Münzturms, die Schlüter ab 1702 parallel zur Erweiterung und Renovierung des übrigen Schlosses durchführte, ist eine solche Umwandlung des Bestehenden. Der alte Turm (Abb. 8) erhielt von Schlüter ein modernes Gewand und wurde gleichzeitig in seiner Höhe über alle bis dahin in Berlin denkbaren Maße gesteigert (Abb. 9). Der erneuerte Turm hätte nur noch entfernt – und überhaupt nur ein bis zwei Generationen lang – an den alten Turm erinnert. Das Alte wurde durch das Neue überwunden und übertroffen. Das Alter im Sinne von Herrschaftslegitimation spielte dabei keine Rolle. Anders als in Montegufoni wurde eben nicht der alte Turm als Kontrast belassen.

Es gibt zahlreiche direkte Belege dafür, dass die Zeitgenossen die moderne Architektur des Schlosses durchaus als überzeugenden Ausdruck, ja geradezu als Symbol der 1701 erlangten Königswürde erachteten. Am vielleicht eindringlichsten führen dies die beiden Reliefs am Sockel des Reiterstandbilds des Großen Kurfürsten vor Augen (Abb. 10, 11). Das prominente bronzene Denkmal, das integraler Bestandteil des 1692 begonnenen



Abb. 5 Pieter Schenk, Ansicht der Stechbahnfassade anlässlich des Krönungseinzugs Friedrichs I., Amsterdam, 1702.

Projekts der Langen Brücke war, hatte Schlüter von 1696 bis 1700 in Zusammenarbeit mit dem Gießer Johann Jacobi verwirklicht.¹⁷ 1703 war es an seinen Bestimmungsort gelangt (Abb. 5), nachdem dort bereits seit 1698 immerhin ein Abguss aus Gips gestanden hatte. Erst 1708 kamen schließlich die Sklaven und die beiden Sockelreliefs hinzu, von denen das eine eine Allegorie des Kurfürstentums Brandenburg darstellt, und zwar vor der Kulisse des alten Renaissanceschlusses, während dasjenige auf der Gegenseite eine Allegorie der Borussia zeigt, und zwar nunmehr vor der Schlüterschen Schlossplatzfassade.¹⁸ Die neue Architektur wird also eindeutig mit der jüngst erworbenen Königswürde assoziiert.

Auch die Inschriften an gleich drei der neuen Schlossportale verbinden die tiefgreifende Erweiterung und Erneuerung des Schlosses stringent mit der neu erlangten Königswürde. Dabei sei vorausgeschickt, dass die Erweiterung des Schlosses nach Westen durch Johann Friedrich Eosander ab 1707, die grob betrachtet einer Verdoppelung von Schlüters Schlossmodell gleichkam, ebenfalls eindeutig auf Erneuerung setzte, sei es in Anlehnung an die Schlüterschen Formen, sei es, was die Gestaltung der Fassade zur Schlossfreiheit und des großen Schlosshofes betrifft, nach eigenen Vorstellungen. Die mittlere Inschrift am 1701 vollendeten Portal zum Schlossplatz (Portal I), das anlässlich



Abb. 6 Johann Stridbeck d. J., Der innere Hof des Berliner Schlosses, lavierte Federzeichnung, Berlin, 1690.



Abb. 7 Eduard Gärtner, Der Kleine Schlosshof nach Südosten, Öl auf Leinwand, 1830.

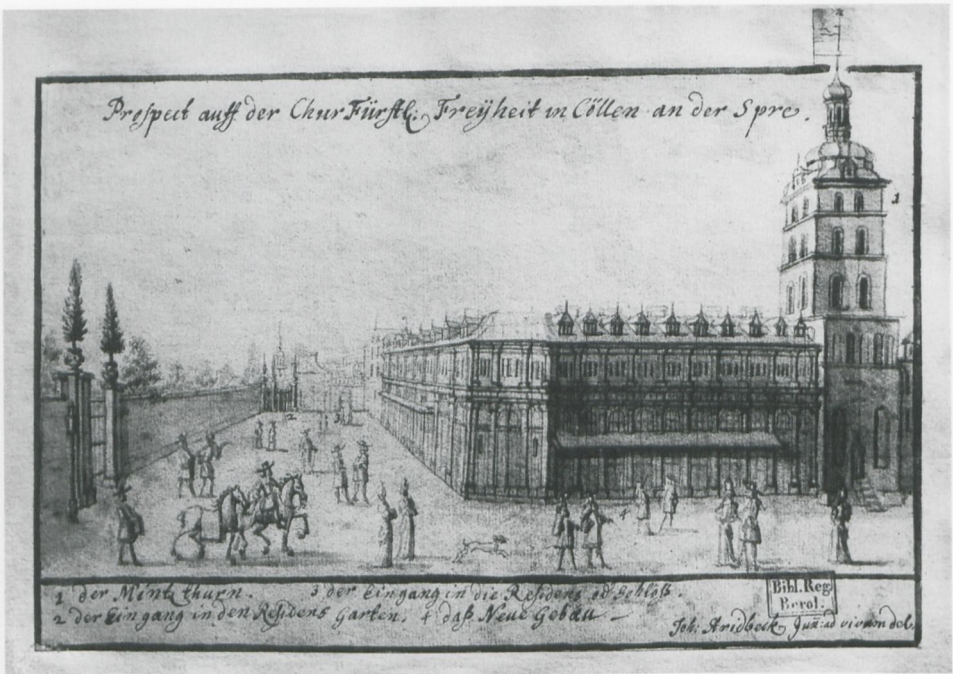


Abb. 8 Johann Stridbeck d. J., Das Berliner Schloss von Nordwesten mit Blick auf den Münzturm, lavierte Federzeichnung, Berlin, 1690.

des Krönungseinzugs Friedrichs I. am 6. Mai 1701 die Funktion eines überdimensionalen Triumphbogens übernahm (Abb. 5), betont ausdrücklich die »neue Erscheinung« des Schlosses und verbindet sie mit der preußischen Königskrone.

»REGIAE. QVAM. PR. O. M. FRIDERICVS. EL. ERIGI
AC. SUBST. IVSS. NOV. FACIEM. IDEM. BORVSS. REX
DEO. AVSP. CORONAT. PERFECTAM. INVENTIT.«¹⁹

Ferner wird auf den Aspekt der Verwandlung, der Transformation hingewiesen, ein Gesichtspunkt, dem auch die beiden seitlichen Inschriften folgen.²⁰

Weitere Inschriften aus der Erbauungszeit finden sich am zweiten Portal am Schlossplatz (Portal II), mit dem Martin Heinrich Böhme 1716, also bereits in der Zeit des Soldatenkönigs, den Schlossumbau beendete, sowie am 1713 weitgehend vollendeten Portal zur Schlossfreiheit (Portal III), das als Eosanders eigenständigster Beitrag zum Schlossprojekt gelten darf, nachdem er 1707 von Schlüter das Schlossbaudirektorat übernommen hatte. Die Inschrift an Portal III hebt gleich zweimal die außergewöhnliche Leistung hervor, die ein mitten im Krieg (»MEDIO [...] BELLO«) errichteter Bau dieses Ausmaßes darstellt.²¹ Die neue Form wird auch hier mit dem neu erworbenen Königstitel sowie den Erfolgen als Kriegsenker gleichgesetzt (»VICTORI RESPONDET OPVS«). Und

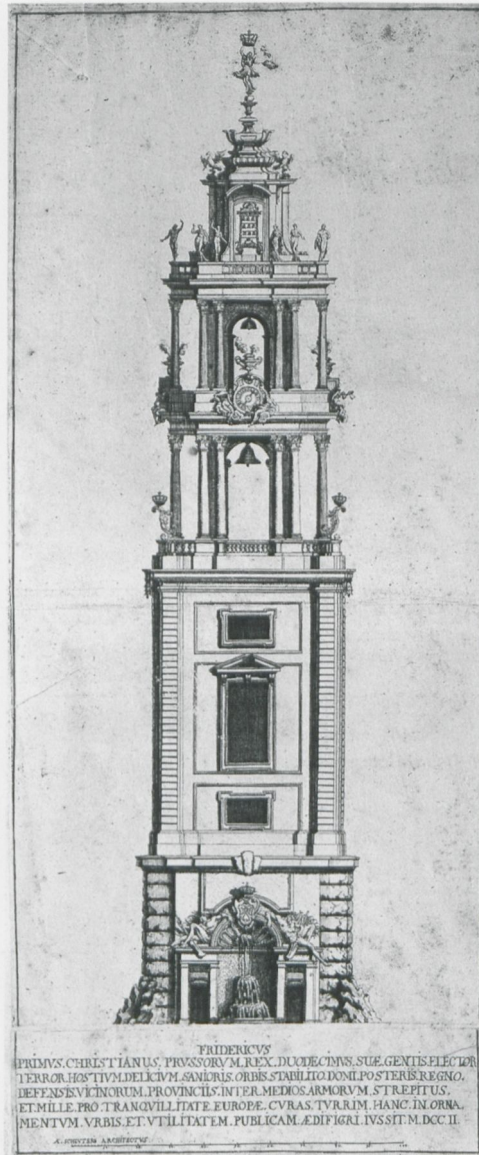


Abb. 9 Erster Münzturmentwurf
von Andreas Schlüter,
Kupferstich, Berlin, 1702.

auch die Errichtung von Portal II wird mit Kriegereignissen und damit dem Hinweis auf die aktuelle erfolgreiche Politik in Verbindung gebracht («BELLO POMERANIAE PROFLIGATO»).²²



Abb. 10 *Bronzerelief vom Sockel des Reiterstandbilds des Großen Kurfürsten mit einer Allegorie des Kurfürstentums Brandenburg, Berlin, 1708.*



Abb. 11 *Bronzerelief vom Sockel des Reiterstandbilds des Großen Kurfürsten mit einer Allegorie des Königreichs Preußen, Berlin, 1708.*



Abb. 12 Allegorie auf das Jahr 1704 mit einer Ansicht der Schlossplatzfassade auf einem Reißbrett, Kupferstich von Georg Paul Busch nach Johann Friedrich Wentzel.

In diesem Zusammenhang sei noch auf ein Titelkupfer des *Theatrum Europaeum* hingewiesen, das die Begründung des preußischen Königtums ebenfalls mittels eines Plans mit dem Aufriss von Schlüters Schlossplatzfassade darstellt (Abb. 12).²³ Bild und Text verweisen auf die Zeitumstände, die kriegerischen Auseinandersetzungen des Reiches mit Frankreich, in denen die Erlangung des Königtums und die Errichtung des Schlosses dennoch gelingen konnten. Damit wird auch hier auf die außerordentliche Leistung und Kraftanstrengung der Hohenzollern hingewiesen.²⁴

Als Schlüter 1698 sein Modell entwarf, war er davon ausgegangen, dass auch das sogenannte Quergebäude (Abb. 7), das aus dem späten 16. Jahrhundert stammte, in modernen Formen verkleidet werden sollte. Spätestens jedoch, als er nach 1701 den Risalit zum Großen Treppenhaus plante, hat er, darauf deutet nicht zuletzt die asymmetrische

Situierung dieses Risalits hin,²⁵ mit einer Veränderung des Quergebäudes schon nicht mehr ernsthaft gerechnet. Jedenfalls war die Ausbildung eines Mittelrisalits am Quergebäude, wie ihn das Schlossmodell vorschlug, nunmehr nicht mehr problemlos zu realisieren. Anscheinend wurde das Nebeneinander von Altem und Neuem ohnehin nicht als störend empfunden, solange der moderne Charakter klar überwog. So präsentierte sich das Quergebäude bis zur Vernichtung des Schlosses mehr oder weniger, sieht man von historistischen Veränderungen des späten 19. Jahrhunderts einmal ab, in seiner ursprünglichen Gestalt. Hier zeigt sich ein gewisser Pragmatismus im Umgang mit alten Bauten, der mit einer intentionalen Erinnerungskultur allerdings nichts gemein hat.

Dies gilt auch für die Spreefront (Abb. 13). Das heterogene Gefüge mit Bauabschnitten vom Mittelalter über die Renaissance bis zum Barock des Großen Kurfürsten hätte nur unter massiven Eingriffen in die Bausubstanz eine einheitliche Fassade erhalten können. Schlüter deutet denn eine solche Renovierung in seinem Modell auch nur kursorisch an (Abb. 3). Genaueren Einblick erhält der Betrachter nicht, und ausgearbeitete Aufrisse für die Spreefassade liegen auch nicht vor. Immerhin wird deutlich, dass er den Kapellenturm (Abb. 4), also einen der ältesten Bestandteile des Schlosses, der für eine intentionale Erinnerungskultur, hätte es sie denn gegeben, einen symbolträchtigen Anknüpfungspunkt geboten hätte, in eine moderne Dachloggia in römischem Gusto transformieren wollte. Und noch 1706, als der Abriss des Münzturms bereits feststand, legte er – wiederum im Sinne einer Verwandlung – das Projekt eines modernen Aufsatzes für den alten Stumpf des Kapellenturms vor (Abb. 14), was erneut belegt, dass die Spreefront formal durchaus zur Disposition stand und keinesfalls sakrosankt war.



Abb. 13 Berliner Schloss, Spreefront, Aufnahme vor 1945.



Abb. 14 Andreas Schlüter, Entwurf für
einen Turm über der Kapelle des Berliner
Schlosses, Aufriss, lavierte Federzeichnung,
Berlin, 1706.

Dass umfassende Bauarbeiten auf dieser Seite des Schlosses nicht erwünscht waren, hat vielmehr ganz praktische Gründe, lagen hier doch die intimsten Räume von König und Königin. Außerdem war das Herrscherpaar nur hier ein wenig abgeschirmt von den übrigen Bauarbeiten am Schloss. Bemerkenswert ist sicherlich, dass das mit immensem Kraftaufwand umgebaute Schloss zu keinem Zeitpunkt neue Wohnräume für Friedrich III./I. und seine Gemahlin Sophie Charlotte vorsah. Es stand immer außer Frage, dass die alten Wohngemächer bestehen bleiben sollten. Kurzum: Die heterogene Spreefront dürfte nicht deshalb weitgehend erhalten geblieben sein, um dem Betrachter einen lebhaften und dreidimensionalen Einblick in die Geschichte des Schlosses zu eröffnen. Es waren vielmehr Aspekte der Nutzung und Raumdisposition, die maßgeblich für den Erhalt verantwortlich waren. Übrigens ist es deshalb heute historisch kurzsichtig, gerade

die Ostseite von den Wiederaufbauplänen des Schlosses auszunehmen, denn dahinter lagen eben keine unbedeutenden, sondern im Gegenteil sehr wichtige Räumlichkeiten des Schlosses.²⁶

V.

Ein Verharren in alten Formen aus pragmatischen Gründen lässt sich auch andernorts in Berlin beobachten. So wurde unter Friedrich III./I. immer wieder über einen Domneubau reflektiert.²⁷ Sämtlichen Projekten – sowohl Nerings Domprojekt aus der ersten Hälfte der 1690er-Jahre als auch Broebes' Projekt von 1702 (Abb. 15) oder Jean de Bodts Entwürfen von 1712/1713 – sollte die bestehende alte Domkirche vollständig geopfert werden. Womöglich wären von der Ausstattung allein die alten Sarkophage übernommen worden, um sie in einem neu gestalteten Mausoleum aufzustellen. Es sind vor allem finanzielle Gründe, die das Projekt unter Friedrich III./I. nicht über die Planreife hinaus gedeihen ließen. Erst Friedrich der Große beseitigte den alten Dom kurzerhand zugunsten eines Neubaus (1747–1750), der nunmehr allerdings nicht an derselben Stelle entstand, sondern im Lustgarten. Friedrich III./I. hätte immerhin noch den Standort geachtet. Gerade der vollständige Abriss eines der altehrwürdigsten Gebäude der brandenburgisch-preußischen Residenzhauptstadt – und dies zudem einschließlich der Grablege der Herrscherdynastie – demonstriert ein weiteres Mal eklatant, wie wenig auf gewachsene Traditionen Wert gelegt wurde.

Mit großem Aufwand und unter Anwesenheit der kurfürstlichen Familie erfolgte am 15. August 1695 die Grundsteinlegung zur reformierten Parochialkirche.²⁸ Der damals

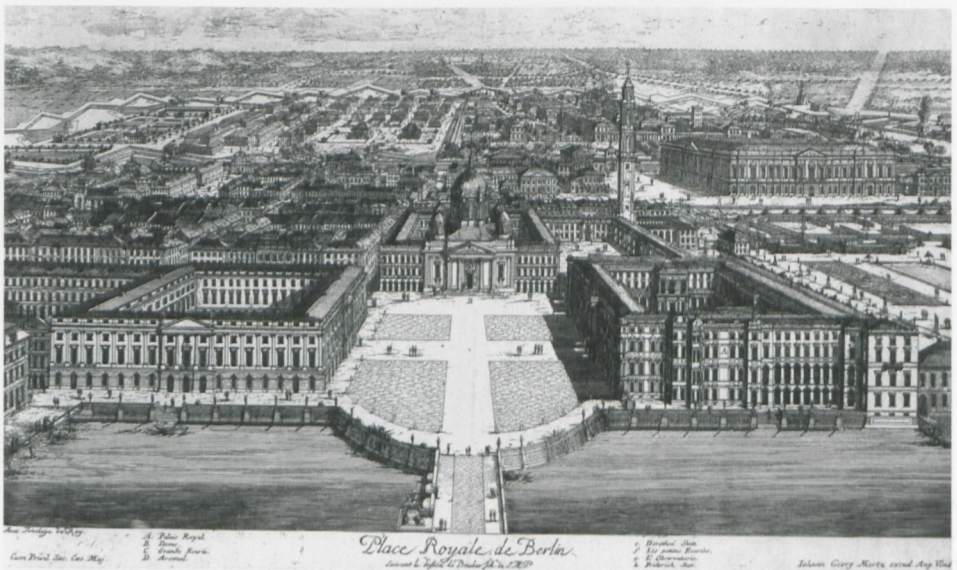


Abb. 15 Jean Baptiste Broebes, Entwurf für den Berliner Dom, Radierung, Augsburg, 1733.

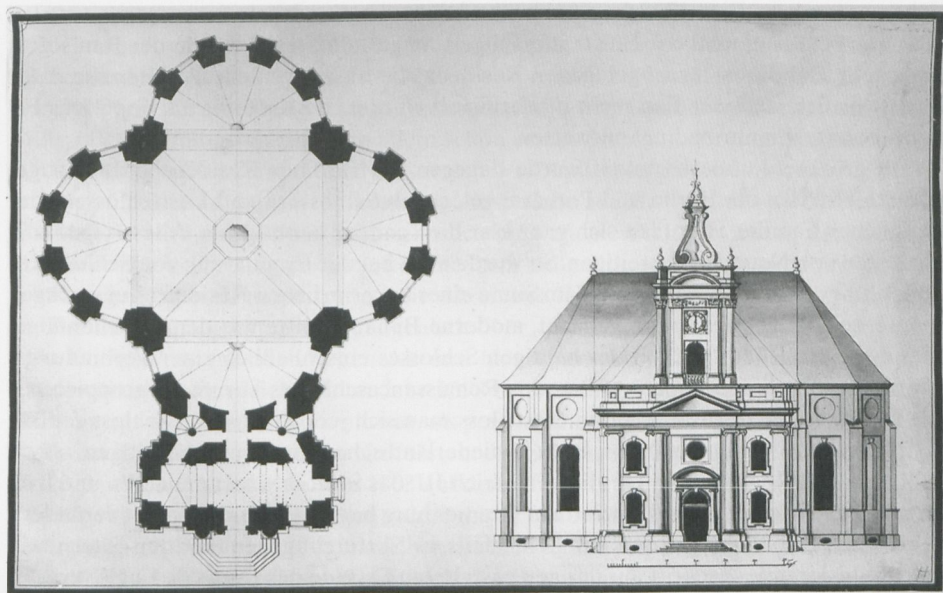


Abb. 16 Martin Grünberg, Entwurf für die Berliner Parochialkirche, lavierte Federzeichnung, Berlin, 1696.

in Berlin unangefochten tätige Johann Arnold Nering hatte hierzu den Entwurf eines imposanten Baus im Stil des niederländischen Barockklassizismus vorgelegt. Von dem Entwurf wurde auch zugleich eine Medaille geschlagen. Damit wäre also die Parochialkirche ein typisches Beispiel für die Erneuerung der Stadt in modernen Formen. Doch bereits im Juni 1696 erkannte die Gemeinde, dass ihr die Mittel zur Ausführung dieses aufwendigen Projekts fehlten, und forderte deshalb einen schlichteren Entwurf. Daraufhin musste Martin Grünberg die Pläne des gerade verstorbenen Nering umarbeiten, die erst bis kurz über das Sockelgeschoss hinaus ausgeführt waren. Nun traten an die Stelle der antikischen Halbsäulen robuste Strebepfeiler, die konkav eingeschwungenen Wände wurden begradigt, die Fenster erhielten eine Maßwerkkfüllung, die kuppelartige Dachhaut wich einem steilen Walmdach (Abb. 16). Statt des hohen Dachreiters wurde ein herkömmlicher Turm vor den Eingang gesetzt, der mit dem Portikus kombiniert wurde. Friedrich III. billigte diesen Entwurf Grünbergs, der dann in den folgenden Jahren auch ausgeführt wurde. Diese »Gotik im Barock«, die Rückkehr zu einfachen überlieferten Formen, hat hier jedoch keine programmatischen Gründe. Allein die nicht zu bewältigenden Kosten führten zur Planänderung. Von einer bewussten Mittelalterrezeption kann nicht die Rede sein.

Das Königsberger Schloss präsentierte sich anlässlich der Krönung noch im Zustand des 16. Jahrhunderts.²⁹ Erst nach der Krönung wurde der Architekt Joachim Ludwig Schultheiß von Unfried mit Änderungsentwürfen beauftragt. Diese beschränkten sich auf den Ostflügel. Ein moderner und umfassender Zugriff auf das gesamte Schloss, so wie ihn Schlüters Modell für das Berliner Schloss vorführte, war also von vornherein

nicht vorgesehen. Erst 1706 begannen überhaupt die Fundamentierungsarbeiten. Bis 1712 war gerade einmal die Hälfte des Flügels umgestaltet. 1713 wurde der Bau sofort eingestellt. Bei dieser fernabgelegenen Residenz war also vor allem Desinteresse dafür verantwortlich, dass der Bau nicht modernisiert wurde. Die Krönung als singuläres Ereignis konnte ihn nur bedingt aufwerten.

Weit größere Aufmerksamkeit wurde dagegen der Berliner Residenzlandschaft geschenkt, also den um Berlin und Potsdam gelegenen Schlössern und Lustschlössern der königlichen Familie. Hier lässt sich ganz klar die Tendenz beobachten, Altes vollständig zugunsten von Neuem zu beseitigen. So wurde etwa bei der Erneuerung von Schloss Köpenick, über das Friedrich seit 1677 im Sinne einer kurprinzlichen Residenz frei verfügen konnte, zeitweilig noch daran gedacht, moderne Bauabschnitte wie den Kapellenflügel oder den nördlichen Pavillon des heutigen Schlosses einschließlich einer Verbindungsgalerie um den bestehenden Altbau des Renaissanceschlusses herum zu gruppieren.³⁰ Mit Fortschreiten der Bauarbeiten entschloss man sich jedoch, das alte Schloss radikal zugunsten eines völlig modernen Baus in niederländischen Formen zu beseitigen.

Gleich nach Regierungsantritt ließ Friedrich III. das Schloss seiner geliebten und früh verstorbenen Mutter Luise Henriette in Oranienburg bis zur Unkenntlichkeit verändern (Abb. 17).³¹ Dabei mangelte es ihm keinesfalls an Ehrfurcht gegenüber den Eltern, wie eine antikisierende Inschrift auf der neu gestalteten Fassade des Corps de Logis verrät,³² sondern sie wurde im Gegenteil gerade durch die Renovierung und Modernisierung un-



Abb. 17 Oranienburg, Schloss.

ter Beweis gestellt. Erinnerung bedurfte also nicht zwangsläufig der Substanzerhaltung. Der Genius Loci genügte. Ein aufwendiges Porzellankabinett erweckte die Assoziation an die niederländische Herkunft der Mutter und deren Leidenschaft für Porzellan. Andererseits wurde Oranienburg auch aktuellen Ambitionen dienstbar gemacht. Das Schloss sollte über vielfältige Bezüge wie allein schon seinen Namen oder den im Zentrum des Baus liegenden Oraniersaal die dynastischen Verbindungen zum Geschlecht der Mutter aufzeigen.³³ Denn damit waren konkrete Ansprüche auf das Amt des niederländischen Statthalters verbunden. Man geht sicherlich nicht zu weit mit der These, dass um 1700 in Brandenburg-Preußen die Oranier eine nach außen hin zumindest ebenbürtige Wertschätzung und Verehrung erfuhren wie die eigene Familie. Auch dies ist symptomatisch für Berlins Umgang mit der Vergangenheit.

In Königs Wusterhausen gehen Alt und Neu einträchtig einher.³⁴ Das Renaissance-schloss überließ Friedrich III. im Jahr 1698 seinem Sohn, dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm, als dieser zehn Jahre alt war, als persönliche Residenz. Genauso war ihm 1669 von seinem Vater, dem Großen Kurfürsten, das Schloss in Köpenick geschenkt worden. In Königs Wusterhausen wurden 1703 auf dem Platz vor dem Schloss zwei moderne Kavalieregebäude errichtet. Dagegen wurde das alte Renaissanceschloss im Äußeren nicht verändert – und zwar aus pragmatischen Gründen. Man hat den Eindruck, dass die modernen Flügel eher auf fürsorgliche Initiative Friedrichs I. errichtet worden waren, um eine angemessene Hofhaltung zu gewährleisten. Man muss sich vor Augen halten: Köpenick war für Friedrich seinerzeit ein erstes Versuchsfeld gewesen, wo er sich als Bauherr betätigen konnte. Intensiv hatte er diese Gelegenheit genutzt und schließlich einen völligen Neubau errichten lassen. In Köpenick hatte er erstmals seine Bauleidenschaft, die seine Regentschaft prägen sollte, in die Praxis umsetzen können. Diese Interessen besaß sein Sohn Friedrich Wilhelm nicht. Er gab sich in Wusterhausen mit dem bestehenden Renaissanceschloss zufrieden und strebte – anders als sein Vater oder auch seine Mutter in Charlottenburg – nicht nach architektonischer Selbstentfaltung. Keinesfalls wurden in Wusterhausen Alt und Neu zum Zweck einer eigenen, spezifischen Aussage kombiniert.

Gleichzeitig wurde das Jagdschloss Grunewald umfassend renoviert.³⁵ Dabei war beabsichtigt, den Renaissancecharakter weitgehend verschwinden zu lassen, ohne nun gleich das Schloss völlig abzureißen und neu zu erbauen. Doch beseitigte man beispielsweise die charakteristischen hohen Giebel und die alten Fensterumrahmungen. Ein modernes Mansarddach mit Fledermausgaupen, neue moderne Fensteröffnungen, eine Rustizierung des Sockelgeschosses und zeitgemäße Stuckdecken im Innern kündeten von der neuen Zeit. Schließlich erinnerten nur noch der Treppenturm und das Vestibül an die Ursprünge des Schlosses im 16. Jahrhundert. Vergleicht man Grunewald, Köpenick und Wusterhausen, so trifft man auf unterschiedliche Arten des Umgangs mit der Altbausubstanz, die von Abriss bis zur punktuellen Ergänzung reichen. Ein bewusstes programmatisches Anknüpfen an die Zeiten, als diese Bauten errichtet worden waren, war in keinem der genannten Beispiele intendiert.

VI.

Ein der eigenen Dynastie gewidmeter Ort stellte der Alabastersaal im Berliner Schloss dar (Abb. 18).³⁶ Ihn hatte der Große Kurfürst zwischen 1680 und 1685 als völligen Neubau auf dem zwischen den beiden Höfen liegenden Küchenflügel errichten lassen. Die

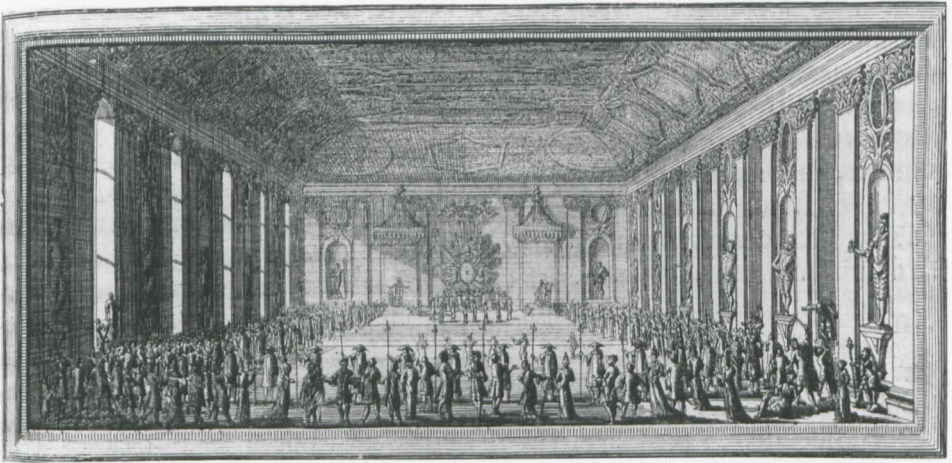


Abb. 18 *Ansicht des Alabastersaals, Kupferstich von Johann Carl Schott nach Constantin Friedrich Blesendorf.*

wesentliche Ausstattung des reich stukkerten und freskierten Saals bestand in insgesamt 16 lebensgroßen Marmorstatuen, die in Amsterdam bei Bartholomäus Eggers in Auftrag gegeben worden waren. Neben vier historischen Kaisern (Cäsar, Konstantin, Karl der Große und Rudolf von Habsburg) wurden die zwölf seit 1415 regierenden brandenburgischen Kurfürsten aus dem Geschlecht der Hohenzollern dargestellt. Die Folge endete in der Gegenwart bei Friedrich III. als dem zwölften Kurfürst. Dieser ließ denn auch bei seinem Regierungsantritt das Statuenprogramm noch vollenden. Doch ansonsten brachte er dem neuen Fest- und Ahnensaal nur wenig Interesse entgegen. Der Raum wurde bald zugunsten eines ebenfalls im Schloss eingerichteten, leider nicht im Bild überlieferten Oranischen Saals, in dem Wandteppiche mit Darstellungen aus der Geschichte der Oranier hingen, vernachlässigt.³⁷ Der im Paradegeschoss an der Südwestecke des Berliner Schlosses gelegene Oranische Saal erinnerte dagegen wie derjenige in Oranienburg einerseits an die Herkunft der Mutter und andererseits an die daraus abgeleiteten Erbansprüche. Immerhin gegen Ende seiner Regierungszeit, ab 1710, ließ Friedrich I. mit der Alten Galerie in Schloss Charlottenburg wieder eine dezidierte Ahnengalerie einrichten.³⁸ Bis heute enthält sie – allerdings in Kopien des 18. und 19. Jahrhunderts – Porträts der in Brandenburg und Preußen regierenden Kurfürsten und Könige aus dem Geschlecht der Hohenzollern und ihrer Gemahlinnen.

Eine schon auffallende Ausnahme hinsichtlich der Rezeption der älteren Geschichte bildet ein Gipsrelief, das zu einer um 1710 entstandenen sechsteiligen Serie gehört.³⁹ Diese war für einen unbekannten Ort im Berliner Schloss bestimmt, dort aber letztlich nur provisorisch aufgestellt. Von vieren dieser Reliefs wurden Repliken zur Ausstattung der beiden Runden Säle von Schloss Charlottenburg angefertigt, wo sie sich bis heute befinden. Fünf Reliefs zeigen antike Herrscherallegorien, wie sie um 1700 nur allzu gebräuchlich waren. Das sechste hingegen, das auch für Charlottenburg ausgewählt wurde, bildet eine Episode aus der mittelalterlichen Geschichte der Mark Brandenburg ab, die sogar noch vor die Regierung der Hohenzollern anzusetzen ist (Abb. 19). Dargestellt



Abb. 19 *Markgraf Albrecht der Bär oder sein Sohn Otto I. vor einer Landkarte, Gipsrelief, um 1710, Schloss Charlottenburg.*

vor einer Landkarte ist entweder Markgraf Albrecht der Bär oder sein Sohn Otto I., wie er die neu eroberten Lande an der Elbe kolonisiert und mit Hilfe von Mönchen und Klosterneugründungen christianisiert. Rechts im Hintergrund steht der römische König als oberster Lehnsherr, entweder Lothar von Supplinburg oder Friedrich I. Barbarossa. Auf der Landkarte sind Lüneburg, Magdeburg, Halberstadt und Brandenburg eingezeichnet. Die Szene, die aus den übrigen Reliefs deutlich heraussticht, ist ein ganz rares Beispiel für die Erinnerung an ein konkretes, weit zurückliegendes landesgeschichtliches Ereignis.

Gerade dieses Relief demonstriert, wie wenig ansonsten die Vorgeschichte des Hauses und des Landes bildkünstlerisch umgesetzt wurden. Auf den Stammsitz im schwäbischen Hechingen, wo die Zollern seit dem 11. Jahrhundert erwähnt sind, wird um 1700 nirgendwo verwiesen. Die Belehnung mit dem Burggrafenamt in Nürnberg gegen Ende des 12. Jahrhunderts wird nicht dargestellt. Und auch die Ereignisse in Konstanz, wo Kaiser Sigismund den Hohenzollern 1415 die Markgrafenwürde und das Erzkämmereramt des Reiches übertrug und wo er sie 1417 feierlich mit der Mark Brandenburg belehnte, sind nirgendwo im Bild festgehalten. Es scheint, dass das Setzen einer neuen Tradition wichtiger war als die Verkörperung von Kontinuität. Mit der Selbstkrönung zum König am 18. Januar 1701 leitete Friedrich I. ein neues Zeitalter ein. In den vorangehenden Verhandlungen mit Wien hatten die brandenburgischen Diplomaten eine Krönung durch

den Kaiser immer strikt abgelehnt. So verwundert es nicht, dass an Ereignisse früherer Belehungen – und damit Abhängigkeiten – nicht erinnert werden sollte.

Die Rangstellung der Hohenzollern war auf eigenes Verdienst gegründet, nicht auf die Protektion des Kaisers. Nicht umsonst bezeichnete Gottfried Wilhelm Leibniz Krone und Titel lediglich als sinnfälligen Ausdruck einer bereits längst bestehenden Machtposition. »Bei der hohen Würde eines Königs hat es einigermaßen auch diese Bewandnis, daß der Titel der Sache ihr complementum essentiae (Wesensergänzung) mitgibt, und keiner ein König ist, der nicht König heißt, ob man gleich wegen Macht und andern Umständen von ihm sagen könnte, wie ehemals von jetziger königlicher Majestät in Preußen: habet omnia regis (er hat alles von einem König an sich).«⁴⁰ Die Zukunft wurde glänzender gesehen und strahlender gezeichnet als die Vergangenheit. Die Betonung jüngerer, aktuellerer Ereignisse, wie etwa die Kriegstaten des Großen Kurfürsten, stand daher im Vordergrund.⁴¹ Hier manifestiert sich ein Stolz auf das aus eigener Kraft Geschaffene und Erreichte. In Brandenburg-Preußen betrieb man Realpolitik, keine Erinnerungspolitik. Im Zusammenhang mit der Krönung wurde 1701 der Schwarze Adler-Orden gestiftet.⁴² An eine Wiederbelebung des noch aus dem 15. Jahrhundert stammenden Schwanenordens⁴³ war wohl nie gedacht worden. Wichtiger war vielmehr, dass der neue Schwarze-Adler-Orden in der Farbgebung seines Bandes – Orange – die Beziehungen zu den Oraniern bekräftigte. Sämtliche Deckengemälde und Stuckarbeiten in den Paradekammern, allen voran im Rittersaal, verweisen in allegorischer Form allein auf die erfolgreiche Erlangung der Königswürde.⁴⁴ Nirgendwo finden sich Hinweise auf Ereignisse aus der Vergangenheit. Auch in der Galerie Eosanders werden auf Bildern und Reliefs nur Ereignisse um die Krönung und die damit zusammenhängende gute Herrschaft Friedrichs I. dargestellt.⁴⁵

So lässt sich folgendes Fazit ziehen: Die Baupolitik in Berlin setzte eindeutig auf Erneuerung. Spuren der Vergangenheit wurden ohne Skrupel getilgt. Und wenn sie dennoch erhalten blieben, so geschah dies aus pragmatischen Gründen, aus funktionalen oder ökonomischen Erwägungen und nicht, weil man den antiquierten Formen eine Botschaft unterlegte. Eine programmatische Pflege und Instrumentalisierung der älteren Geschichte lässt sich in den Äußerungen von Kunst und Architektur am Hof Friedrichs III./I. nicht erkennen. In Montegufoni waren alter Turm und neue Fassade die zusammengehörenden Seiten ein und derselben Medaille. Im Zusammenspiel von Tradition und Innovation erzielte man dort eine durchdachte und bewusst kalkulierte Aussage. Friedrich III./I. hingegen setzte ganz auf Gegenwart und Zukunft.

Anmerkungen

- 1 Albert Geyer, *Geschichte des Schlosses zu Berlin*, Bd. 1: Die kurfürstliche Zeit bis zum Jahre 1698, Berlin 1936; Bd. 2: Vom Königsschloß zum Schloß des Kaisers (1698–1918), bearb. von Sepp-Gustav Gröschel, Berlin 1992; Goerd Peschken/Hans-Werner Klünner, *Das Berliner Schloß, Frankfurt am Main, Wien und Berlin* 1982; Goerd Peschken, *Das königliche Schloß zu Berlin*, Bd. 1: Die Baugeschichte von 1688–1701, München 1992; Bd. 2: Die Baugeschichte von 1701 bis 1706, Berlin und München 1998; Goerd Peschken/Liselotte Wiesinger, *Das königliche Schloß zu Berlin*, Bd. 3: Die barocken Innenräume, Text- und Tafelbd., München und Berlin 2001; Guido Hinterkeuser, *Das Berliner Schloß. Der Umbau durch Andreas Schlüter*, Berlin 2003.

- 2 Günther Schulz, Die ältesten Stadtpläne Berlins 1652–1757, Weinheim 1986, S. 35–41; Ursula Cosmann, Vom Kurfürstlichen Reitweg zur Via Triumphalis – Zur Geschichte der »Linden«, in: Unter den Linden. Berlins Boulevard in Ansichten von Schinkel, Gaertner und Menzel, hrsg. von Birgit Verwiebe, Ausstellungskatalog, Berlin 1997, S. 9–18.
- 3 Fedor von Rauch, Der Königlich Preussische Obermarstall. Beitrag zur brandenburgisch-preussischen Geschichte, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, 25, 1908, S. 34–42, 58–64; G. Schulz, Die ältesten Stadtpläne Berlins (wie Anm. 2), S. 40 f.
- 4 Theodor Schieder, Die preussische Königskrönung von 1701 und die politische Ideengeschichte, in: Altpreußische Forschungen, 12, 1935, S. 64–86; Peter Baumgart, Die preussische Königskrönung von 1701, das Reich und die europäische Politik, in: Preußen, Europa und das Reich, hrsg. von Oswald Hauser, Köln 1987, S. 65–86; Heinz Duchhardt, Anspruch und Architektur: Das Beispiel Berlin, in: Forschungen zur Brandenburgischen und Preussischen Geschichte, N. F., 1, 1991, S. 31–52; Peter Baumgart, Ein neuer König in Europa. Interne Planung, diplomatische Vorbereitung und internationale Anerkennung der Standeserhöhung des brandenburgischen Kurfürsten, in: Preußen 1701. Eine europäische Geschichte 2001, Ausstellungskatalog, Berlin 2001, Bd. 2: Essays, S. 166–176.
- 5 Berliner Baukunst der Barockzeit. Die Zeichnungen und Notizen aus dem Reisetagebuch des Architekten Christoph Pitzler (1657–1707), hrsg. von Hellmut Lorenz, Berlin 1998; Guido Hinterkeuser, Blick nach Europa. Die Architektur in Berlin im Zeitalter Friedrichs III./I., in: Preußen 1701. Eine europäische Geschichte 2001, Ausstellungskatalog, Berlin 2001, Bd. 2: Essays, S. 254–268.
- 6 Jean Baptiste Broebes, Vues des Palais et Maisons de Plaisance de Sa Majesté le Roy de Prusse – Prospekte der Paläste und Lustschlösser Seiner Königlichen Majestät in Preußen, Neudruck der Ausgabe Augsburg 1733, kommentiert von Fritz-Eugen Keller (= Architectura Recreationis, Bd. 4), Nördlingen 2000.
- 7 Melanie Mertens, Berliner Barockpaläste. Die Entstehung eines Bautyps in der Zeit der ersten preussischen Könige (= Berliner Schriften zur Kunst, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Bd. 14), Berlin 2003.
- 8 Helmut Engel, Johann Arnold Nering, in: Baumeister. Architekten. Stadtplaner. Biographien zur baulichen Entwicklung Berlins, hrsg. von Wolfgang Ribbe/Wolfgang Schäche, Berlin 1987, S. 35–46.
- 9 Heinz Ladendorf, Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter. Beiträge zu seiner Biographie und zur Berliner Kunstgeschichte seiner Zeit, Berlin 1935; G. Hinterkeuser, Das Berliner Schloß (wie Anm. 1).
- 10 Alexander Holland, Johann Friedrich Eosander genannt von Göthe (1669–1728). Anmerkungen zu Karriere und Werk des Architekten, Ingenieurs und Hofmannes am Hof Friedrichs I. in Preußen, Weimar 2002.
- 11 Hans-Joachim Kuke, Jean de Bodt. Architekt und Ingenieur im Zeitalter des Barock, Worms 2002.
- 12 Hellmut Lorenz, Tradition oder »Moderne«? – Überlegungen zur barocken Residenzlandschaft Berlin-Brandenburg, in: Forschungen zur Brandenburgischen und Preussischen Geschichte, N. F., 8, 1998, S. 1–23.
- 13 Guido Hinterkeuser, Die Villa Acciaioli in Montegufoni. Zum Einfluß des römischen Barocks auf die Architektur in der Toskana, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 39, 1995, S. 306–373.
- 14 Ebd., S. 370–373.
- 15 Ders., Das Berliner Schloß (wie Anm. 1), S. 111–216.
- 16 Abraham Humbert, Mémoire sur la vie et les ouvrages de feu M Leonard Christophle Sturm, mort architecte de S.A.S. Monseigneur le Duc Louis Rodolphe de Brunswick, in: Bibliothèque Germanique, Bd. 27, Amsterdam 1733, S. 72 f.
- 17 Hermann Voß, Andreas Schlüters Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten und die Beziehungen des Meisters zur italienischen und französischen Kunst, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 29, 1908, S. 137–164; H. Ladendorf, Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter (wie Anm. 9), S. 18–23; ders., Andreas Schlüter. Das Denkmal des Großen Kurfürsten,

- Stuttgart 1961; Bernd Nicolai, Andreas Schlüter. Das Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten im Ehrenhof von Schloss Charlottenburg, Berlin 2002; Guido Hinterkeuser, Andreas Schlüter's vision of power: Sculpted portraits for the royal electoral court of Berlin, in: *Sculpted Portraits of Rulers and Royalty from Conrat Meit to Canova. International Conference at The Wallace Collection, London, organised by The Wallace Collection and The Low Countries Sculpture Society*, 2.–3. Juli 2004 (im Druck).
- 18 Die Reliefs werden bereits bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts mehrfach beschrieben: Jacob G. Schmidt, *Collectionum Memorabilium Berolinensium, decas prima*. Das ist derer Sammlungen Berlinischer Merck- und Denckwürdigkeiten, Berlin 1727–1734 (Neudruck Berlin 1992), Bd. 2, S. 10 f.; Carl Christian Schramm, *Historischer Schauplatz, in welchem die Merkwuerdigsten Brücken aus allen vier Teilen der Welt [...] vorgestellt und beschrieben werden*, Leipzig 1735, S. 183; Johann Christoph Müller/Georg Gottfried Küster, *Altes und Neues Berlin*, Teil III, Berlin 1756, S. 33. – Außerdem ist auf einem nach 1704 entstandenen Präsentationsstich, der das Reiterstandbild des Großen Kurfürsten von Berlin her, also aus östlicher Sicht, zeigt, auch präzise das Relief der Allegorie des Kurfürstentums Brandenburg wiedergegeben und durch eine am Sockel des Denkmals platzierte, als Inschriftentafel gestaltete detaillierte Beschreibung kommentiert, die in Wirklichkeit freilich nie existierte. Preußen 1701. Eine europäische Geschichte 2001, Ausstellungskatalog, Berlin 2001, Bd. 1: Katalog, S. 234 (Kat. Nr. IX. 15).
 - 19 Auf Deutsch: »Die neue Erscheinung des Schlosses, das der treffliche große Herrscher Friedrich als Kurfürst zu erbauen und zu gründen befahl, fand derselbe, zum König in Preußen mit Gottes Gnade gekrönt vollendet.« Zitat und Übersetzung in: A. Geyer, *Geschichte des Schlosses zu Berlin*, Bd. 2 (wie Anm. 1), Textbd., S. 8.
 - 20 Die linke Inschrift von Portal I lautet: »INCHOATA ANNO. ORBIS. REPARATI MDCXCIX«, die rechte: »PERFECTA. ANNO NOVI. SECVLI. REGNI PRVSSICI. PRIMO.« Zitiert in: ebd.; G. Hinterkeuser, *Das Berliner Schloß* (wie Anm. 1), S. 409.
 - 21 Die Inschrift an der Außenfassade lautet vollständig: »HAEC SVNT FRIDERICI MEDIO MOLIMINA BELLO / CONDIDIT IS TANTAM BELLIGERANDO DOMVM / VICTORI RESPONDET OPVS DEBEBAT IN VRBE / NON ALITER PRVSSVS MARS HABITARE SVA.« Auf Deutsch: »Dies ist das Bauwerk Friedrichs, ein so großes Haus baute er mitten im Kriege, dem Sieger entspricht das Werk, nicht anders durfte der preußische Kriegsherr in seiner Stadt wohnen.« Zitat und Übersetzung in: A. Geyer, *Geschichte des Schlosses zu Berlin*, Bd. 2 (wie Anm. 1), Textbd., S. 10. – Die flankierenden bronzenen Inschriftentafel entstanden ebenso wie die darunter angebrachten Reliefs erst 1902, auf der Grundlage eines Festschmuckes von 1897: ders., *Geschichte des Schlosses zu Berlin*, Bd. 1 (wie Anm. 1), Textbd., S. 10; ders., *Geschichte des Schlosses zu Berlin*, Bd. 2 (wie Anm. 1), Textbd., S. 130. – Das Spruchband über der Hoffassade trägt die Inschrift: »FRIDERICVS REX PRVSSIAE ELECT. BRAND. P. P. P. FEL. AVG. / POST INSTAVRATVM VETVS PRVSSORVM IMPERIVM REGIAM / CONDIDIT ET PRO DIGNITATE REGNI AMPLIFICAVIT / INGENVAR. ARTIVM AETERNO VRBIS ET SECVLI SVI / ORNAMENTO MAGNIFICVS RESTITVTOR.« Auf Deutsch: »Friedrich, König von Preußen, Kurfürst von Brandenburg, erbaute nach Wiederherstellung der alten Herrschaft der Preußen das Königsschloß und erweiterte es, der Würde seiner Herrschaft entsprechend, als der erhabene Erneuerer der edlen Künste zum bleibenden Schmuck für seine Stadt und sein Jahrhundert.« – Zitat und Übersetzung in: ders., *Geschichte des Schlosses zu Berlin*, Bd. 2 (wie Anm. 1), Textbd., S. 10.
 - 22 Die ebenfalls auf drei Felder verteilte Inschrift an Portal II lautet: [links] »BELLO · POMERANIAE · PROFLIGATO“; [Mitte] »FRID · WILHELM · REX · PRVSS · EL · BR · REGIAM · A · DIVO · PARENTE · AMPLIATAM · ABSOLVIT · ET · VRVMQ · AEDIFICIVM · PORTICV · IVNXIT«; [rechts] »ANNO · AERAE · CHRIST · MDCCXVI.« Zitiert in: ders., *Geschichte des Schlosses zu Berlin*, Bd. 2 (wie Anm. 1), Textbd., S. 150, Anm. 180.
 - 23 *Theatrum Europaeum*, Bd. 17, 1718 (1704), Titelkupfer.
 - 24 Die Unterschrift des Stiches endet mit den Worten: »Regificam Brennus condit Apollo Domum« (»gründet Brennus Apoll sein königliches Haus«). – Brennus war ein gallischer Heerführer, der laut Livius und Plutarch im Jahr 386 v. Chr. Rom erobert hatte. In den »Annales marchiae brandenburgicae« des Andreas Angelus von 1598 wird er als Stadtgründer von Brandenburg

- angegeben, was 416 v. Chr. erfolgt sein soll. Um 1700 finden sich nur vereinzelte Hinweise auf diesen Mythos, während es dann Friedrich der Große ist, der die legendäre Gründungsgeschichte der Stadt Brandenburg in seinen »Mémoires pour servir à l'histoire de La Maison de Brandebourg« aktiviert. Damit lenkte er die Aufmerksamkeit zahlreicher Dichter wie Johann Gottfried Bremer, Friedrich August von Grevenitz und vor allem Karl Wilhelm Ramler auf Brandenburgs legendäre Vorgeschichte. Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts diente der Mythos dazu, Preußens Geschichte auf eine antike Grundlage zu stellen. Vgl. Horst Häker, Brennus in Preußen – Geschichte eines Mythos, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, 18, 1981, S. 299–316. – Noch auf Johann Gottfried Schadows Relief der Apotheose der Königin Luise (1811/12) in der Dorfkirche von Paretz findet sich Brennus, der gemeinsam mit Borussia trauert. Vgl. Götz Eckardt, Johann Gottfried Schadow (1764–1850). Der Bildhauer, Leipzig 1990, S. 168–172.
- 25 G. Hinterkeuser, Das Berliner Schloß (wie Anm. 1), S. 145–147.
- 26 Vgl. ders., Das Berliner Schloss – mehr als nur Fassade. Die verlorenen Innenräume des Berliner Schlosses und die Möglichkeiten der Rekonstruktion zerstörter Raumkunst nach 1945, hrsg. von der Gesellschaft Berliner Schloss e. V., München und Berlin 2006.
- 27 Martin Engel, Der Dom im 18. Jahrhundert – eine Standortfrage, in: Der Berliner Dom. Zur Geschichte und Gegenwart der Oberpfarr- und Domkirche zu Berlin, Berlin 2001, S. 11–21.
- 28 Melanie Mertens, Anmerkungen zu einigen Zeichnungen der Parochialkirche (1696–1713), in: Aspekte der Kunst und Architektur in Berlin um 1700, hrsg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, bearb. von Guido Hinterkeuser/Jörg Meiner, Kolloquium Berlin 2000, Akten Potsdam 2002, S. 93–101.
- 29 Franziska Windt, Regiomontium. Die Krönungsstadt Königsberg und ihr Schloß unter Friedrich III./I., in: Preußen 1701. Eine europäische Geschichte 2001, Ausstellungskatalog, Berlin 2001, Bd. 2: Essays, S. 177–190.
- 30 Schloss Köpenick. Archäologie – Baugeschichte – Nutzung, hrsg. von Lothar Lambacher, Regensburg 2007 (im Druck).
- 31 Wilhelm Boeck, Oranienburg. Geschichte eines preußischen Königsschlusses, Berlin 1938; Schloss Oranienburg. Ein Inventar aus dem Jahre 1743, hrsg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam 2001.
- 32 »A LVDOVICA PRINCIP. AURIAC. MATRE OPTIMA EXTRUCT. ET NOM. GENTIS INSIGNIT. AEDES FRIDERICUS TERTIUS ELECTOR IN MEMORIA PARENTIS PIETISS. AMPLIAVIT ORNAVIT ET AVXIT. MDCXC.«
- 33 Peter-Michael Hahn, Magnifizenz und dynastische Legitimation durch Übernahme kultureller Muster. Die Beziehungen der Hohenzollern zum Haus Oranien und den Niederlanden im 17. Jahrhundert, in: Formen der Visualisierung von Herrschaft. Studien zu Adel, Fürst und Schloßbau vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, hrsg. von Peter-Michael Hahn/Hellmut Lorenz, Potsdam 1998, S. 9–56.
- 34 Claudia Sommer, Zur Eröffnung von Schloß und Garten Königs Wusterhausen, in: Museumsjournal, 14, 2000 (4), S. 86–89; Carsten Schneider, Königs Wusterhausen. Erste Untersuchungen an den Kavalierhäusern des Schlosses, in: Brandenburgische Denkmalpflege, 13, 2004, S. 36–43.
- 35 450 Jahre Jagdschloß Grunewald 1542–1992, Ausstellungskatalog, Berlin 1992.
- 36 Albert Geyer, Zur Baugeschichte des königlichen Schlosses in Berlin, I. Der Festsaal des Großen Kurfürsten, II. Die Kapelle Friedrichs I., in: Hohenzollern-Jahrbuch, 1, 1897, S. 146–173; ders., Geschichte des Schlosses zu Berlin, Bd. 1 (wie Anm. 1), Textbd., S. 71–75; G. Peschken/H.-W. Klünner, Das Berliner Schloß (wie Anm. 1), S. 46–49; G. Hinterkeuser, Das Berliner Schloß (wie Anm. 1), S. 79–81.
- 37 P. M. Hahn, Magnifizenz und dynastische Legitimation durch Übernahme kultureller Muster (wie Anm. 33), S. 42–44; G. Hinterkeuser, Das Berliner Schloß (wie Anm. 1), S. 139, 460, Anm. 187.
- 38 Margarete Kühn, Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. Charlottenburg. I. Teil: Schloß Charlottenburg, Berlin 1970, Textbd., S. 60 f., Tafelbd., Abb. 194–196; Sophie Charlotte und ihr Schloß. Ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preußen, Ausstellung Berlin 1999/2000, Katalog, München, London und New York 1999, S. 331 f.
- 39 A. Geyer, Zur Baugeschichte des königlichen Schlosses in Berlin (wie Anm. 36), S. 158–161, Fig. 17; H. Ladendorf, Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter (wie Anm. 9), S. 169 f.,

- Anm. 89; A. Geyer, Geschichte des Schlosses zu Berlin, Bd. 1 (wie Anm. 1), Textbd., S. 73 f.; Margarete Kühn, Schloß Charlottenburg, Berlin 1955, S. 52, 136, Anm. 114; dies., Die Bauwerke (wie Anm. 38), Textbd., S. 33, 67, Tafelbd., Abb. 261.
- 40 Gottfried Wilhelm Leibniz, Deutsche Schriften, hrsg. von Walther Schmied-Kowarzik, Leipzig 1916, Bd. 2, S. 146 (Anhang, betreffend dasjenige, was nach heutigem Völkerrecht zu einem König erfordert wird).
- 41 Paul Seidel, Die Wandteppiche mit den Darstellungen der Siege des Großen Kurfürsten über die Schweden, in: Hohenzollern-Jahrbuch, 1, 1897, S. 10–13; 3, 1899, S. 1–33.
- 42 Ders., Die Gründung des hohen Ordens vom Schwarzen Adler und die Königskrönung am 17. und 18. Januar 1701 in Königsberg in Ostpreußen, in: Hohenzollern-Jahrbuch, 4, 1900, S. 127–139.
- 43 Adolph Hillert, Der Schwanenorden: seine Geschichte, Statuten und Bedeutung, Berlin 1844; Rudolf Graf von Stillfried-Alcántara, Der Schwanenorden. Sein Ursprung und Zweck, seine Geschichte und seine Alterthümer, Halle 1845.
- 44 Liselotte Wiesinger, Deckengemälde im Berliner Schloß, Frankfurt am Main und Berlin 1992, S. 162–207; G. Peschken/L. Wiesinger, Das königliche Schloß zu Berlin, Bd. 3 (wie Anm. 1), Textbd., S. 235–389.
- 45 L. Wiesinger, Deckengemälde im Berliner Schloß (wie Anm. 44), S. 186–191, Abb. 146–155; G. Peschken/L. Wiesinger, Das königliche Schloß zu Berlin, Bd. 3 (wie Anm. 1), Textbd., S. 331–340, Tafelbd., Taf. 284–287, Taf. 329–349.