

# Anthropomorphe Stützen am Berliner Schloss

Guido Hinterkeuser

Originalveröffentlichung in: *Frommel, Sabine ; Leuschner, Eckhard ; Droguet, Vincent ; Kirchner, Thomas (Hrsgg.): Construire avec le corps humain : les ordres anthropomorphes et leurs avatars dans l'art européen de l'antiquité à la fin du XVIe siècle = Bauen mit dem menschlichen Körper : anthropomorphe Stützen von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 2, Paris 2018, S. 213-226*

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008825>

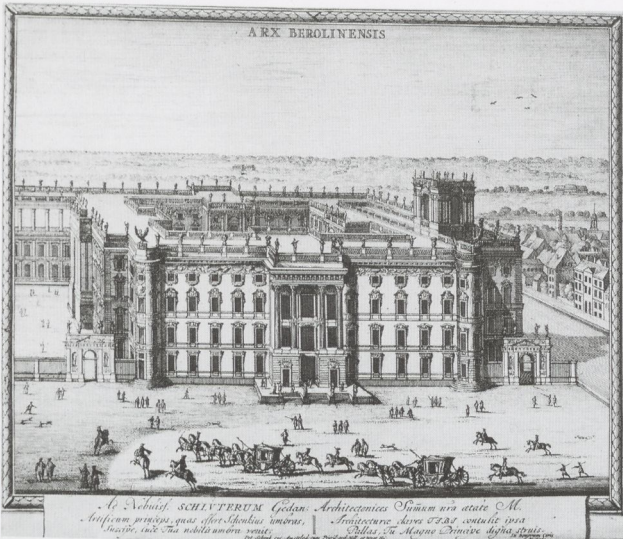
Das barocke Berliner Schloss besaß bis zu einer Zerstörung 1945/50 gleich drei markante Beispiele für anthropomorphe Stützen. Davon befanden sich zwei in Form stuckplastischer Arbeiten in Innenräumen. Entstanden waren sie in der Zeit, als Andreas Schlüter das Amt des Schlossbaudirektors innehatte und einen tiefgreifenden Umbau des Schlosses einleitete und durchführte. Zweifelsfrei von Schlüter, der ja eigentlich Bildhauer war, konzipiert und entworfen, lag ihre Ausführung dann in den Händen eines untergeordneten Meisters. Das dritte Beispiele befand sich hingegen am Außenbau, und zwar an den beiden Portalen der Lustgartenseite. Während das östliche Portal V noch Teil von Schlüters Schlossentwurf war, gehörte das westlich davon gelegene Portal IV bereits zu einer Planung, die Johann Friedrich Eosander 1707 vorgelegt hatte, nachdem Schlüter ein Jahr zuvor wegen des Münzturmunglücks entlassen worden war. Damit stellt sich die Frage, auf wen von beiden die Idee der in Sandstein gearbeiteten Hermenpilaster zurückgeht. Deren eigentliche Realisierung ist nach übereinstimmender Forschungsmeinung hingegen Balthasar Permoser zuzuschreiben, der ähnliche Pilaster dann ab 1715 am Wallpavillon des Dresdner Zwingers schuf.

## *Die Atlanten im Elisabethsaal*

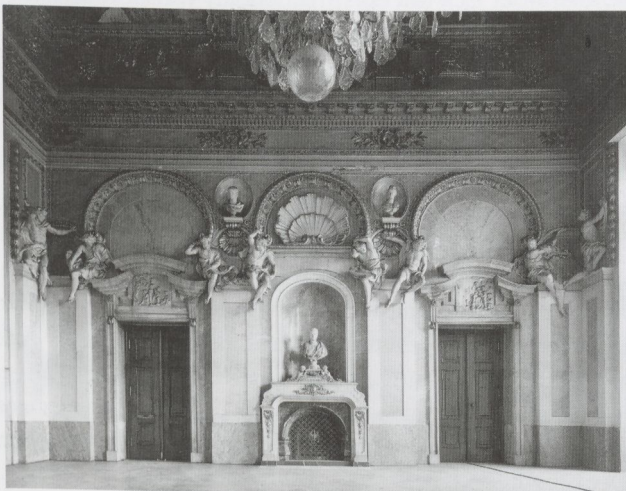
Der Elisabethsaal lag im Stechbahnflügel, dessen Fassaden auf der Grundlage von Schlüters 1698 vorgelegtem Schlossmodell (Abb. 1) rechtzeitig zum feierlichen Krönungseinzug im Jahr 1701 renoviert worden waren. Der ursprünglich aus der ersten Hälfte des 16. Jhs. stammende Flügel wurde damals in seiner Grundsubstanz weitgehend geschont und in die Erneuerung integriert, lediglich seine Mitte wurde komplett ausgebrochen und entkernt und an den Außenseiten, zur Stechbahn hin wie zum Hof, jeweils als Risalit ausgeformt. Im Inneren dieses in den Altbau implantierten Kastens befanden sich die Durchfahrt, ein Treppenhaus und zwei Säle, von denen derjenige im zweiten Obergeschoss der Elisabethsaal war (Abb. 2).<sup>1</sup> Man nimmt zu Recht an, dass dieser ebenfalls gegen 1701 weitgehend fertiggestellt war, und

zwar nach Schlüters Entwürfen, dem als Schlossbaudirektor die künstlerische Gesamtplanung sowohl für die Architektur und die neuen Außenfassaden wie für die Innenausstattung der Räume oblag. Nach seiner vorläufigen Fertigstellung geriet der Elisabethsaal etwas ins Abseits, denn fortan genossen die Vollendung und Einrichtung der Paradekammern auf der Lustgartenseite Priorität. So überliefert Friedrich Nicolai: »[...] das Gemälde an der Decke ist nicht fertig«, und weiter: »Der Maler hat für gut gefunden, dies mit großen über einen Fuß langen Buchstaben darauf zu schreiben.«<sup>2</sup> Erst Bernhard Rode schuf dann das Mittelbild zwischen 1786 und 1794. Die Ausstattung des Elisabethsaals hing eng mit der im April 1698 in Berlin eingetroffenen Sammlung Bellori zusammen, aus deren Bestand einige antike Skulpturen prominent im Raum inszeniert wurden. Er diente vor allem als repräsentativer Zugang in den damals wichtigsten Festsaal im Schloss, nämlich den Oranischen Saal, der unmittelbar östlich anschloss.

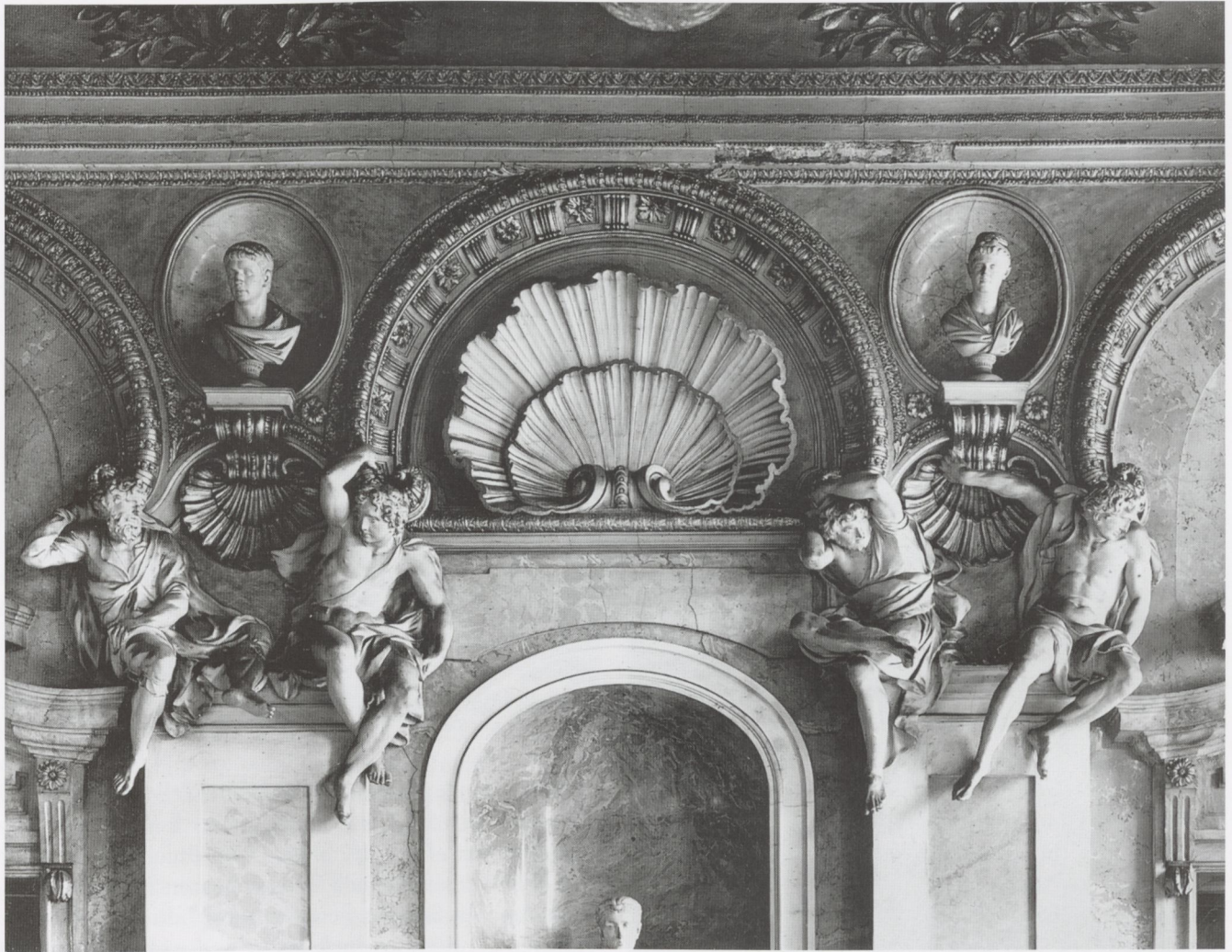
Die Schmalseiten werden durch jeweils vier hohe Wandpfeiler, die etwa knapp die halbe Wandhöhe des andert-halbgeschossigen Saales erreichen, in drei Kompartimente gegliedert (Abb. 3). Davon sind die äußeren beiden den Zugängen vorbehalten, während sich in der Mitte Kamine bzw. Öfen befanden. Die beiden Wandpfeiler ganz außen setzen sich außerdem direkt im Anschluss über Eck mit entsprechenden Wandpfeilern fort, die ihrerseits Anfang und Ende der beiden Längswände markieren. Besagte Wandpfeiler kann man nicht als Pilaster bezeichnen, selbst wenn man das abschließende Gesims noch als Andeutung eines toskanischen Kapitells deuten mag. Eine Basis jedoch scheinen sie auch vor der Umgestaltung des Saals nach 1786, als sämtliche Wandoberflächen einschließlich der Pfeiler neu mit grauem und gelblichem Gipsmarmor gefasst wurden, nicht besitzen zu haben, wie der durch eine Radierung von Jean Baptiste Broebes überlieferte Längsschnitt belegt.<sup>3</sup> Vor allem jedoch sind sie nicht an das schwere Gebälk angebunden, auf dem eine hohe Attika aufsitzt, von der aus wiederum die gekrümmte Voute zum eigentlichen Deckenspiegel überleitet.



1. Andreas Schlüters Schlossmodell von 1698. Radierung von Pieter Schenk, 1702
2. Berliner Schloss, Elisabethsaal, Blick nach Osten
3. Berliner Schloss, Elisabethsaal, östliche Schmalwand



Somit stünden die Pfeiler in tektonischer Hinsicht unmotiviert an der Wand, hätte Schlüter ihnen nicht eine ungewöhnliche Aufgabe zugewiesen, die seiner Herkunft als Bildhauer geschuldet ist. An jeder Schmalwand dienen die nicht sehr tiefen Gesimse als Sitzflächen für acht vollplastisch in Stuck gearbeitete Atlanten (Abb. 4).<sup>4</sup> Die Jünglinge mit ihren glatt rasierten Gesichtern sind meist eher leicht bekleidet und zeigen ihre nackten athletischen Oberkörper, während die älteren Männer Bart tragen und fester in ihre Gewänder gehüllt sind. Jeder von ihnen nimmt eine andere Position ein: Der eine lässt die Beine baumeln, der nächste hält sie gekreuzt, wieder ein anderer hat sie übereinandergeschlagen, ein vierter zieht ein Bein mit angewinkelt Knie an sich heran. Ebenso vielfältig ist die Haltung ihrer Arme. Vor allem die schmalen Simsstücke, mit denen sich jeder mehr schlecht als recht zu arrangieren versucht, scheinen für die Unruhe verantwortlich, die sie ergriffen hat, lassen sie doch ein bequemes und entspanntes sich Niederlassen nicht zu. Werner Hager hat die Fragilität ihrer Positionen 1966 eindrucksvoll in Worte gefasst: »Wie ein Schwarm Vögel hingen in den Wänden des Elisabethsaales heroisch schöne Jünglinge und Männer vor hochgeschwungenen Zierbögen, flüchtig und doch seelenvoll, ein Geschlecht aus dem Geiste Michelangelos.«<sup>5</sup> Damit spielt Hager auf Michelangelos *Ignudi* in dessen Deckenfresco (1508–1512) in der Sixtinischen Kapelle in Rom an. Ein weiteres wichtiges Vorbild waren die nackten Männer auf Annibale Carraccis Wand- und Deckengemälden in der Galleria Farnese (1698–1601). Vielleicht hatte Schlüter die Galerie während seines Rom-Aufenthalts 1696 persönlich in Augenschein genommen.<sup>6</sup> In jedem Fall aber kannte er Pietro Aquilas Stichwerk *Galeriae Farnesianae Icones Romae in aedibus Sereniss. Ducis Parmensis*, das die Ausstattung und Ausmalung der Galerie in einer Serie von exquisiten Kupfertafeln detailliert wiedergibt und um 1700 bereits in mehreren Auflagen vorlag. Sowohl die *Ignudi* an der Decke als auch die *Captivi*, also die Gefangenen, an den Schmalwänden, die den Atlanten im Elisabethsaal sogar noch näher kommen, konnte Schlüter auf diesen Tafeln studieren.<sup>7</sup> Überhaupt verwertete er mehrfach Stiche daraus für eigene Entwürfe, und dies nicht nur am Berli-



ner Schloss, sondern auch für die Innenausstattung der Alten Post.<sup>8</sup> Eine weitere mögliche Anregung für die Atlanten im Elisabethsaal könnte Sant'Andrea al Quirinale in Rom gewesen sein, und zwar die von Antonio Raggi nach Entwürfen Gian Lorenzo Berninis geschaffenen Stuckfiguren der Fischer, Begleiter des hl. Andreas, die paarweise auf den schmalen Gesimsen über den Fenstern des Kuppeltambours kauern.

Im Elisabethsaal beließ Schlüter es nicht dabei, die Figuren lediglich wie auf einer Bühne zur Unterhaltung

der Betrachter auf die Pfeiler zu setzen. Vielmehr wies er ihnen auch eine Funktion innerhalb des tektonischen Wandaufbaus zu, die es überhaupt erst erlaubt, sie als Atlanten zu bezeichnen. Denn trotz ihrer labilen Position übernehmen sie die Aufgabe, die drei Zierbögen zu tragen, die die Zone zwischen den Türbegrünungen und dem Abschlussgesims gliedern. Die zu Voluten eingewickelten Enden der Bögen ruhen auf ihren Nacken und Schultern. Dank der Atlanten, die als Bindeglied wirken, wird die Last der Bögen auf die Wandpfeiler abgeleitet,



so dass letztere doch noch – zumindest dem Anschein nach – einen konstruktiven Sinn erhalten. In diesem Sinne ließen sich die Zierbögen dann zumindest dem Anschein nach als Arkadenbögen deuten.

Die Atlanten gehen im Entwurf und in den Modellen auf Schlüter zurück, der ihnen einen sinnfälligen Platz innerhalb der architektonischen Struktur des Saals zuweist. In der Ausführung stammten sie jedoch von dem seit 1682 in Berlin ansässigen Hofstuckateur und Hofmaurer Giovanni Simonetti. Humbert und Heinecken beschreiben in ihrer Kurzmonographie das Verhältnis zwischen entwerfendem und ausführendem Künstler: »Schlüter bediente sich seiner, als eines künstlichen Stuccaturarbeiters, zu den Figuren über den Thüren des großen Rittersaals, und über der großen Treppe: als da sind der donnernde Jupiter; die Gruppen, so die vier Theile der Welt vorstellen; die Bildsäulen, und die tra-

genden Frauenzimmer; auch andere Zierrathen in den Zimmern des Schlosses, auf Art des farnesischen Palastes, welche alle von Schlüters Genie ein Zeugnis ablegen.«<sup>9</sup> Mit den im letzten Satz genannten Stuckplastiken »auf Art des farnesischen Palastes« beziehen sich die Autoren auf den Elisabethsaal.

### *Das Große Treppenhaus*

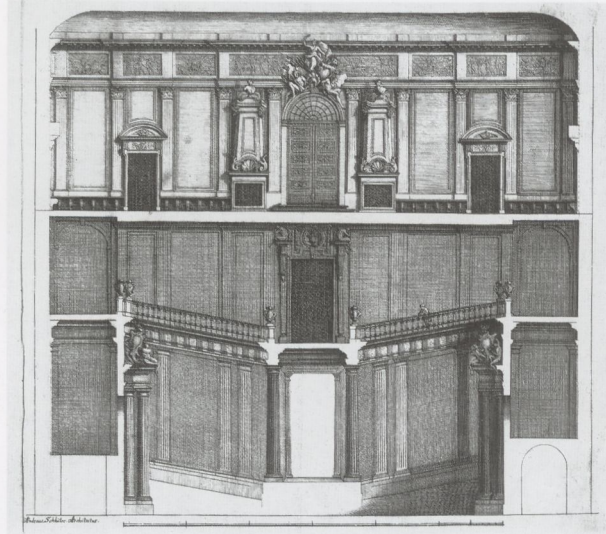
Das im Elisabethsaal demonstrierte Zusammenspiel von Architektur und Skulptur setzte Schlüter bald darauf im Großen Treppenhaus fort. Dieses lag auf der Ostseite des Kleinen Schlosshofes an prominenter Stelle hinter einem fünfsichtigen Risalit und gab sich somit gegenüber den dreiachsigen Hofportalen – im zweiten Stock über dem südlichen Hofportal I lag der Elisabethsaal – deutlich als der Hauptzugang in das Innere des Schlosses zu

6. Längsschnitt durch das Große Treppenhaus. Kupferstich von Jacob Wilhelm Heckhenaue nach Andreas Schlüter, 1701/03

7. Berliner Schloss, Großes Treppenhaus, Schauwand gegenüber dem Eingang

erkennen (Abb. 5). Hier, im Großen Treppenhaus, gingen die spezifische Architektur des Raums, die stuckplastische Dekoration, das Deckengemälde und das ikonographische Programm eine enge Symbiose ein. Zunächst allerdings hatte Schlüter gegen 1701 einen Entwurf vorgelegt, bei dem mitten durch den Treppenschacht zwei sanft ansteigende und übereinanderliegende Rampen führten – man erkennt dies auf dem entsprechenden Längsschnitt anhand der weiß gehaltenen Schnittflächen (Abb. 6).<sup>10</sup> Dabei hatte er auf ein stringentes Raumprogramm nur für das Treppenhaus noch verzichtet, denn dort sieht man lediglich männliche Figuren und Wappenträger, die gedemütigt auf Simsen hocken, während man die über alle triumphierende Gottheit – wohl Jupiter oder Minerva – erst im darüber angeordneten Schweizersaal zu Gesicht bekommen hätte. Tatsächlich wurde das Treppenhaus anfänglich sogar nach diesem Plan begonnen, und es spricht für Schlüters Autorität und Überzeugungskraft, dass er ihn kurz darauf noch einmal abändern durfte, nachdem er architektonisch und ikonographisch zu einer schlüssigeren Lösung gelangt war.

In dem dann bis 1704 weitgehend vollendeten Großen Treppenhaus, das also einem zweiten Plan folgte, bot sich dem Eintretenden eine prächtige Schauwand, errichtet aus gekuppelten und gestaffelten Säulen, die den Ordnungen und der Geschossgliederung der Außenfassade entsprachen (Abb. 7). Im Obergeschoss war eine Serliana angedeutet, der ein wuchtiger Balkon vorgelagert war. Allerdings führte der Weg auf die Schauwand zu ins Abseits, da hinter deren Portal nur ein unbedeutender Gang hinunter ans Spreeufer folgte. Vielmehr musste sich der Besucher sofort nach Betreten des Raums scharf links oder scharf rechts halten, um entweder die stufenlose Rampe oder die Stiege nach oben zu wählen (Abb. 8). In bequemer Steigung führten deren Läufe, gewunden um zwei riesige Pfeilerblöcke und teilweise als kühne Brücken gespannt, nach oben (Abb. 9). Vom ersten Oberschoss aus war nochmals der Blick hinunter in den Treppenschacht und auf die Schauwand möglich, erst danach erreichte man im zweiten Obergeschoss den Schweizersaal, der wie im ersten Entwurf direkt über der Treppenhalle lag.



8. Berliner Schloss, Großes Treppenhaus, Blick vom ersten Treppenarm auf die Schauwand

9. Berliner Schloss, Großes Treppenhaus, Blick vom zweiten Zwischenpodest der Treppe nach Norden. Ölgemälde von Eduard Gaertner, 1828



Das Große Treppenhaus als zeremonieller Zugang zu den Staatsräumen wurde von Schlüter zugleich als Bühne für die Inszenierung des Sturzes der Giganten durch die olympischen Götter genutzt. Dieses Thema hatte längst Eingang in die Herrschaftsikonographie der Frühen Neuzeit gefunden, am prominentesten war es von Giulio Romano im Palazzo del Tè in Mantua (1532–1535) aufgegriffen worden – dort allerdings im Medium der Freskomalerei, während Schlüter sich wiederum stuckplastischer Figuren bediente. Erneut kamen ihm seine enormen Fertigkeiten als Bildhauer zugute, die er gezielt in die architektonische Planung einfließen ließ. Er entwickelte ein Konzept, in dem Architektur und

Skulptur kohärent zusammenwirkten und das er dann, was die Stuckarbeiten betraf, mit Hilfe des oben erwähnten Giovanni Simonetti umsetzen ließ.

Direkt unterhalb des Deckengemäldes, quasi aus dem Himmel heraus, erscheinen der Blitze schleudernde Jupiter (Abb. 7) sowie gegenüber Minerva mit Speer und Schild – Anspielungen auf Friedrich I. und seine Gemahlin Sophie Charlotte. Beide stürzen vom Olymp herab, um die anrennenden Giganten zu vernichten.<sup>11</sup> Zwei von ihnen lagern tief unter Jupiter, an den Seiten der Schauwand, und es hat den Anschein, als ob sie bereits nach unten gestürzt worden seien und sich nunmehr so gerade noch auf dem Gesims der dorischen Säulenstellung hal-

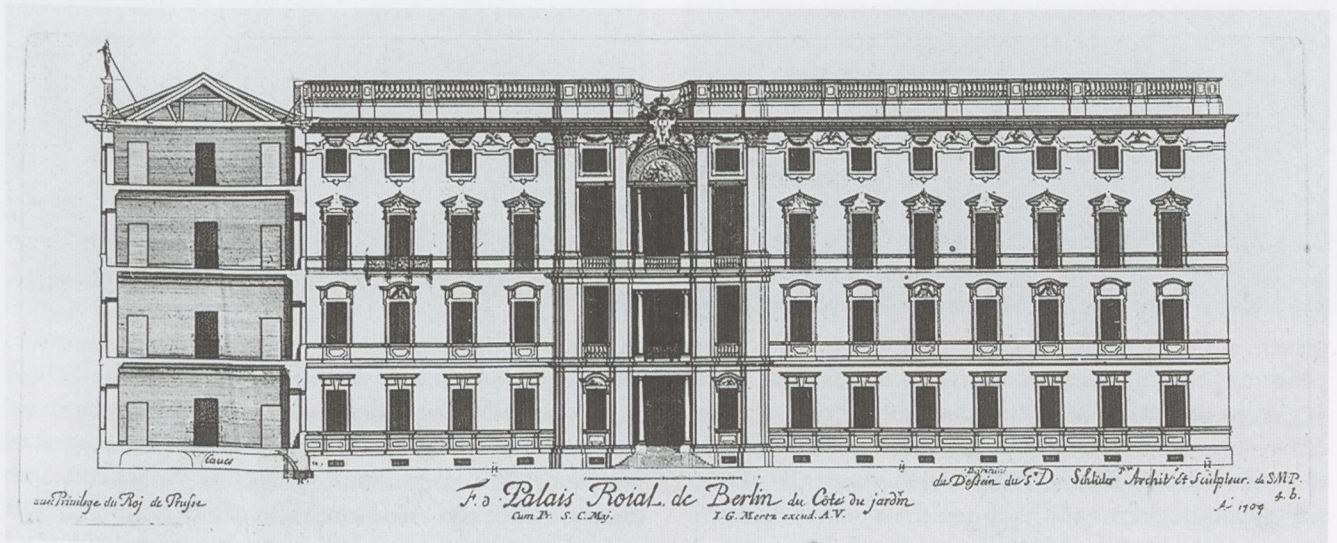
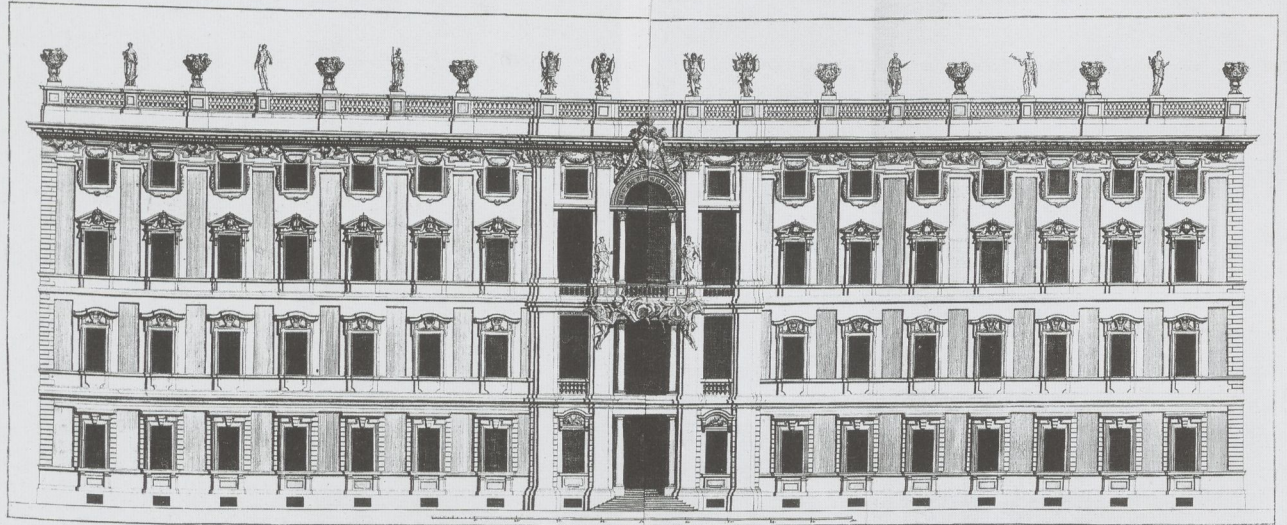
ten könnten. Sie wirken wie Wiedergänger der Atlanten im Elisabethsaal, allerdings instrumentalisierte Schlüter sie nicht als Tragefiguren, nicht als anthropomorphe Stützen, sondern wies ihnen beiläufig eine andere Aufgabe zu. So verdecken sie den wohl unvermeidlichen Fehler des Architekten Schlüter, dass sich der dorische Fries, der mit dem oberen Treppenarm sanft ansteigt, schließlich schon über die Basis der ionischen Ordnung erhebt und damit zugleich regelrecht auseinanderbricht, was just an den beiden Stellen geschieht, wo sich die beiden Giganten befinden. Der linke von ihnen legt denn auch seinen ausgestreckten Arm und den dahinter aufgespannten Mantel über diesen heiklen Bereich. Charakteristisch für Schlüters Darstellungsweise des menschlichen Körpers sind die mit ihren langen und teils verschränkten Gliedmaßen weit in den Raum greifenden unnatürlichen Posen der Gestürzten, die eine Unruhe und Dramatik erzeugen, die durch ihre Gewänder noch gesteigert wird.

Weiter setzt sich der Sturz der Giganten im Erdgeschoss fort, wo die Besiegten förmlich in die Architektur eingehen und ihr dienstbar gemacht werden, indem sie nunmehr die Last von Stürzen und Architraven bewältigen müssen und ihre Unterleiber sich zu Pilastern auflösen und verjüngen (Abb. 10).<sup>12</sup> Gleich drei überlebensgroße Paare von Giganten unterschiedlichen Alters ordnete Schlüter in den drei mittleren Jochen direkt hinter dem Eingang an, und zwar in der Mitte am Übergang in die eigentliche Treppenhalle sowie rechts und links davon jeweils vor dem Ansatz des ersten Treppen- bzw. Rampenarms (Abb. 9).<sup>13</sup> Sie erhielten also prominente Plätze zugewiesen, so dass jeder, der das Treppenhaus betrat, unter ihnen durchgehen musste und sie somit nicht übersehen konnte. Indem die Giganten mit der Architektur verschmolzen sind, gibt es für sie kein Entkommen mehr, auch wenn ihre nackten muskulösen Oberkörper und Arme nach wie vor von unbändiger Lebenskraft und Stärke zeugen. Ihre gebauschten üppigen Gewänder, die sie meist über ihren Rücken und auch noch über den Kopf gezogen haben, tragen nicht nur dazu bei, den Übergang vom Oberkörper in den Pilasterschaft zu kaschieren, sondern sind auch Ausdrucksträger, um ihren Bewegungsdrang zu unterstreichen.



Ihr raumgreifendes Wesen wird dadurch ermöglicht und motiviert, dass über ihnen breite Stürze verlaufen, unter die sie sich mit weit nach vorne gebeugtem Rücken zwingen und die sie nunmehr schultern müssen. Sie ersetzen somit nicht nur ein Kapitell, das das Gebälk einer vertikal aufragenden Fassade trägt, sondern sie ragen auch horizontal tief in den Raum hinein, was ihre Körperlichkeit ebenso zur Entfaltung bringt wie ihre unterschiedlichen Armhaltungen. Einer von ihnen hat seine Arme ausgebreitet und umfasst den breiten Unterzug von beiden Seiten; seinem Gegenüber, obwohl deutlich älter, genügt dagegen ein Arm zum Tragen, während er den anderen schräg um seinen Körper nach unten zieht; ein dritter hat beide Arme über dem Kopf verschränkt, um somit eine größere Auflage für die drückende Last zu schaffen; wieder ein anderer stützt seinen Kopf eigens mit dem angewinkelten Arm ab.

11. Entwurf für die Lustgartenfassade.  
Kupferstich von Paul Decker d. Ä.  
nach Andreas Schlüter, 1703
12. Entwurf für die Lustgartenfassade,  
1704. Radierung von Jean  
Baptiste Broebes, aus: *Vues des  
Palais et Maisons de Plaisance*,  
Augsburg 1733, Taf. 4b



In dem zweigeschossigen Treppenhaus mit seinen brückenartig geführten Armen türmten sich große Lasten auf. Dies an markanten Punkten, wo die statischen Kräfte besonders hoch waren, durch menschliche Figuren zu veranschaulichen, kam Schlüters Auffassung von Architektur sehr entgegen. Im Agieren der Giganten, in

ihren Gesten und im Ausdruck ihrer Gesichter werden somit die der Architektur inhärenten, jedoch abstrakten Kräfte augenscheinlich und lebendig. Deshalb wandten sich auch beide Giganten der mittleren Achse sowie die beiden äußeren der seitlichen Achsen dem Eintretenen zu und nahmen Blickkontakt zu ihm auf. Wie schon für

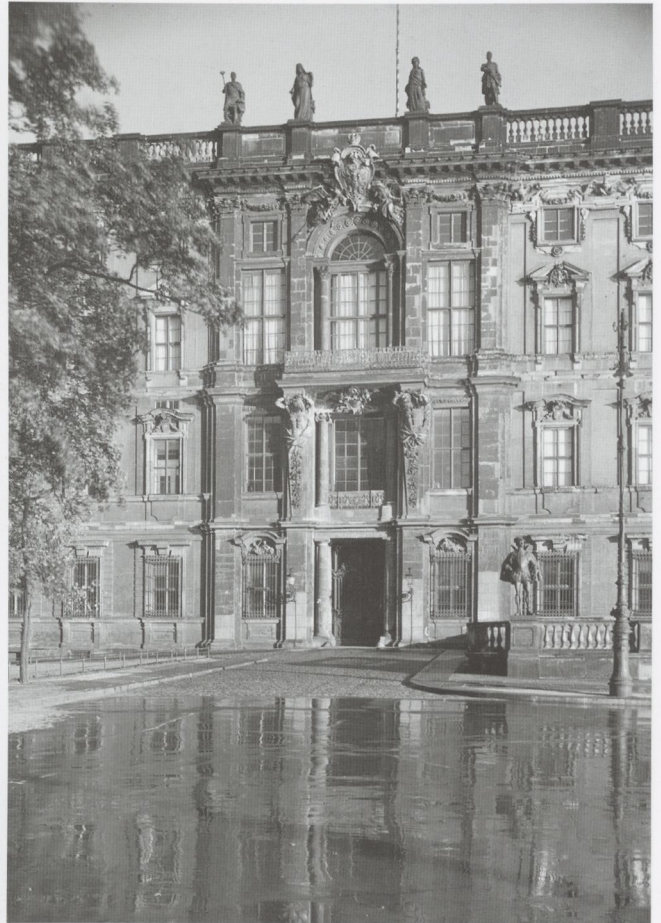


die Atlanten im Elisabethsaal dürfte Schlüter auch für die Hermenpilaster direkte Anregungen aus Pietro Aquilas Kupfertafeln zur Galleria Farnese bezogen haben. Dort sieht man an der Decke unmittelbar hinter den *Ignudi* Hermen aufragen, mit muskulösen Oberkörpern und exaltierten Armstellungen.<sup>14</sup>

### *Das Lustgartenportal V*

Eindrucksvolle Hermenpilaster gab es schließlich auch am Außenbau des Berliner Schlosses, und zwar überlebensgroß und nunmehr in Sandstein gearbeitet an den beiden großen Eingangsportalen auf der Lustgartenseite (Abb. 13–15). Deren Geschichte beginnt mit dem östlichen der beiden Portale, dem später sogenannten Portal V, das noch zu Schlüters Umbauprojekt von 1698 gehörte. Was allerdings seine Bauplastik betrifft, so gab es mindestens zwei Planwechsel bis zur endgültigen Vollendung, die erst etwa zehn Jahre später erfolgte. Jedenfalls wurde der Präsentationsstich von 1703 (Abb. 11) in dieser Form nie zur Gänze umgesetzt. Es ist gut möglich, dass er mit dem Entwurf, den Schlüter 1698 als Teil seines Schloßmodells präsentierte – leider sehen wir in der Ansicht des Modells ja nicht die Lustgartenseite (Abb. 1) –, identisch ist.

Eine eklatante Abweichung zu allen späteren Etappen weist der Stich von 1703 im Bereich des Portalrisalits auf. Dort findet man zwischen dem ersten und zweiten Obergeschoss eine fünfteilige, teilweise umwölkte Figurengruppe dargestellt, nackte oder wenig verhüllte Männer verschiedenen Alters, die den Balkon vor dem Rittersaal zu tragen scheinen. In gewisser Hinsicht handelt es sich auch bei ihnen um anthropomorphe Stützen – selbst wenn sie nicht in eine logisch nachvollziehbare tektonische Struktur eingebunden sind, sondern als Schwebefiguren, die eine Last bewältigen, eine geradezu überwirkliche Situation evozieren. In der praktischen Umsetzung, zu der es freilich nie kam, wären die Verhältnisse allerdings entgegen der Illusion, die erweckt werden sollte, umgekehrt worden. Denn nicht die Schwebenden hätten den Balkon getragen, sondern umgekehrt hätte der Balkon die an ihm aufgehängten Figu-



ren gehalten, die man sich mit ihren teils frei in der Luft baumelnden Gliedmaßen nur in Stuck ausgeführt vorstellen kann. Dagegen dürfte für die beiden Kolossalstatuen auf dem Balkon eine Ausführung in Sandstein geplant gewesen sein. Bei der weiblichen Figur links könnte es sich um die Göttin Juno, bei der männlichen bekrönten und bärtigen Figur rechts um den Göttervater Jupiter handeln.

Es spricht einiges dafür, diese Szenerie ebenfalls als Sturz der Giganten zu deuten, zumal man annehmen darf, dass der Stich den Planungszustand von 1698 darstellt und die zugehörige Zeichnung somit zu einem Zeitpunkt entstand, als dieses Thema im Großen Trep-



penhaus noch nicht vorgesehen war. 1703, als der Stich dann erschien, war die Lustgartenfassade bereits vollendet, freilich ohne den Gigantensturz.<sup>15</sup> Es muss offenbleiben, ob man damals überhaupt immer noch an dessen Ausführung dachte oder bereits Abstand davon genommen hatte, zumal ja nun das Große Treppenhaus mit dieser Ikonographie besetzt war.

Der Vergleich mit dem zuletzt überlieferten Zustand (Abb. 13), der statt der Götter und Giganten zwei prominente Hermenpilaster, die den Balkon des Rittersaals stützen, sowie eine zweite, unter der Balkonplatte angebrachte und von Adlern gerahmte Wappenkartusche aufweist, legt nahe, dass Schlüters erster Entwurf von 1703 nie ausgeführt war. Eine weitere wichtige Bildquelle für das Lustgartenportal bildet die Radierung des französischen Architekten Jean Baptiste Broebes (1660–1720), die inschriftlich in das Jahr 1704 datiert ist (Abb. 12).<sup>16</sup> Sie zeigt nicht mehr den oben beschriebenen Gigantensturz aus Göttern und Gestürzten, aber ebenfalls noch nicht die schließlich ausgeführten Hermenpilaster und die Kartusche unterhalb des Balkons am Rittersaal. Vielmehr ist die Bauplastik hier im Blatt erheblich reduziert; es dominiert die architektonische Struktur. Lediglich die beiden Lünettenreliefs und die Wappenkartusche oberhalb des Rundbogens sind aus dem Präsentationsriss von 1703 übernommen und finden sich dann später auch in der Ausführung wieder. Broebes' Darstellung muss man als Schritt zwischen Schlüters Kupferstich von 1703, der womöglich bereits auf Planungen von 1698 basierte, und dem zuletzt überlieferten Zustand interpretieren. Wahrscheinlich gibt Broebes sogar Schlüters endgültige Lösung wieder, wie sie mit der Vollendung des Lustgartenflügels ab etwa 1702 für eine kurze Zeit auch realisiert war.

Eine Änderung gegenüber diesem Zustand brachten dann die beiden Hermenpilaster, die unser Bild von Schlüters Lustgartenportal (Abb. 13) wesentlich prägen und vor der Sprengung der Ruine glücklicherweise ausgebaut wurden.<sup>17</sup> Viel spricht allerdings dafür, dass sie als Idee erst 1707 aufkamen, ihre Planung folglich gar nicht von Schlüter selbst stammt, der bekanntlich 1706 wegen des Münzturmunglücks als Schlossbaudirektor

15. Balthasar Permoser, *Allegorie des Herbstes* an Portal IV.  
Foto mit Markierung der später ausgebauten Einzelteile, 1950



entlassen wurde. Die Bestallung seines Nachfolgers, Johann Friedrich Eosander, ging einher mit einem umfassenden Planwechsel, der quasi die Verdoppelung des Schlosses nach Westen vorsah.<sup>18</sup> Nun sollte auch der größere äußere Schlosshof komplett modernisiert und Schlüters Portal V durch eine Kopie, das sogenannte Portal IV, ergänzt werden. Sehr wahrscheinlich erst jetzt kamen überhaupt die Hermenpilaster ins Spiel, die zusammen einen Zyklus der Vier Jahreszeiten bilden, der sich über beide Portale verteilt. Für das neue Portal IV – das nach dem Abriss des Schlosses als Nachbau, jedoch unter Verwendung der originalen Hermen, Eingang in das ehemalige Staatsratsgebäude (1962–1964) fand – ent-

standen die Allegorien von Herbst und Winter (Abb. 14, 15), während an Schlüters Portal V nachträglich die Allegorien von Frühling und Sommer angebracht wurden. Diese beiden Hermen ergeben ikonographisch nur dann einen Sinn, wenn man ihre beiden Pendants am benachbarten Portal IV mitberücksichtigt.

Es war ein fortschreitender Prozess, ehe sich die Forschung mit dem Gedanken anfreunden konnte, dass das Lustgartenportal V nicht *in toto* von Schlüter stammen kann, ja dass die Hermenpilaster nichts mit seiner Konzeption zu tun haben. Die Tatsache, daß alle vier Hermen aus stilistischen Gründen plausibel Balthasar Permoser (1651–1732) zugeschrieben werden können, macht die Sache allerdings verworren. Erstmals brachte 1891 der Dresdner Kunsthistoriker und Architekt Cornelius Gurlitt (1850–1938) Permoser ins Spiel: »Die Ausführung entsprach nicht überall dem Entwurfe. So brachte Schlüter an Stelle der Schwebefiguren Karyatiden unter dem Balkon an. Diese, absichtlich in komischen Formen, als untergeordnete, dienende Gestalten gebildet, zeigen eine so unverkennbare Ähnlichkeit mit ähnlichen Arbeiten am Dresdner Zwinger, daß ich sie für das Werk desselben Meisters, und zwar des Balthasar Permoser halte, der erst 1704 nach Berlin kam.«<sup>19</sup> Allerdings schreibt Gurlitt den Planwechsel noch Schlüter zu, der selbst demnach Permoser als Bildhauer für diese spezielle Aufgabe engagiert hätte. Diese Auffassung herrschte lange Zeit vor, wobei sich das Problem nicht wegdiskutieren ließ, dass der Jahreszeitenzyklus erst mit Eosanders Schlosserweiterung überhaupt Sinn macht. So behalf man sich mit der Erklärung, Eosander habe Permoser ab 1707 veranlasst, die Hermenpilaster an Portal V nachträglich nochmals zu überarbeiten, um sie ikonographisch an diejenigen seines Portals IV anzupassen.<sup>20</sup> Plausibler erscheint jedoch, den Anteil Eosanders am Portal V insgesamt höher anzusetzen als bisher und womöglich gar soweit zu gehen, ihm auch die Einbeziehung Permosers allein zuzuschreiben.

Gestalterisch kommen die vier Hermenpilaster an den Lustgartenportalen den stuckierten Hermen im Großen Treppenhaus grundsätzlich recht nahe. Da der Balkon weit vorkragt, beugen sie sich ebenfalls mit gekrümm-

tem Rücken unter die ihnen auferlegte Last. Artifizuell wirkt hingegen die Drapierung ihrer Gewänder, die am Übergang zum Pilasterschaft kunstvoll verknötet sind und weniger organisch und natürlich ihre Körper umspielen, als dies bei den Giganten im Treppenhaus der Fall ist. Drei der vier Jahreszeiten führen ihre Arme über den Kopf, um mit ihren Händen den Kämpferblock abzustützen, der wiederum die Balkonplatte auffängt. Lediglich dem Winter genügt dafür eine einzige Hand. Insgesamt wirkt ihre Haltung ruhig und gefasst, und sie scheinen nicht (mehr) derart von Leidenschaften wie die Giganten erfasst zu sein, die gegen die Last in unruhigen Bewegungen aufbegehren und ihre endgültige Position noch nicht gefunden haben.

Hinzu kommt bei den Jahreszeiten Beiwerk aus Muscheln, Blumen, Weintrauben und Masken, das einerseits die Pilasterschäfte zielt (diese sind im Großen Treppenhaus ganz kahl), andererseits aber auch noch hinter den Hermen aufsteigt oder sich – wie beim Herbst – als Girlande um sie windet. All dies lenkt ab von den menschlichen Figuren, ihren Gesichtern und ihren Emotionen, sie wirken dadurch gleichförmiger, dekorativer und letztlich auch heiterer.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Zum Elisabethsaal und seiner Ausstattung grundlegend: WIESINGER 1982. Außerdem PESCHKEN 1992, S. 126–129; PESCHKEN/WIESINGER 2001, Textbd., S. 165f., 371–376, Tafelbd., S. 458–496, Abb. 458–499; HINTERKEUSER 2003, S. 138f.

<sup>2</sup> NICOLAI 1786, S. 879.

<sup>3</sup> BROEBES 2000, S. 15, Taf. 46. HINTERKEUSER 2003, S. 373, Kat. Nr. 173.

<sup>4</sup> Gute Aufnahmen der einzelnen Atlanten finden sich in: PESCHKEN/WIESINGER 2001, Tafelbd., S. 470–488, Abb. 469–487. Einige von ihnen wurden vor der Sprengung des Schlosses abgeformt. Die Abgüsse befanden sich bis 1998 im Café des ehemaligen Zeughauses in Berlin, kehrten jedoch nach der Instandsetzung und Neueinrichtung des Deutschen Historischen Museums nicht aus dem Depot dorthin zurück. Vgl. HINTERKEUSER 2006, S. 14f.

<sup>5</sup> HAGER 1966, S. 322.

<sup>6</sup> HINTERKEUSER 2003, S. 29–31.

<sup>7</sup> AQUILA o.J. [1674]. Die *Ignudi* finden sich auf den Blättern Nr. 1, 3, 5, 7, 8, 10; die *Captivi* auf Blatt Nr. 15.

<sup>8</sup> Vgl. KESSLER 2014, S. 394–397, Kat. XX.12–XX.15 (Guido Hinterkeuser).

<sup>9</sup> HEINECKEN/HUMBERT 1768, S. 84.

<sup>10</sup> Zum Großen Treppenhaus, seiner Baugeschichte und Ausstattung: PESCHKEN 1998, S. 73–82, 129–162; PESCHKEN/WIESINGER 2001, Textbd., S. 155f., 239–243, Tafelbd., S. 6–71, Abb. 2–64; HINTERKEUSER 2003, S. 139–155; PESCHKEN 2014, S. 60–78, 258–277.

<sup>11</sup> Vgl. dazu HINTERKEUSER 1999.

<sup>12</sup> Zu den Hermenpilastern im Großen Treppenhaus: KESSLER 2014, S. 320f., Kat. XVI.22, XVI.23 (Guido Hinterkeuser). Die sechs Hermen waren im Krieg kaum beschädigt worden. Vor der Sprengung des Schlosses wurden sie allerdings nicht ausgebaut, sondern lediglich abgeformt. Die Abgüsse aller sechs Atlanten werden in der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin aufbewahrt. Dort werden sie herkömmlich als Atlanten bezeichnet, obwohl es sich strenggenommen nur um Hermen handelt.

<sup>13</sup> Sämtliche erhaltenen Fotos der Hermenpilaster sind wiedergegeben in: PESCHKEN/WIESINGER 2001, Tafelbd., S. 10–23, Abb. 5–29.

<sup>14</sup> Siehe Anm. 7.

<sup>15</sup> Zur Lustgartenfassade: PESCHKEN 1992, S. 243–250; HINTERKEUSER 2003, S. 129f., 175–181.

<sup>16</sup> PESCHKEN 1992, S. 245–249, Abb. 211; BROEBES 2000, S. 8, Taf. 4b; HINTERKEUSER 2003, S. 361, Kat.-Nr. 146f.

<sup>17</sup> Zu den Hermenpilastern von Portal V: GURLITT 1891, S. 139–142; ASCHE 1978, S. 72f., 165, Kat.-Nr. W. 60; PESCHKEN 1998, S. 198; HINTERKEUSER 2003, S. 226–229, 467, Anm. 430f.; HINTERKEUSER 2014. Die beiden Hermenpilaster von Portal V wurden vor der Sprengung des Schlosses ausgebaut. Danach befanden sie sich zeitweilig im Besitz der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin im Bode-Museum, gelangten dann aber wieder zurück in die Obhut der staatlichen Denkmalpflege. 2013 übertrug sie das Landesdenkmalamt Berlin der Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, die sie im Original in das inzwischen rekonstruierte Portal V einbauen ließ. Die beiden ebenfalls noch original erhaltenen Hermenpilaster von Portal IV wurden hingegen 1963 in das sogenannte Liebknechtportal integriert, das als Teil des neuen Staatsratsgebäudes rekonstruiert wurde. Sie werden dort auch künftig verbleiben, während für die zweite Rekonstruktion des Portals am Berliner Schloss Kopien angefertigt wurden.

<sup>18</sup> GEYER 1992, Textbd., S. 8–15.

<sup>19</sup> GURLITT 1891, S. 142.

<sup>20</sup> LADENDORF 1935, S. 160, Anm. 1; ASCHE 1978, S. 72f., 165, Kat.-Nr. W. 60; HINTERKEUSER 2003, S. 226f.

## BIBLIOGRAPHIE

AQUILA o.J. [1674]: Pietro AQUILA, *Galeriae Farnesianæ Icones Romae in Aedibus Sereniss. Ducis Parmensis Ab Annibale Carraccio ad Veterum aemulationem posterorumq. admirationem coloribus expressae cum ipsarum monocromatibus et ornamentis a Petro Aquila delineatæ incisæ*, Roma, o.J. [1674].  
 ASCHE 1978: Siegfried ASCHE, *Balthasar Permoser. Leben und Werk*, Berlin, 1978.  
 BROEBES 2000: Jean Baptiste BROEBES, *Vues des Palais et Maisons de Plaisance de Sa Majesté le Roy de Prusse – Prospekt*

*der Paläste und Lustschlösser Seiner Königlichen Majestät in Preußen*. Neudruck der Ausgabe Augsburg 1733, kommentiert von Fritz-Eugen Keller, Nördlingen, 2000 (= *Architectura Recreationis* Bd. 4).

GEYER 1992: Albert GEYER, *Geschichte des Schlosses zu Berlin*, Bd. 2: *Vom Königsschloß zum Schloß des Kaisers (1698–1918)*, bearb. von Sepp-Gustav Gröschel, Text- und Bildbd., Berlin, 1992.

GURLITT 1891: Cornelius GURLITT, *Andreas Schlüter*, Berlin, 1891.

HAGER 1966: Werner HAGER, »Andreas Schlüter zum 250. Todestag«, in *Dauer und Wandel der Geschichte. Aspekte europäischer Vergangenheit. Festgabe für Kurt von Raumer zum 15. Dezember 1965*, hg. von R. VIERHAUS, M. BOTZENHART, Münster, 1966, S. 308–323.

HEINECKEN/HUMBERT 1768: Carl Heinrich VON HEINECKEN und Abraham HUMBERT, *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen*, Leipzig, 1768.

HINTERKEUSER 1999: Guido HINTERKEUSER, »Andreas Schlüter and the *Paradekammern* in the destroyed *Schloss* in Berlin«, in *Struggle for Synthesis. A obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII / The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries, Simpósio Internacional, Museu Nogueira da Silva e Mosteiro de Sao Martinho de Tibães, Braga, 11.–14. Juni 1996*, Bd. 2: *Espaços profanos / Profane Spaces, Espaços Abertos, Arte Efémera / Open Spaces, Ephemeral Art*, hg. von L. DE MOURA SOBRAL, D. W. BOOTH, Lisboa, 1999, S. 369–378.

HINTERKEUSER 2003: Guido HINTERKEUSER, *Das Berliner Schloß. Der Umbau durch Andreas Schlüter*, Berlin, 2003.

HINTERKEUSER 2006: Guido HINTERKEUSER, *Das Berliner Schloss – mehr als nur Fassade. Die verlorenen Innenräume des Berliner Schlosses und die Möglichkeiten der Rekonstruktion zerstörter Raumkunst nach 1945*, München/Berlin, 2006.

HINTERKEUSER 2014: Guido HINTERKEUSER, »Andreas Schlüters Skulpturenprogramm für das Berliner Schloss: Zwischen Konzeption und Organisation«, in *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, Ausstellungskatalog (Berlin, 2014), hg. von H.-U. KESSLER, Berlin/München, 2014, S. 286–299.

KESSLER 2014: *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*, Ausstellungskatalog (Berlin, 2014), H.-U. Kessler, Berlin/München, 2014.

NICOLAI 1786: Friedrich NICOLAI, *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten, und der umliegenden Gegend*, Berlin, 1786.

PESCHKEN 1992: Goerd PESCHKEN, *Das königliche Schloß zu Berlin*, Bd. 1: *Die Baugeschichte von 1688–1701*, München, 1992.

PESCHKEN 1998: Goerd PESCHKEN, *Das königliche Schloß zu*

Berlin, Bd. 2: *Die Baugeschichte von 1701 bis 1706*, München/Berlin, 1998.

PESCHKEN 2014: Goerd PESCHKEN, *Andreas Schlüter architectus. Werkverzeichnis in Zeichnungen. Mit Beiträgen von Guido Hinterkeuser und York Stublemmer, Modellfotografien von Andrew Albers*, Kiel, 2014.

PESCHKEN/WIESINGER 2001: Goerd PESCHKEN und Liselotte

WIESINGER, *Das königliche Schloß zu Berlin*, Bd. 3: *Die barocken Innenräume*, Text- und Tafelbd., München/Berlin, 2001.

WIESINGER 1982: Liselotte WIESINGER, »Der Elisabethsaal des Berliner Schlosses. Ein Beitrag zur Antikenrezeption in Berlin um 1700«, *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. 24, 1982, S. 189–225.